UNIVERSITY OF AMSTERDAM

UvA-DARE (Digital Academic Repository)

De moderne museumwereld in Nederland: Sociale dynamiek in beleid, erfgoed, markt, wetenschap en media

Elshout, D.J.

Link to publication

Citation for published version (APA):
Elshout, D. J. (2016). De moderne museumwereld in Nederland: Sociale dynamiek in beleid, erfgoed, markt, wetenschap en media

General rights
It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations
If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: http://uba.uva.nl/en/contact, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (http://dare.uva.nl)

Download date: 21 May 2017

De moderne museumwereld in Nederland

Sociale dynamiek in beleid, erfgoed, markt, wetenschap en media

Deel I

Dos Elshout

Illustratie: Saul Steinberg
Bron: idem, *The Labyrinth*. London, 1960 (oorspr. 1954)

Vormgeving omslag: Daniëlle Enzler

De moderne museumwereld in Nederland

Sociale dynamiek in beleid, erfgoed, markt, wetenschap en media

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Universiteit van Amsterdam
op gezag van de Rector Magnificus
prof. dr. D.C. van den Boom
ten overstaan van een door het College voor Promoties ingestelde
commissie, in het openbaar te verdedigen in de Aula der Universiteit
op woensdag 1 juni 2016 te 13.00 uur

door

Douwe Joost Elshout

geboren te Oud-Beijerland

Promotor:	Prof. dr. B. Kempers
Overige leden:	Prof. dr. M.A. Bevers
	Prof. dr. W. den Boer
	Prof. dr. R.W. Boomkens
	Dr. P.G.F. Eversmann
	Prof. dr. W. Oosterbaan Martinius
	Prof. dr. N.A. Wilterdink

Faculteit der Geesteswetenschappen

Inhoudsopgave

Deel I
Inleiding 9

I Modernisering en emancipatie 25

1 Willem Sandberg en Edy de Wilde in het Stedelijk Museum 25
Zorg voor vier Amsterdamse musea 32
Dynamisch Huis der Muzen 33
Voortgaande vernieuwingen 41

2 Cultuurbeleid 45
Beschavingsoffensief 49
Pluralisme en pacificatiepolitiek 51
Interventiestaat 53
Thorbecke: staatsbemoeienis en inhoudelijk oordeel 54
Cultuurspreiding en de Raad voor de Kunst 57
Publieksparticipatie en educatie in musea 62
Maatschappelijke relevantie van kunst 64
De eerste museumnota 68

3 Publieksonderzoek en beleidsevaluatie 70
Bezoekers bekeken 71
Museumeducatie en publiekswerving 73
Debat over effectiviteit van beleid 74
Heroverwegingen 76
Het Sociaal en Cultureel Planbureau 81
Het profijtbeginsel 83

4 Opvoeding en belering in het Haags Gemeentemuseum 87
Museumdiscussies 93
Musea de wijk in 114

II Verzakelijking en publieksbereik 121

1 Georganiseerde vernieuwing onder Wim Beeren 121
Rivaliteit met Fuchs 128
Avant-garde in kunsthistorisch perspectief 131
Publiek debat over vernieling en restauratie van abstracte kunst 135
Management en beleid 149

2 Elco Brinkman: kwaliteit en pluriformiteit 150
Pogingen tot effectief cultuurbeleid 151
Verantwoording overheidssteun aan cultuur 154
Jan Riezenkamp en de opmars van de economen 157
Nieuwe beleidsuitgangspunten: kwaliteit en pluriformiteit 160
Bestuurlijke verhoudingen 167
Nota Museumbeleid: decentralisatie van bestuurlijke bevoegdheden 172

Budgetfinanciering 176
Privatisering: de dreigende sluiting van het Nederlands Openluchtmuseum 186
Achterstanden in behoud erfgoed 193
Onderzoek naar verzelfstandiging 197
Noodzakelijke hervormingen 204

3 Onderzoek en evaluatie van beleid 206
Wetenschappelijk onderzoek naar cultuurbeleid 207
Sociaal en Cultureel Planbureau: schept aanbod vraag? 211
Cultuurparticipatie in het vrijetijdsrepertoire 211
De kunstzinnige burger 219
Participatie van jongeren: daar ga je toch niet heen? 221

4 Pioniers in management en marketing 225
Pleidooien voor marketing en public relations 230
Meer dan een miljard 237
Vraag aan bod 241
Kortingskaarten en prijsdiscriminatie 243
Effectiviteit van marketing en public relations 245
Paul Mertz: achter alles schuilt een verhaal 247
Management in de museumpraktijk: Wim Crouwel 250
Blockbusters: publiek komt met publiek mee 256
Het Victoria and Albert Museum als deel van de vrije tijdsindustrie 264

5 Henk Overduin: cultuur in de breedte 267
Frans Haks: de consecratie van plastic 272
De schoonheid van het alledaagse 275
Musealisering 278
Hedendaags verzamelen 280
Rivaliteit om leiderschap in het Haags Gemeentemuseum 283

6 Particulier initiatief, mecenaat en Vincent van Gogh 289
Sponsoring, vriendenverenigingen en vrijwilligers 291
De Pont en Beelden aan Zee 293
Het Van Gogh evenement: overheid versus particulier initiatief 298
Museum Overholland 303
Frits Becht: verzamelaar, ondernemer en missionaris 311

III Erfgoed, educatie en culturele diversiteit 321

1 **Hedy d'Ancona en** de profilering van het erfgoedbeleid 321
Deltaplan voor de Collectie Nederland 322
Publieksbereik 326
Debat: de eenzijdige nadruk op aanbodbeleid 328
Kwaliteitsoordeel: tornen aan het Thorbecke adagium 331
Cultuurspreiding en de exegese van de distinctietheorie 343
Investeren in cultuur 347
Aanbod en markt 350
Uitvoering van de verzelfstandiging 354
Politiek dier 356

2 Hernieuwd publiekonderzoek en poëtische retoriek 357
Onderzoek naar aanbod en vraag in de podiumkunsten 357
Het gedeelde erfgoed 359
Pantser of ruggengraat: het beleid van Aad Nuis 363
Raad voor Cultuur 367
Cézanne in Rotterdam en pogingen om tot een aankoopfonds te komen 371
Reacties op Nuis 373

3 Wij willen een ingewikkeld museum zijn: Hans Locher 376
Berlages Haags Gemeentemuseum gerestaureerd als cultureel erfgoed 380
De authenticiteit van conceptuele kunst 383
Afscheid van Locher 386

4 Het Mondriaanjaar en de aankoop van *Victory Boogie Woogie* 387
Krukas van de eeuw 390
Laat u gaan met Mondriaan 394
Wat maakt een blockbuster succesvol? 398
De dageraad van de 21ste eeuw: particulier initiatief en overheid 400
Pogingen tot aankoop 406
Genereus gebaar van de Nederlandsche Bank aan het Nederlandse volk 408
Waarde en prijs 413
Debat over de aankoopprocedure 414
Wetenschappelijk onderzoek 421

5 Rick van der Ploeg: publieksbereik en markt 422
De verhouding tussen kunst en publiek 425
Meer rendement van ons cultureel vermogen 429
Cultuur als confrontatie 432
Kritiek en debat 437
Cultureel ondernemerschap: onderzoek en debat 443
Op zoek naar een subsidieprocedure zonder ophef en rumoer 450
Musea op zoek naar publiek 454
Musea gratis toegankelijk? 463
Cultural Governance 466
Al mijn luchtballonnen zijn geland 472

6 Boijmans Van Beuningen: museum in opspraak 476
Verzamelaar en bemiddelaar Joop van Caldenborgh 477
Het voorstel van Fuchs: Chris Dercon 481
Onenigheid in de museumstaf 485
Crisisinterventie 490
Spraakmakende exposities en sponsorallianties 492
Jheronimus Bosch, eigentijdse kunst en de canon van Nederland 494
Buiten Zinnen en *Him*, de biddende Hitler 497
Vertrek Dercon 501

Deel II

IV Marketing en cultureel ondernemerschap 507

1 Rudi Fuchs: in mijn diepste wezen ben ik een leraar 507
Presentaties in het Van Abbemuseum: oud versus nieuw model 507
Ronddwalen in onverwachte kamertjes 509
Debat over verkoop van cultureel erfgoed 513
Restauratie van het Haags Gemeentemuseum 519
Stedelijk Museum Amsterdam 520
Wit is geen wet: herinrichting met 'oude liefdes' 522
Beveiliging en toegankelijkheid van het museum 531
De waarde van abstracte kunst onder vuur 536
Restauratie in eigen huis 542
Audi als sponsor 546
MoMA en MoMA QNS: looking ahead 553
Expositiebeleid en bijzondere gastcuratoren 554
Eye Infection: Christiaan Braun 560
Een Nieuw-Zeelandse ontdekking: A Question of Faith 562
Hannah Belliot: je zegt ja tegen mijn plan en houdt verder je mond 564
De directie neemt afscheid 569

2 Het Mauritshuis en Vermeer: marketing, sponsoring en blockbusters 574
Pionier in fondswerven: Hans Hoetink 575
Frits Duparc: oog voor schoonheid en alert op de markt 578
Portret van een oude man 581
De noodzaak van public relations en fondswerving 582
Johannes Vermeer voor het eerst en voor het laatst 584
Het blijft een juwelendoosje 602

3 Rembrandt als icoon 604
De meester en zijn werkplaats 606
Voortgaande canonisering 607
Meer replica-blockbusters 611
Walter Benjamin: de aura van een kunstwerk 613
Abram de Swaan en René Boomkens: onbeperkte beschikbaarheid van kunst 617
Geloven en beleven 619
De verbouwing van het Rembrandthuis 622

4 Het fenomeen Kunsthal en marketeer Wim van Krimpen 629
Presentatie, publiciteit en rivaliteit 631
Modernisering van het Fries Museum 640
Het mooiste museum wordt het beste 643
Blockbuster: de geordende chaos van Francis Bacon 648
Drie nieuwe musea in Den Haag 656
Wonderkamers: jongeren de collectie intrekken 660
Met dank aan Masjkov: hernieuwd debat over afstoting 662
Hier heerst mijn evenwicht 664
Blockbusters vol nostalgie 666
Van Krimpen vertrekt 669

5 Modern mecenaat en beleid 673
De musealisering van een woonboerderij: Cees van Leeuwen 675
Culture of giving en renaissance van het mecenaat 679
Balkenende Blues 693
Ontbureaucratisering door Medy van der Laan 695
Beleidswijzigingen 698
Een provocatie uit liberale hoek 703
Debat over de cultuurnotasystematiek 704
De beleidsbrief: Verschil Maken 708
Creatief vermogen 712
Dat stoffige, saaie imago van speuren in een vitrine 715
Rijksmusea gratis toegankelijk? 727
Mijn rol is faciliterend 733

V Profijt, educatie, beleving en mediahype 737

1 Een nieuwe generatie treedt aan 737
Fries Museum en Keramiekmuseum Princessehof: de Renaissance 739
Kunst voor heel het volk: respectabel populisme 745
De collectie als startpunt voor activiteiten 748
Ambtenaren worden managers 754
De Algemene Bestuursdienst 757

2 Hernieuwd profijtbeginsel en wetenschapper Ronald Plasterk in de politiek 759
Kunst van leven: hoofdlijnennotitie en subsidieplan 761
Commissie Cultuurprofijt 766
Kerend tij en kritiek op Plasterk 768

3 Nationaal Historisch Museum: een heuse cultuuroorlog 771
Eerbetoon en identificatie als museale functie 772
Geschiedenis en kunst 774
Vergroting van het historisch bewustzijn 776
Openbaar debat 779
Politieke lobby 781
Canonmuseum 782
Stedenstrijd 784
Canontoren en Mecanoo 785
Een echt gezinsuitje 789
Lobby's 791
De cultureel ondernemer 792
Originelen of replica's 794
Dubbelfuncties 796
Geen canon maar werelden 798
Het is mijn tent 799
Postmodern gedoe 801
Aan de Rijn of in het bos 803
Toch weer het Thorbecke adagium 805
Een nieuwe bestemming voor Paleis Soestdijk 809
Het Nationaal Historisch Museum wordt zelf geschiedenis 813

4 Cultuuromslag in cultuurbeleid 817
Linkse hobby's 817
Meer dan kwaliteit: het beleid van Halbe Zijlstra 821
Voet bij stuk 825
De soevereiniteit van cultuur is voorbij 827
Bezuinigingen bij het rijk, musea in nood 833
Debat over verkoop van erfgoed in MuseumgoudA 839
Samenwerking is het motto 843
De maatschappelijke waarde van cultuur: Jet Bussemaker 846

5 Het nieuwe Stedelijk Museum op het snijvlak van beleid en markt 854
Van den Ende sponsort: een goedbedoeld gebaar 857
Een nieuwe directeur en een nieuw ontwerp 862
Sponsoring 865
Een beroep op alle zintuigen: een onbedoelde blockbuster 868
Particuliere betrokkenheid: Broere Foundation en Art & Project 870
Met die aankoop haal ik de eeuwigheid 875
Hernieuwde fondswerving 876
Een nieuwe directie 880
Dit museum moet uitgaan van zijn eigen kracht 884
My favorite Dutch word is 'OPEN'! 890
Evaluatie van het bouwproces 896
Ik maak plaats 898
Malevich en de Russische Avant-garde 902
Inhoudelijk zwaargewicht 904

6 De nieuwe Nationale Schatkamer 910
Plannen voor een verbouwing 912
Dit huis is voor en van ons allemaal 917
Alle kunst was ooit eigentijds 922
Gulle gevers 933
The Rijksmuseum rocks 935
Het mediagenieke bezoek van Obama 941

Conclusies 945

Geraadpleegde literatuur 951

Samenvatting 989

Summary 997

Nawoord en dankwoord 1003

‘Dat komt echt voor, wist je dat? Ik heb het in een boek gelezen, wetenschappelijk (...)’.[1]

Inleiding

Vernieuwing en afbraak op het Museumplein in Amsterdam

Op 9 oktober 2006 klinkt het startsein om de ‘Nieuwe Vleugel’ van het Stedelijk Museum te slopen.[2] Gijs van Tuyl, de directeur van het Stedelijk, rijdt met een sloopkraan op het gebouw in en neemt een hap uit de muur. Vervolgens verbrijzelt wethouder van Cultuur, Carolien Gehrels, met een steen de pui van glas. Zij licht de actie toe: ‘het leven bestaat niet alleen uit linten knippen. De discussie over de sloop ligt achter ons. Ik vind dat een wethouder ook moet durven een verandering in gang te zetten. En scherven brengen geluk’.[3] De foto van Gehrels in actie verschijnt volop in kranten en wordt regelmatig uit het archief gehaald als illustratie bij artikelen over de verbouwing en de relatie tussen museum en gemeente.[4]

Mag je zo hardhandig met erfgoed omgaan? De daad roept veel reacties op. De media besteden veel aandacht aan ‘de ludieke actie’ - in afkeurende zin. Het persmoment werkt averechts. Columnist en schrijver Henk Hofland memoreert in een *column* de ‘democratische’ Nieuwe Vleugel, waar hij in 1961 Jean Tinguely’s machines ‘in vol bedrijf’ aan zijn driejarig zoontje liet zien en hem uitlegde dat een museum ‘een groot huis’ is ‘waar mooie dingen worden bewaard’. Hofland haalt uit naar Gehrels en haar omgang met zijn cultureel erfgoed: ‘ze heeft een steen door het verleden gegooid, zelfs door mijn herinnering’.[5] Essayist en literatuurcriticus Kees Fens reageert woedend: ‘de stad Amsterdam toonde zich van zijn ordinairste kant. (…) Dit is een wandaad van de meest prollerige soort, een vorm van grafschennis. (…) Haar optreden en daad kunnen in ordinairheid, in totale miskenning van het verleden, in volkomen afwezigheid van respect voor een groot museumdirecteur nauwelijks overtroffen worden’.[6]

Vijf jaar later komt schrijver, dichter en columnist Remco Campert - evenals Hofland en Fens laureaat van de P.C Hooftprijs - op de kwestie terug. Als hij na de viering van het landskampioenschap van Ajax op een bankje op het Museumplein zit, overziet hij het door de inhuldiging verloederde grasveld, ‘dat gebouwen van elkaar scheidt in plaats van verbindt’. Hij herinnert zich de steenworp van Gehrels door de ruit: ‘dat was een daad van vandalisme en respectloosheid die politici zich blijkbaar kunnen veroorloven. Ze

---

[1] Gerard Cornelis van het Reve, ‘Brief uit het huis genaamd “Het Gras”’. In: idem, *Nader tot U*. Amsterdam, 1969 (1ste editie 1966), p. 102. Het vervolg van zijn zin luidt: ‘het was heel moeilijk, van dokters die alles weten over zulke mensen’.

[2] Zo heette de transparante vleugel van Willem Sandberg oorspronkelijk. Zie bijvoorbeeld: Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, p. 81. De laatste tijd wordt hij ‘Sandbergvleugel’ genoemd.

[3] ‘Een steen van de wethouder’. In: *NRC Handelsblad*, 10 oktober 2006.

[4] Bij de bespreking van het rapport van de commissie-Deetman over de verbouwing staat de foto weer prominent bij het verslag: Rutger Pontzen en Jaap Stam, ‘Stedelijk was onnodig lang dicht’. In: *de Volkskrant*, 9 november 2013.

[5] H.J.A. Hofland, ‘Stenen gooien’. In: *NRC Handelsblad*, 13 oktober 2006. Zie ook: ‘Een steen van de wethouder’. In: *NRC Handelsblad*, 10 oktober 2006. Hofland bezocht in 1961 met zijn zoontje de tentoonstelling *Bewogen beweging* - Sandberg liet een jonge generatie kunstenaars, onder wie de Zwitserse kunstenaar Tinguely, zelf een tentoonstelling opbouwen in het museum.

[6] Kees Fens, ‘De stenen van de wethouder’. In: *de Volkskrant*, 12 oktober 2006, in zijn reeks ‘In het voorbijgaan’.

kreeg navolging. Na het kampioenschap van Ajax werd er voor drie ton schade aangericht aan het nog altijd niet affe gebouw'.[7]

Het Stedelijk Museum is rijp voor een restauratie en uitbreiding. De pui die sneuvelt is van de Nieuwe Vleugel die onder het bewind van Willem Sandberg aan het gebouw was toegevoegd. In menige publicatie wordt zijn ontwerp geprezen. Sandberg noemde de Nieuwe Vleugel 'ons experimenteermodel van een nieuw museum'.[8] Hiermee verwezenlijkte hij zijn concept 'van buiten naar binnen' te kunnen kijken. 'De pui fungeert (…) als etalage: voorbijgangers kijken door de expositiezaal tot in de museumtuin'. Op 3 september 1954 knipten wethouder Ab de Roos en Sandberg samen het lint door bij de opening.[9] Het gebouw van 'glas en wederopbouwbeton' maakt furore als een mijlpaal in de geschiedenis van museale presentatie. De vleugel geldt als een reactie op het concept om kunst in een sacrale tempel te presenteren. Sandberg wilde kunst integreren in het dagelijks leven. Kritiek op de glazen aanbouw behelsde dat zo'n transparante tentoonstellingsruimte een mooi ideologisch concept is, maar moeilijk in te richten met al dat glas en zijlicht van twee kanten.[10]

In 1989 ontstaat het plan om het Stedelijk Museum te renoveren en uit te breiden. Wim Beeren schrijft een 'ambitiedocument' over de restauratie, op grond waarvan vier architecten een schetsontwerp maken. Hij kiest bij zijn afscheid in 1993 voor het ontwerp van de Amerikaanse architect Robert Venturi - inclusief het plan om de Sandbergvleugel te slopen, ondanks protesten. Zijn opvolger Rudi Fuchs kan zich goed vinden in Beerens keuze.[11] In het uitbreidingsplan is de glazen toevoeging van Sandberg geschrapt, om het negentiende-eeuwse gebouw de 'aristocratische uitstraling' terug te geven en het nieuwe Stedelijk 'van de broodnodige grandeur' te voorzien. Het plan gaat van tafel: te kostbaar. Na een nieuwe procedure krijgt een Portugese architect de opdracht. Álvaro Siza en Fuchs stellen vast dat de vleugel 'een barak is geworden'. Siza's ontwerpen voor het Stedelijk Museum worden afgekeurd. In 2004 krijgt Benthem Crouwel Architecten de opdracht om een ontwerp te ontwikkelen. Hun concept vindt doorgang. De Sandbergvleugel sneuvelt. De argumenten zijn dat deze aanbouw door de grote glazen gevels nooit functioneel is geweest: restaureren is geen optie wegens de slechte bouwkundige staat; bovendien heeft de vleugel niet de gewenste allure.[12] Het debat over vernietiging van cultureel erfgoed en de actie 'Red de Sandbergvleugel' mogen niet baten: op 4 december 2002 keurt de gemeenteraad het plan voor de renovatie, uitbreiding en sloop goed.[13]

Vanuit verschillende perspectieven geven museumprofessionals, wetenschappers, politici, opinieleiders en journalisten hun mening over de renovatieplannen van het Stedelijk Museum. In het openbaar debat komen de waarde en de vernieling van cultureel erfgoed aan

---

[7] Aldus Remco Campert, 'Parijs - Amsterdam'. In: *de Volkskrant*, 28 mei 2011. De inhuldiging van Ajax vond plaats op zondag 15 mei 2011. Er vielen 62 gewonden, het Stedelijk Museum liep 300.000 euro aan schade op, het Van Gogh Museum 75.000 euro. Jaap Stam, 'Stedelijk: drie ton schade door Ajax-fans'. In: *de Volkskrant*, 20 mei 2011 en Rob Rombouts, 'Stedelijk: stop met die feesten'. In: *Het Parool*, 19 mei 2011.

[8] Ank Leeuw-Marcar (redactie), *Willem Sandberg. Portret van een kunstenaar*. Amsterdam, 1981, p. 35 en p. 42.

[9] Paul Kempers, *Binnen was buiten. De Sandbergvleugel Amsterdam.* Amsterdam, 2010, pp. 58-59 en Rixt Hulshof Pol en Marie Baarspul (concept en tekst), *Stedelijk in de pocket*. Amsterdam 2012, pp. 62-63.

[10] Paul Kempers, *Binnen was buiten.* Amsterdam, 2010, p. 109.

[11] Wim Deetman, Ernst ten Heuvelhof en Hans Wamelink, *Hang naar verstilling. Drang naar spektakel. Eindrapport Evaluatiecommissie Bouwproces Stedelijk Museum Amsterdam*. Amsterdam, 8 november 2013, pp. 24-27 en Claudia Kammer en Daan van Lent, 'Stedelijk: "had sneller en goedkoper gekund"'. In: *NRC Handelsblad*, 9 november 2013.

[12] Paul Kempers, *Binnen was buiten.* Amsterdam, 2010, p. 99, p. 102 en p. 22.

[13] Max van Rooy, 'Stroperigheid troef rondom het Stedelijk'. In: *NRC Handelsblad,* 5 december 2002, Anne van Driel en Rutger Pontzen, 'Stedelijk Museum blijft in centrum van Amsterdam'. In: *de Volkskrant*, 4 december 2002.

de orde, evenals de persoonlijkheid en het belang van de betrokkenen. Media verspreiden het nieuws en bieden het podium voor discussie. De kwestie weerspiegelt de verandering in denken over de functies van musea sinds de Tweede Wereldoorlog en de verschuiving naar marktwerking. In de plannen voor modernisering van het Stedelijk staat niet meer de tentoonstellingsruimte op de eerste plaats, in de nieuwbouw dient ook extra ruimte te komen voor 'cultuur-commerciële activiteiten'.[14]

De functies van een hedendaags kunstmuseum zijn sterk veranderd sinds de opening van de Nieuwe Vleugel in 1954. In zijn nieuwjaarstoespraak van 2007 maakt Gijs van Tuyl kenbaar dat de staf van het nieuwe Stedelijk de visie van Sandberg over het museum als 'cultureel warenhuis, als doorzichtige etalage' achter zich laat. Het oude avant-garde ideaal om kunst en de mens op straat te vervlechten is niet tot stand gekomen.[15] Het vernieuwde museum dient te voldoen aan nieuwe voorwaarden, wil het weer een prominente rol spelen in de samenleving en zich manifesteren op de markt. Het nieuwe Stedelijk dient niet alleen de traditionele museale functies te vervullen met als taken collectioneren, restaureren, onderzoek en exposeren, maar moet ook service verlenen aan de bezoeker en de passant met een modern restaurant en café, met een groots overdekt plein om te flaneren, een winkel met een uitgebreid assortiment aan boeken, catalogi, reproducties, ansichtkaarten, *design*, mokken en andere *gadgets*, en een congreszaal voor discussie, representatie en optredens. Het is geen gebouw meer dat ten dienste staat van de kunst, maar een gebouw dat nevengeschikt is aan de kunst.[16] Als een voorbijganger nu naar binnen kijkt, ziet hij geen kunstwerken maar het restaurant en de winkel. Het museum is een architectonisch *statement* en een instrument voor de *citymarketing* van Amsterdam. Met veel media aandacht heropent koningin Beatrix op 23 september 2012 het Stedelijk Museum.

Vragen

De hoofdvraag van mijn onderzoek luidt: hoe heeft de Nederlandse museumwereld zich sinds de Tweede Wereldoorlog ontwikkeld in samenhang met de sociale dynamiek in beleid, erfgoed, markt, media en wetenschap? Deze vraag omvat een aantal deelvragen. Welke ontwikkelingen hebben zich voorgedaan in het beleid? Welke in het denken over erfgoed? Wat is de invloed van de verzakelijking op de taken en functies die musea in Nederland vervullen, of anders gezegd, wat zijn de effecten van de marktwerking?
Welke bijdrage leveren opinieleiders in het openbaar debat? Welke rol speelt wetenschappelijk onderzoek? Wat is de samenhang tussen deze verschillende velden? Bij al deze vragen stel ik steeds de vraag: welke personen hebben hierin, vanuit welke organisaties, een pioniersrol vervuld?

Om deze vragen te beantwoorden, schrijf ik een collectieve biografie van personen die toonaangevende rollen hebben vervuld in de Nederlandse museumwereld met zijn sociale vertakkingen naar de werelden van beleid, erfgoed, media en wetenschap. Op basis van gedetailleerd empirisch onderzoek, gestuurd door een thematische vraagstelling, achterhaal ik hoe de beleving en het gedrag van individuen samenhangen met de sociale verbanden

---

[14] Vooral eind 2002 en begin 2003 werd dit begrip in discussies geregeld genoemd. Zie onder meer: Max van Rooy, 'Stroperigheid troef rondom het Stedelijk'. In: *NRC Handelsblad,* 5 december 2002, Anne van Driel en Rutger Pontzen, 'Stedelijk jaar later dicht. Amsterdam opnieuw op zoek naar financiering nieuwbouw. "Het belang van dit besluit is dat er een besluit is"'. In: *de Volkskrant*, 5 december 2002 en Marina de Vries, 'Doet Siza het of doet hij het niet?' In: *Het Parool*, 10 december 2002.
[15] Van Tuyl geciteerd en geparafraseerd in: Paul Kempers, *Binnen was buiten.* Amsterdam, 2010, p. 109.
[16] Wim Deetman, Ernst ten Heuvelhof en Hans Wamelink, *Hang naar verstilling. Drang naar spektakel. Eindrapport*. Amsterdam, november 2013, p. 5.

waarvan ze deel uitmaken - hoe biografie en geschiedenis elkaar snijden, zoals C. Wright Mills het omschreef.[17] Via dit museale netwerk wordt tevens een culturele biografie zichtbaar gemaakt: de canon van de Nederlandse samenleving met iconen als Rembrandt, Vermeer, Van Gogh en Mondriaan.

Musea

Het Stedelijk Museum en de andere musea die het podium vormen voor mijn collectieve biografie, vormen een dynamische museumwereld. Dit woord uit de titel van mijn boek is een variant op Howard Beckers concept kunstwerelden: 'all the people whose activities are necessary to her 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'. Becker hanteert in zijn redenering het sleutelbegrip conventies. 'Conventions provide the basis on which art world participants can act together efficiently (…). Different groups of participants know different parts of the total body of conventions used by an art world, ordinarily what they need to know to facilitate the portion of the collective action in which they take part'.[18] Conventies worden echter wisselend geïnterpreteerd; bovendien veranderen ze regelmatig. In de verwikkelingen over de Nieuwe Vleugel van het Stedelijk Museum worden algemene thema's zichtbaar waarover mijn boek gaat, in hun onderlinge samenhang en dynamiek: musea, beleid, erfgoed, markt, media en wetenschap.

Het Nederlandse museumbestel is de uitkomst van een serie ontwikkelingen bij de overheid en in de markt.[19] Verzamelen staat bekend als een kerntaak. Musea verzamelen

---

[17] C. Wright Mills, *The Sociological Imagination*. New York, 1959, p. 14. De Amerikaanse socioloog Charles Wright Mills (1916-1962) vond dat de kwantitatief werkende sociologen na de Tweede Wereldoorlog, zoals Talcott Parsons, Robert Merton en Paul Lazarsfeld, te weinig belangstelling hadden voor eigentijdse sociale problemen, die door gestandaardiseerde, empirische methoden en algemene theoretisering niet te detecteren zijn. Hij pleitte voor sociologische verbeeldingskracht: met kwalitatieve onderzoeksmethoden als observatie en gesprekken, verbanden leggen tussen maatschappelijke veranderingen en persoonlijke ervaringen en die begrijpen. Bronnen: Johan Goudsblom, *Balans van de sociologie*. Nijmegen, 1990 (1ste editie 1974), p. 24 en p. 92 en Nico Wilterdink en Bart Heerinkhuizen (redactie), *Samenlevingen. Een verkenning van het terrein van de sociologie*. Groningen, 1989(1ste editie 1985), p. 17.

[18] Howard S. Becker, *Art Worlds*. Berkeley, 2008 (1ste editie 1982), p. 34 en p. 42. Ook geciteerd in: Ton Bevers, 'Inleiding. Het kunstwetenschappelijke perspectief'. In: Ton Bevers, Antoon van den Braembussche en Berend Jan Langenberg (redactie), *De Kunstwereld. Produktie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur*. Hilversum, 1993, pp. 12-13. Filosoof en kunstcriticus Arthur Danto (1924-2013) muntte het begrip in zijn essay 'The Art World' in: *Journal of Philosophy* LXI, 1964, pp. 571-584. Zie: Howard S. Becker, *Art Worlds*. Berkeley, 2008, pp. 149-150 en Hans van Maanen, *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam, 2009, pp. 7-8.

[19] Museale collecties vinden hun oorsprong in de zestiende en zeventiende eeuw, in de verzamelingen van vorsten, prelaten en particulieren. In de achttiende eeuw ontstonden de eerste museale instituten. Ze hadden een educatieve functie: het museum begon als een leerschool. Musea dienden in eerste instantie niet als een bewaarplaats, maar als instelling waar kunstenaars en wetenschappelijk onderzoekers kwamen studeren. Het algemene publiek kwam op de tweede plaats. Bronnen: Ellinoor Bergvelt, 'De Britse parlementaire enquête uit 1853'. In: Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers, Mieke Rijnders (redactie), *Kabinetten, galerijen en musea*. Zwolle, 2005, p. 319 en Ellinoor Bergvelt, 'Nationale onverschilligheid?' In: Rob van der Laarse (redactie), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering*. Amsterdam, 2005, p. 102 en p. 109. In de negentiende eeuw ontstonden gespecialiseerde musea, gericht op breed samengestelde publieksgroepen. En er kwam inderdaad een gedifferentieerd publiek op de museale collecties af. Bronnen: Ellinoor Bergvelt, 'De Britse parlementaire enquête uit 1853'. Zwolle, 2005, p. 331 en Ellinoor Bergvelt en Claudia Hörster, 'Kunst en publiek in de Nederlandse rijksmusea voor oude kunst (1800-1896). Een vergelijking met Bennetts *Birth of the Museum'*. In: *De Negentiende Eeuw*, 34 (2010), 3, pp. 232-248. In het begin van de twintigste eeuw werden musea meer elitair en introvert: er moest entree betaald gaan worden en de inrichting werd esthetisch. Bron: Just Walter, *Drie generaties museumbeheer 1890-1930-1970. Een sociologisch onderzoek naar een culturele elite*. Amsterdam 1976, p. 51.

actief door aankopen en door het verwerven van bruiklenen. Een andere vorm van verzamelen is het aanvaarden van schenkingen en legaten.[20] Conserveren en restaureren van museale collecties zijn museale taken bij uitstek. Conservering bestaat uit preventieve maatregelen ter bescherming van de collecties en actieve conservering. De 'conditionerende zorg voor de fysieke omstandigheden (licht, temperatuur, luchtvochtigheid etcetera) waaronder de objecten worden bewaard en getoond', werkt preventief.[21] Objecten dienen regelmatig te worden geïnspecteerd en behandeld. Actieve conservering is 'de toestand van het object zelf consolideren en (…) verval tegengaan' en restauratie. Beheer en behoud van museale collecties begint bij een goede registratie en documentatie. Vrijwel alle musea zijn bezig met het digitaliseren van hun collecties en ontsluiting op internet: toegankelijkheid door een digitale database. De onderzoekstaak omvat alle activiteiten die tot doel hebben verifieerbare informatie over de collecties, het museum, de geschiedenis en de omgeving vast te leggen. In sommige musea wordt 'puur' wetenschappelijk onderzoek uitgevoerd. Zowel kleine als grote musea publiceren over hun collecties als referentiemiddel en geven catalogi uit ter begeleiding van een tentoonstelling, als de financiële middelen dat toelaten. Onder de presentatietaak vallen alle publieksactiviteiten die musea inzetten om informatie over te dragen: de vaste presentatie van de collecties, tijdelijke tentoonstellingen, educatieve taken, rondleidingen, digitale ondersteuning, publicaties en overige publiekspresentaties als lezingen, concerten en open depotdagen.[22]

Met deze taken beogen musea doelen te bewerkstelligen en functies te vervullen. Verzamelen kan geïnterpreteerd worden als een poging om de 'belevenissen' uit het verleden (en het heden) vast te leggen. Zo wordt het beeld van onze tijd bepaald voor latere generaties: materiële voorwerpen reflecteren de geschiedenis. Een museum verzamelt en plaatst de voorwerpen en de collecties in een bepaalde opstelling, volgens eigen ordening.[23] Musea dienen als collectief geheugen. Tot deze functie voelen musea zich zeker geroepen. Cultureel erfgoed - museale voorwerpen en collecties, maar ook het gebouw - is een investering in zowel cultureel als economisch kapitaal.

Musea kunnen ook representatieve of emancipatorische functies vervullen. Een museum verleent aandacht, status en distinctie aan een kunstenaar, een gebeurtenis, een verzamelaar, een initiatiefnemer of sponsor bij de oprichting of verbouwing, aan de stad of regio waar het zich bevindt. De meeste museale collecties komen voort uit de verzameling van particulieren, en er zijn musea die hun naam dragen. Om personen te eren die belangrijk worden geacht, zijn musea gewijd aan een individuele kunstenaar, een genre of kunststroming. In dat geval heeft het museum een emancipatorische functie voor die personen, het oeuvre - en de achterban, die dit veelal bewerkstelligt met schenkingen en lobbyen. Als voorwerpen en nieuwe kunstgenres (fotografie, videokunst, industrieel en grafisch design, mode, populaire cultuur) worden opgenomen in een museale collectie,

---

[20] Deze variant wordt 'passief verzamelen' genoemd. Zie: Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* Zeist, 1986, p. 100 en p. 102. Maar donaties en legaten verwerven is niet passief en afwachtend - als het lukt is dat vaak het resultaat van geduldig en diplomatiek contact onderhouden met particuliere verzamelaars en eigenaren.
[21] Ibidem, p. 107.
[22] Instituut Collectie Nederland, *Elementen voor een beleidsplan van een museum.* Amsterdam 1999, pp. 10-12 en pp. 14-17.
[23] Strikt genomen doet een museum niets - het is een instelling en geen mens. In het museum werken mensen, zij zijn de actoren. Ofschoon het gevaar van reïficatie ontstaat - instellingen en door mensen ontketende sociale processen beschouwen als zelfstandig handelende krachten - schrijf ik toch zo over musea om langdradige formuleringen te voorkomen. Zie: Johan Goudsblom, *Balans van de sociologie.* Nijmegen 1990, p. 86. Ook Theodor Adorno wees veelvuldig op het gevaar van reïficatie, of zoals hij het noemde, 'verdinglijking' - zie bijvoorbeeld Theodor Adorno, 'Scientific experiences of a European scholar in America'. In: D. Fleming en B. Bailyn, *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960.* Cambridge (Mass.), 1968, pp. 346-347.

krijgen deze hierdoor status, zij krijgen immers een plek in het 'pantheon', in een nieuwe ordening - zo zijn jazz en popmuziek inmiddels gemusealiseerd. Het is een gewoonte geworden om ontwerpers opdracht te verlenen om producten of kleding te ontwikkelen en die in musea te presenteren.[24]

Musea fungeren steeds vaker als een architectonisch statement.[25] Gemeentelijke ambtenaren zijn het toenemend belang gaan inzien van de creatieve industrie: het museum als instrument voor citymarketing en revitalisering. Bij nieuwe museumgebouwen en de vele grootscheepse renovaties staat deze functie hoog op de agenda: het museum dient zich nuttig te maken in de stadseconomie en economische *spin off* te genereren. De uitstraling moet helpen bij het creëren van een gunstig vestigingsklimaat.[26] Bij veel verbouwingen zijn het museumcafé en de winkel vóór de kassa geplaatst, om behalve bezoekers ook passanten tot uitgaven te verleiden.[27] Van oudsher verlenen musea bezoekers kennis, aanzien en distinctie.[28] Andere belangrijke functies die musea vervullen zijn inspiratie, contemplatie, educatie en verstrooiing. Beide laatste variëren per bezoeker en hangen af van culturele competentie en kennis - wat leerzaam is voor een scholier, is voor een ingewijde eerder vermaak.

Beleid

De infrastructuur voor het cultuurbeleid is grotendeels in de Tweede Wereldoorlog ontwikkeld, tijdens de Duitse bezetting. Na de bevrijding breidt de overheid haar taken uit, ook voor kunst en cultuur - zo wordt de verzorgingsstaat uitgebouwd. Over deze staatsvorm en de overheidszorg voor cultuur bestaat lange tijd consensus. Voor iedere bewindspersoon geldt dat subsidies nodig zijn voor cultuur - 'impliciet werden culturele activiteiten en instellingen beschouwd als voorzieningen van algemeen belang die door de gemeenschap moesten worden bekostigd'.[29] Daardoor blijft de kunstwereld soeverein en is hij altijd relatief ontzien, ook bij dreigende bezuinigingen. Dit verandert radicaal met de bezuinigingen van het op 14 oktober 2011 aangetreden kabinet Rutte I: het onaanraakbare is weg, de kunstsector wordt niet langer buiten schot gehouden.

'Cultuurpolitiek' en 'cultuurbeleid' komen vóór de Tweede Wereldoorlog in het openbaar debat niet voor. Deze termen worden in de jaren zestig voor het eerst gehanteerd. Daarvóór is de terminologie meestal 'staatszorg', in de zin van bestuur, strategisch inzicht en tact.[30] In het proefschrift van Emanuel Boekman, *Overheid en kunst in Nederland* uit 1939 ontbreekt het woord beleid. Hij schreef over zorg, taak, bemoeiing, en een enkele keer over

---

[24] Zie bijvoorbeeld: Ellinoor Bergvelt en Christine Delhaye (redactie), 'Mode en Musea. Zes trends, elf musea'. Amsterdam, 2010 - onderzoeksresultaten van de studenten van de Master module Signalementen Museumstudies 2009-2010 aan de Universiteit van Amsterdam.

[25] In Nederland zijn bekende voorbeelden het Groninger Museum, het Bonnefantenmuseum in Maastricht, het Van Abbemuseum in Eindhoven, Museum Belvédère - de laatste is gelauwerd als 'Gebouw van het jaar 2006' – het Van Abbemuseum te Eindhoven, het Drents Museum in Assen, Museum de Fundatie in Zwolle, het Fries Museum te Leeuwarden.

[26] Zie onder meer: Truus Gubbels, Jan Vaessen en Mariet Willinge (redactie), *Museumarchitectuur als spiegel van de samenleving.* Amsterdam/Abcoude 2000. Het schoolvoorbeeld van een museum met een geslaagde stedelijke revitalisering tot gevolg is het Guggenheim Museum in Bilbao, Spanje.

[27] Merlijn Schoonenboom, 'In snelle tijden wil men collectief terugkijken'. In: *de Volkskrant*, 5 februari 2009 en Daan van Lent, 'Musea met allure, maar met weinig geld'. In: *NRC Handelsblad*, 8 juni 2013.

[28] Zie: Pierre Bourdieu, *Distinction.* London, 1986 (1ste editie 1979) en Abram de Swaan, *Kwaliteit is klasse.* Amsterdam, 1985.

[29] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 2002, p. 58.

[30] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 1993, p. 31. Zie voor de sociogenese van het begrip, Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945.* Den Haag, 1990, pp. 57-59.

kunstpolitiek. Minister Joseph Cals spreekt tijdens een debat in 1963 als eerste van 'het beleid op het gebied van de kunsten'; minister Marga Klompé gebruikt in 1968 de term 'kunstbeleid' in een memorie van toelichting. Het begrip 'verwees naar een samenhangend geheel van maatregelen en voorzieningen, gecomplementeerd met enkele uitgangspunten die daar betekenis aan moesten geven'.[31] Op allerlei manieren wordt beleid een zaak van openbaar debat. Het is tevens onderwerp van wetenschappelijk onderzoek geworden. Wetenschappers zijn gaan schrijven over cultuurbeleid. Bewindslieden en ambtenaren hebben onderzoek uitgezet ten behoeve van de beleidscyclus. Zij zijn zelf in toenemende mate wetenschappelijk gevormd.[32]

Cultuurbeleid impliceert 'een rationele en doorzichtige wijze van opereren, die verklaard en verantwoord moet worden'. Deze uitleg suggereert dat beleid een product is van een 'governing mind' en het resultaat van een te voren bedacht en geregisseerd 'masterplan'. Evaluatief beleidsonderzoek toont echter telkens aan dat dit een illusie is.[33] Cultuurbeleid heeft het karakter van 'een voortdurend compromis' waarin verschillende belangen en visies van partijen tegen elkaar worden afgewogen. De doelstellingen ontwikkelen zich 'redelijk onafhankelijk van politieke veranderingen' - daardoor is het cultuurbeleid in Nederland gedepolitiseerd en gebureaucratiseerd. Politici bepalen niet zozeer de inhoud als wel de ambtenaren en vertegenwoordigers uit het veld.[34] Daar komt bij dat ministers die cultuurbeleid in hun portefeuille hebben, voor kunst en cultuur relatief weinig aandacht hebben - dit geeft de ambtenaren op het departement grote vrijheid. Sinds de jaren tachtig werken daar steeds meer mensen met een sterke betrokkenheid bij wat er in de wereld van kunst en cultuur gebeurt - zij dragen veelal zorg voor de continuïteit van beleidskwesties.[35] In 1995 verandert dit - er komt tijdens kabinet Paars I een roulatiesysteem voor topambtenaren: 'een dwingende impuls (…) tot mobiliteit aan de top'.[36]

Erfgoed

Museumwerelden zijn deel gaan uitmaken van de nieuwe wereld van het cultureel erfgoed en die van het cultuurbeleid. Musea vervullen een vitale functie in het behoud, beheer, onderzoek, de presentatie van cultureel erfgoed en ze worden zelf als zodanig beschouwd.[37] Cultureel erfgoed is een concept dat steeds vaker wordt gehanteerd. Het is een modewoord geworden en een containerbegrip: het is een algemene uitdrukking waarvan de interpretatie is verruimd. F.J. Duparc senior definieerde het in zijn overzichtswerk in 1975 als 'wat de

---

[31] Aldus Warna Oosterbaan Martinius. Hij vermoedt dat de term voor het eerst gebruikt werd door protesterende kunstenaars die 'een kunstbeleid' wensten - dat was er volgens hen niet. Minister Klompé was het daarmee niet eens, maar nam de term in het debat over. Bron: idem, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, p. 57. Bram Kempers: 'het ministerie van CRM adopteerde een term die de kunstenaars als polemisch wapen hanteerden: ze protesteerden tegen het ontbreken ervan'. Citaat uit: idem, 'Kunst, wetenschap en beleid. Verandering in afhankelijkheid'. In: Intomart, *Kunst onderzocht*. Bundel voordrachten ter gelegenheid van het afscheid van Piet van Montfort van Intomart Qualitatief. Hilversum, 16 april 1999, p. 46.

[32] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, p. 58.

[33] Ibidem, pp. 58-59. De Amerikaanse politicoloog Charles Lindblom ontwikkelde in de jaren vijftig en zestig een analyse over beleidsprocessen. Charles Lindblom, 'The science of muddling through'. In: *Public Administration Review*, vol.19, 1959, pp. 79-88.

[34] Ibidem en Quirine van der Hoeven, *Van Anciaux tot Zijlstra. Cultuurbeleid en cultuurparticipatie in Nederland en Vlaanderen*. Den Haag, 2012, pp. 44-45. Zie hierover: Hans Onno van den Berg, *De structuur van het kunstbeleid.* 's-Gravenhage, 1985, p. 77 en p. 82.

[35] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. 's-Gravenhage, 1990, p. 79.

[36] Margriet Oostveen, 'Wat doe jij voor de maatschappij? Topambtenaren worden managers van het concern Overheid'. In: *NRC Handelsblad, magazine M*, 4 december 2004 en Rinus van Schendelen, 'Ambtenaar rouleert te vaak'. In: *de Volkskrant*, 3 juli 2004.

[37] De Nieuwe Vleugel als 'de perfecte tentoonstellingsruimte voor actuele kunst' was bijvoorbeeld een representatie van Sandbergs visie. Bron: Paul Kempers, *Binnen was buiten.* Amsterdam, 2010, p. 173 en p. 183.

mensheid in haar geheel heeft voortgebracht en aan ons, mensen van thans, heeft nagelaten'. Cultureel erfgoed is een noemer voor twee duidingen. De immateriële betekenis verwijst naar de geestelijke erfenis van denkers, kunstenaars, tradities, geloof, waarden en normen. In de materiële betekenis gaat het om objecten (schilderijen, tekeningen, beeldhouwkunst, archeologische, historische en hedendaagse voorwerpen), archieven, gebouwen en plekken.[38] Erfgoed is verbonden met identiteit: 'erfgoed is een uitdrukking van de identiteit van de groep die dat erfgoed koestert of adopteert'.[39] Het werk van Rembrandt, Johannes Vermeer, Vincent van Gogh en Piet Mondriaan is onderdeel van de identiteit van Nederland, maar het Gemeentemuseum Den Haag bijvoorbeeld ook. Erfgoed heeft een waarde - die van het verleden, met de opdracht deze te koesteren en te bewaren en 'door te geven aan de mensen die na ons komen. De betekenis van erfgoed ligt in de bijdrage die het levert aan ons identiteitsbesef'.[40]

De interpretatie van erfgoed is inmiddels uitgebreid. De bescherming en presentatie van erfgoed kan ook ingegeven worden om authenticiteit te laten beleven: 'heritage experience'.[41] Het begrip erfgoed is volop bij de overheid ingeburgerd. Sinds 1 januari 2014 zijn op het ministerie van OCW de directies 'Cultureel Erfgoed' en 'Kunsten' gefuseerd tot 'directie Erfgoed & Kunsten'. Lange tijd droeg de afdeling die verantwoordelijk was voor erfgoed de naam 'sector Monumenten, Musea en Archieven' (MMA) en daarna even 'directie Beleidszaken Cultuurbeheer'.[42] Sinds 2009 voert de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed het landelijke beleid uit voor archeologie, monumenten, historisch landschap en roerend erfgoed.[43]

Markt

In de literatuur over cultuurbeleid zijn over de markt allerlei verwijzingen te vinden. Het begrip 'marktwerking' komt in het cultuurpolitieke debat en in de beleidsretoriek tot eind jaren negentig niet voor. Het sleutelwoord voordien luidt 'verzakelijking': efficiënte en effectieve bedrijfsvoering. In de zorg- en onderwijssector gaat de discussie sinds begin jaren negentig over de voor- en nadelen van marktwerking, vervolgens komt in de loop van de jaren negentig de term ook voor in het debat over cultuurbeleid - vooral sinds de aanstelling in 1998 van econoom Rick van der Ploeg als staatssecretaris.[44]

---

[38] F.J. Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed*. 's-Gravenhage, 1975, p. xv. Zie: Frans Grijzenhout, 'Inleiding'. In: idem (redactie), *Erfgoed. De geschiedenis van een begrip*. Amsterdam, 2007, pp. 1-6.

[39] Warna Oosterbaan, *Ons erf. Identiteit, erfgoed, culturele dynamiek*. Amsterdam, 2014, p. 11.

[40] Willem Frijhoff, *Dynamisch Erfgoed*. Amsterdam, 2007, p. 8. Een fraaie illustratie van de diversiteit van het begrip is de *Bosatlas van het cultureel erfgoed*. Dit overzichtswerk bevat 'niet alleen monumenten, maar ook landschappen, feesten en gebruiken'. Kastelen, molens, parken, sportpaleizen, bedevaarten, volksfeesten, bloemencorso's, de oudste voetbalclubs, bioscopen, warenhuizen, ateliers, popmuziek, straatnamen en nog 'vele honderden onderwerpen. (…) Alles wat herinnert aan een ver of meer recent verleden'. *De Bosatlas van het cultureel erfgoed : een ontdekkingsreis langs het erfgoed*. Groningen, 2014. Bron: www.cultureelerfgoed.nl (bezocht op 4 oktober 2014).

[41] Rob van de Laarse, 'Erfgoed en de constructie van vroeger'. In: idem (redactie), *Bezeten van vroeger*. Amsterdam, 2005, pp. 4-5 en pp. 6-7. Zie ook: B. Joseph Pine en James H. Gilmore, 'Museums and authenticity'. In: *Museum News* 86, (2007), pp. 76-78.

[42] Bron: www.rijksoverheid.nl/ministeries/ocw (bezocht op 25 augustus 2014).

[43] In 2011 werd het Instituut Collectie Nederland toegevoegd. Bron: www.cultureelerfgoed.nl (bezocht op 30 augustus 2014).

[44] Minister Hedy d'Ancona gebruikte in mei 1991 het begrip 'marktwerking' bij mijn weten voor het eerst expliciet in een interview: 'als we de markt laten werken kunnen we de helft van het aanbod afschrijven. Dat is niet alleen slecht voor de kunstenaars, maar ook voor de kwaliteit van de samenleving'. Dit interview werd gepubliceerd in *Rood*, een tijdschrift voor de leden van de PvdA, jrg.1, nr.4, mei 1991. Cas Smithuijsen citeerde

In 1982 wordt de markt door het 'no-nonsense' kabinet Lubbers sterker dan voorheen op de politieke agenda gezet - ook in de cultuursector. De overheid doet pogingen haar eigen aandeel in de financiering van kunst en cultuur omlaag te brengen door eigen inkomsten van de gesubsidieerde instellingen te stimuleren.[45] De aanloop tot verzakelijking begon overigens al in de jaren zeventig. Ook musea dienen de aandacht meer te richten op de markt - de vraag van het publiek. Een 'terugtredende overheid' moet zich minder met allerlei zaken gaan bemoeien - de rol van de verzorgingsstaat, na de Tweede Wereldoorlog uitgebouwd, staat ter discussie. De gesubsidieerde musea worden afgerekend op efficiëntie in de bedrijfsvoering, effectiviteit van beleid en hun publieksbereik. Daarnaast dienen ze aan de criteria 'kwaliteit' en 'pluriformiteit' te voldoen.[46] In de loop van de jaren tachtig vindt er geleidelijk een omslag plaats in de mentaliteit van beleidsambtenaren en museumprofessionals, in ondernemingszin en publiekgerichtheid. Vooral in de grote musea spelen zich processen af van professionalisering, zoals taakdifferentiatie en specialisering.[47]

Ook in de museumwereld treedt het 'bedrijfsmatig denken' binnen. De maatschappelijke rol van zowel de kunstmusea als niet-kunstmusea verandert. Het beeld van het museum als een behoudende, enigszins geïsoleerde en introverte instelling, waar de bezoeker door de conservator als storend wordt ervaren, gaat niet meer op. In een aantal vooraanstaande musea is een veranderende bedrijfscultuur merkbaar: de museumdirecteur, voorheen meestal een kunsthistoricus, dient te opereren als een manager, als 'cultureel ondernemer'. Het streven om de bezoekersaantallen te vergroten is niet langer vooral ingegeven door idealistische motieven zoals volksopvoeding en cultuurspreiding. Het gaat sinds de jaren tachtig om het voortbestaan van het museum in economisch opzicht. Dit maakt publiekgericht functioneren tot een noodzaak. De publieksomvang wordt mede bepalend voor het prestige en de legitimering van het museum.[48]

Er zijn veel voorstanders van een meer efficiënte en effectieve aanpak in de museumwereld, maar in studies naar beleid en management - zeker die dateren uit de jaren tachtig en begin jaren negentig, toen de ontwikkeling van verzakelijking opkwam - is ook een ondertoon van zorg merkbaar. Slaat de oriëntatie op de museale functies niet teveel door van behoud en beheer naar de andere kant, de presentatie en marketing? Bij haastige spoed bestaat het risico dat ook waardevolle elementen overboord worden gegooid. De museale cultuur heeft juist van oudsher behoud en kennis hoog in het vaandel.[49]

---

haar een jaar later in zijn artikel 'Politiek levert kunst teveel aan de koopman uit'. In: *NRC Handelsblad*, 23 mei, 1992.

[45] Berend Jan Langenberg, 'De financiering van de culturele sector in Nederland'. In: *Kunstlicht*, 1/2, jrg.34, 2013 'De Publieke Markt', pp. 30-31.

[46] Ministerie van OCW, *Cultuurbeleid in Nederland.* Zoetermeer, 2002, p. 64.

[47] G.J. de Rook. 'Het museum als speelbal op de golven van het politiek-economische krachtenveld'. In: *Metropolis. M,* jrg. 8, 1987, no. 5/6, pp. 8-l5.

[48] Jos de Haan, *Het gedeelde erfgoed. Een onderzoek naar veranderingen in de cultuurhistorische belangstelling sinds het einde van de jaren zeventig.* Rijswijk, 1997, p. 36.

[49] Zie bijvoorbeeld A.M. Bevers. 'Cultuurspreiding en publieksbereik: van volksverheffing tot marktstrategie'. In: Hans van Dulken (redactie), *In ons diaconale land: opstellen over cultuurspreiding.* Amsterdam, 1988 en J. de Rook, 'Het museum als speelbal op de golven van het politiek-economische krachtenveld'. In: *Metropolis M,* jrg. 8, 1987. Als ik mijn eigen onderzoek rapportages uit de jaren negentig teruglees, betrap ik me ook op die zorg: waar leidt die ontwikkeling van verzakelijking toe, als het Amerikaanse model gevolgd wordt? Zie: Dos Elshout, 'Museumbeleid nader belicht'. In: *Boekmancahier* 2, 1ste jrg. november 1989, pp. 112-113. Inmiddels is onderzoek gedaan naar het Amerikaanse model: Philip Tijsma, 'Amerikaanse toestanden. Perspectieven van het Amerikaanse financieringsmodel voor Nederlandse musea'. In: Ingrid Janssen en Annemoon van Hemel (redactie), *Bedrijvige musea. Private betrokkenheid in de praktijk.* Amsterdam, 2003, pp. 131-171.

Wetenschap

Op allerlei manieren is de sociale dynamiek in de museumwereld verbonden met andere fenomenen, naast beleid, erfgoed, markt en media, ook met de wetenschap. Onderzoekers dragen feiten, ideeën en begrippen aan om het cultuurbeleid te analyseren en te ondersteunen - een traditie die ontstaat in de jaren zeventig. Zij ontwikkelen het beleid als wetenschappelijk begrip ten dienste van dat beleid. De *Discussienota* in 1972, de *Knelpuntennota* in 1974 en de *Nota Kunst en Kunstbeleid* in 1976 geven niet alleen intenties weer, ze bevatten ook cultuurhistorische en cultuursociologische analyses van het beleidsterrein.[50] Om het cultuurbeleid te analyseren, te systematiseren en te legitimeren, dragen vooral sociologen ideeën en gegevens aan. Ze sluiten aan bij eerdere publicaties, zoals het proefschrift van Emanuel Boekman uit 1939 - hij schreef de eerste studie: *Overheid en kunst in Nederland*, waarin hij een pleidooi houdt voor het toekomstig kunstbeleid.[51] Gerard van der Hoek publiceerde in 1956 het allereerste 'verantwoord opgezette onderzoek onder museumpubliek in Nederland'.[52]

Het Prins Bernhard Fonds staat aan de wieg van beleidsondersteunend, cultuursociologisch onderzoek op nationale schaal en levert in de jaren vijftig een aanzet tot de ontwikkeling van sociologisch, beleidsrelevant onderzoek in Nederland: hoe is het met de spreiding gesteld van kunst en cultuur? Het Centraal Bureau voor de Statistiek neemt in de jaren zestig het cultuurterrein in het onderzoeksprogramma op en in 1973 begint het Sociaal en Cultureel Planbureau het sociale en culturele leven op systematische wijze in kaart te brengen.[53] Het SCP bedient de overheid met statistisch materiaal - onder meer om trends in cultuurdeelname te registreren en de fluctuaties daarin te analyseren. Naast de overwegend kwantitatieve trendbeschrijvingen geeft het ook een oriëntatie op en een evaluatie van het overheidsbeleid. Abram de Swaan omschrijft in een toespraak het SCP als 'een soort "hofleverancier" met de overheid als geldschieter, vaste klant en hoofdafnemer'.[54]

Begin jaren tachtig ontwikkelen zich meer intensieve samenwerkingsverbanden dan voorheen tussen het ministerie van WVC en de Rijksuniversiteit van Utrecht, de Universiteit van Amsterdam en de Katholieke Hogeschool Tilburg, waardoor de werelden van beleid en wetenschap meer vervlochten raken. De samenwerking blijkt inspirerend en stimuleert

---

[50] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Amsterdam, 1990, p. 59.

[51] Quirine van der Hoeven, *Van Anciaux tot Zijlstra.* Den Haag, 2012, p. 44. Emanuel Boekman, *Overheid en kunst in Nederland.* Amsterdam, 1989 (oorspr. 1939). In 1963 is in Amsterdam de naar hem genoemde Boekmanstichting opgericht, op initiatief van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen. Het onafhankelijke studiecentrum in Amsterdam verzamelt en verspreidt kennis en informatie over kunst- en cultuurbeleid en de uitwerking daarvan in de praktijk. De Boekmanstichting stimuleert onderzoek en cultuurpolitiek debat. De bibliotheek bevat circa 65.000 titels - publicaties over het kunst- en cultuurbeleid en aanverwante zaken. Zie: www.boekman.nl (bezocht op 25 september 2014).

[52] G.J. van der Hoek, *Bezoekers bekeken. Een onderzoek naar het bezoek aan het Gemeentemuseum van 's-Gravenhage ten dienste van het opvoedkundige werk van het museum voor moderne kunst.* Mededelingen Haags Gemeentemuseum, II, 2, 1956. Van der Hoek (1925) was toen hoofdonderwijzer in Den Haag en student pedagogiek. Later werd hij voorlichtingsfunctionaris in resp. het Van Abbemuseum, Gemeentemuseum Arnhem en vervolgens Hoofd Educatieve Afdeling in het Rijksmuseum. Bron: Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, p. 16.

[53] Jaap Verheul en Joost Dankers, *Tot stand gekomen met steun van… Vijftig jaar Prins Bernhard Fonds 1940-1990.* Zutphen, 1990, p. 206 en p. 280 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland.* Nijmegen, 2002, p. 274.

[54] Dat was in 2000 ter gelegenheid van het vijfentwintigjarige bestaan van het SCP. Johan Heilbron, 'Trendvolgers: 25 jaar SCP'. In: *De Academische Boekengids*, nr. 21, mei 2000, p. 9. Het SCP verricht regelmatig - tot 1997 onder leiding van Wim Knulst, daarna van Jos de Haan en Andries van den Broek - onderzoek naar cultuurdeelname.

sociologische theorievorming en empirisch onderzoek op het terrein van het cultuurbeleid.[55] Cas Smithuijsen constateert een 'verwetenschappelijking van het kunstbeleid'.[56] Het samenwerkingsverband met hoogleraar Reinhard Wippler en Harry Ganzeboom van de vakgroep Theorie en Methodologie van de Sociologie te Utrecht leidt in 1984 tot het proefschrift van Ganzeboom, *Cultuur en Informatieverwerking* - een uitwerking van het contractonderzoek 'Beleving van Monumenten' (1981), uitgevoerd in opdracht van het ministerie van CRM. Een andere onderzoeksopdracht van belang is 'Podiumkunsten & Publiek' (1986).[57] Het samenwerkingsverband met hoogleraren Joop Goudsblom en Anton Zijderveld in respectievelijk Amsterdam en Tilburg resulteert in een aantal studies in de traditie van de interpretatieve sociologie. De vruchten zijn onder meer de dissertaties van Bram Kempers, Warna Oosterbaan Martinius en Jan Vaessen, die ik voor mijn onderzoek veelvuldig raadpleegde.[58] Kempers spreekt van 'een nieuw netwerk van relaties in de driehoek tussen kunst, beleid en wetenschap. (…) Zo is de kunstsociologie in Nederland tot ontwikkeling gekomen en is de sector kunst en cultuur één van de weinige beleidsterreinen waar sociologen de toon zetten, zelfs "figuratiesociologen"'.[59]

Eind jaren negentig zet deze ontwikkeling door. Er verschijnen meer dissertaties waarin aspecten van cultuurbeleid en markt worden uitgediept. Wim Knulst promoveert op een empirisch-theoretische studie naar verschuivingen in vermaak en mediagebruik - hij plaatst triviale zaken, zoals bezoek aan pretparken, een voetbalwedstrijd of een restaurant naast de 'hogere' culturele activiteiten, zoals museum-, theater- en concertbezoek.[60] Roel Pots plaatst de relatie tussen overheid en cultuur gedetailleerd in een historisch kader.[61] Vanuit bestuurskundig perspectief analyseren Erik Besseling de musealisering van drie technische musea en Aletta Winsemius het cultuurbeleid.[62] Kunsthistorica Renée

---

[55] Bram Kempers, 'Een geleerde op zoek naar een genre. Cultuur in het werk van Goudsblom'. In: Nico Wilterdink, Johan Heilbron en Abram de Swaan (redactie), *Alles verandert. Opstellen voor en over J. Goudsblom*. Amsterdam, 1997, p. 140.

[56] Cas Smithuijsen, 'De verwetenschappelijking van het kunstbeleid'. In: Intomart, *Kunst onderzocht*. Hilversum, 16 april 1999, p. 41. Socioloog Smithuijsen was tussen 1986 en 2014 directeur van de Boekmanstichting in Amsterdam.

[57] Ineke Maas, René Verhoeff en Harry Ganzeboom, *Podiumkunsten & Publiek*. Rijswijk, 1990. Bron: email van Ton Bevers op 17 maart 2016.

[58] Bram Kempers, *Kunst, macht en mecenaat. Het beroep van de schilder in sociale verhoudingen 1250-1600.* Amsterdam, 1987, Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Amsterdam, 1990 en Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur: de problematische legitimering van het kunstmuseum.* Zeist, 1986. Kempers promoveerde bij Joop Goudsblom en kunsthistoricus Henk van Os. Goudsblom was ook de promotor van Oosterbaan - in beide gevallen aan de UvA. Socioloog Anton Zijderveld was de promotor van Vaessen aan de Katholieke Hogeschool Tilburg.

[59] Bram Kempers, 'Kunst, wetenschap en beleid'. In: Intomart, *Kunst onderzocht*. Hilversum, 16 april 1999, p. 46. De Amsterdamse school van de Figuratiesociologie, gegroepeerd rondom Joop Goudsblom en Abram de Swaan, is sterk geïnspireerd door het werk van Norbert Elias (1897-1990). In deze benadering is het uitgangspunt dat de mensen en de samenleving die zij met elkaar vormen, principieel met elkaar zijn verbonden in netwerken die aan verandering onderhevig zijn. Carla van El, *Figuraties en verklaringen. Stijlgebonden schoolvorming in de Nederlandse sociologie na 1968*. Proefschrift. Amsterdam, 2002, p. 7 en pp. 28-70. Zie ook: Johan Goudsblom, *Balans van de sociologie*. Nijmegen, 1990 (1ste editie 1974) en Abram de Swaan, *De mensenmaatschappij. Een inleiding.* Amsterdam, 1996.

[60] Wim Knulst, *Van vaudeville tot video. Een empirisch-theoretische studie naar verschuivingen in het uitgaan en het gebruik van media sinds de jaren vijftig.* Rijswijk, juni 1989. Zijn promotor was socioloog Reinhard Wippler aan de Universiteit Utrecht.

[61] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2000 - zijn laatste geactualiseerde editie verscheen in 2010. Bram Kempers was zijn promotor aan de UvA.

[62] Erik Besseling, *De musealisering van de techniek. De totstandkoming van het Museum voor Techniek en Arbeid in Mannheim, het Nederlands Textielmuseum in Tilburg en het Museum voor Wetenschap en Industrie in Manchester in de periode 10945 tot 1995*. Zijn promotoren waren Rob Hoppe en Bram Kempers aan de UvA.

Steenbergen portretteert verzamelaars van moderne kunst en beschrijft hun achtergronden, beweegredenen en calculaties.[63] Hans Blokland introduceert in zijn proefschrift de noties negatieve en positieve vrijheid van Isaiah Berlin in het debat over cultuurspreiding en plaatst deze in een cultuurpolitieke context.[64] Miranda Boorsma exploreert hoe marketing kan bijdragen aan de bevordering van cultuurparticipatie, in het bijzonder van theater.[65] Giep Hagoort beschrijft hoe strategisch management kan worden ontwikkeld en geïntegreerd in kunstorganisaties.[66] Fransje Kuyvenhoven beschrijft en analyseert het aankoopbeleid van de overheid van kunstwerken uit de twintigste eeuw.[67] Quirine van der Hoeven vergelijkt het bevorderen van de cultuurparticipatie in het cultuurbeleid van Nederland en Vlaanderen.[68]

Hans Abbing is een van de eerste auteurs in Nederland die over kunst en economie schrijft: *Een Economie van de Kunsten* in 1989. Hij promoveert op een economische analyse van de beeldende kunstwereld.[69] Pim van Klink brengt een halve eeuw podiumkunstbeleid in kaart vanuit een economisch perspectief.[70] Beiden waren een tijdlang werkzaam op de stafafdeling Culturele Zaken van het ministerie van WVC.

Media

Dat de museumwereld hecht verweven is met de media blijkt duidelijk uit de ophef over de Sandbergvleugel. Journalisten volgen het openbaar debat in de wereld van kunst en cultuur op de voet en doen daarvan verslag. Regelmatig krijgen ze van de redactie de vrijheid zich op

---

Aletta Winsemius, *Overheid in spagaat. Theorie en praktijk van het Nederlandse kunstbeleid*. Amsterdam, 1999. Haar promotoren waren de bestuurskundigen A.J.G.M. Bekke en A.B. Ringeling aan de Universiteit Leiden - Ton Bevers was referent.

[63] Renée Steenbergen, *Iets wat zo veel kost, is alles waard. Verzamelaars van moderne kunst in Nederland.* Amsterdam, 2002. Bram Kempers en Ton Bevers waren haar promotoren aan de UvA. Stichting Artimo ondersteunde het onderzoek van Steenbergen, evenals dat van Truus Gubbels. Zij exploreert en analyseert de positie van de galerie en de relatie met kunsthandel, musea en de kunstbeurzen. Truus Gubbels, *Passie of professie. Galeries en kunsthandel in Nederland*. Abcoude, 1990. Promotor was Bram Kempers aan de UvA. Ik gebruik zijn onderzoek niet, maar hij mag hier niet ontbreken: Cas Smithuijsen, *Een verbazende stilte. Klassieke muziek, gedragsregels en sociale controle in de concertzaal*. Amsterdam, 2001. Joop Goudsblom was zijn promotor aan de UvA.

[64] Hans Blokland, *Wegen naar vrijheid. Autonomie, emancipatie en cultuur in de westerse wereld*. Meppel, 1995 (oorspronkelijk 1990). Socioloog J.M.M. de Valk was zijn promotor aan de Erasmus Universiteit, Rotterdam.

[65] Miranda Boorsma, *Kunstmarketing. Hoe marketing kan bijdragen aan het maatschappelijk functioneren van kunst, in het bijzonder van toneelkunst in Nederland.* Amsterdam, 1998. Theaterwetenschapper Hans van Maanen en econometrist Bart Nooteboom waren haar promotoren aan de Rijksuniversiteit Groningen.

[66] Giep Hagoort, *Strategische dialoog in de kunstensector. Interactieve strategische vorming in een kunstorganisatie*. Delft, 1998. Zijn promotor was Annemieke Roobeek, hoogleraar Strategie & Transformatiemanagement aan de Universiteit Nyenrode en de Universiteit van Amsterdam.

[67] Fransje Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst. De geschiedenis van de collectie 20ste-eeuwse kunst van het ministerie van OCW 1932-1992*. Amsterdam/Leiden, 2007. Haar promotoren aan de Vrije Universiteit waren Carel Blotkamp, hoogleraar Kunstgeschiedenis, in het bijzonder van de moderne kunst, en Ronald de Leeuw, bijzonder hoogleraar Museumbeleid en de geschiedenis van het verzamelen in de 19de en 20ste eeuw en voormalig directeur van het Rijksmuseum Amsterdam. Kuyvenhoven werkt bij de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed.

[68] Quirine van der Hoeven, *Van Anciaux tot Zijlstra. Cultuurbeleid en cultuurparticipatie in Nederland en Vlaanderen*. Den Haag, 2012. Socioloog Paul Schnabel was haar promotor aan de Universiteit Utrecht. Van der Hoeven is sinds 2002 werkzaam in diverse functies bij het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap - ze is nu hoofd internationaal cultuurbeleid en plaatsvervangend hoofd algemeen beleid bij de directie Erfgoed en Kunsten.

[69] Hans Abbing, *Een Economie van de Kunsten. Beschouwingen over kunst en kunstbeleid.* Groningen, 1989 en Hans Abbing, *Why are Artist Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam, 2002. Zijn promotor aan de Erasmus Universiteit was Arjo Klamer, hoogleraar in de Economie van Kunst en Cultuur.

[70] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief. Rijkskunstbeleid beoordeeld*. Groningen, 2005. Zijn promotor was econoom Arjen van Witteloostuijn aan de Rijksuniversiteit Groningen.

kwesties te concentreren.[71] Ze berichten over 'de waan van de dag', belichten de verschillende kanten als er een discussie of conflict gaande is, houden interviews met de betrokkenen en schrijven regelmatig een analytische beschouwing - vooral de landelijke dagbladen hebben hierin een reputatie hoog te houden.[72] Soms schrijft iemand als reactie op een artikel een opiniestuk, waardoor journalistieke reportages en analyses zelf een onderdeel worden van dat debat. Nu en dan groeit een museum uit tot een mediahype.[73] Het openbaar debat is te destilleren uit vakliteratuur en uit de media zelf: daar lieten de discussies tussen museummedewerkers, managers, beleidsmakers, politici, bestuurders, wetenschappers en journalisten hun sporen na. In de media passeert regelmatig de problematiek van de verzakelijking en de effecten daarvan de revue.[74] Professionals en deskundigen discussiëren met elkaar en zijn vooral met elkaar onderling in debat - ze vormen zo een constellatie, een 'polemisch verbond': 'een groep van tegenstrevers die op elkaar zijn aangewezen om hun vak te kunnen uitoefenen'.[75] Net als wetenschappers leveren journalisten niet alleen bronnen op voor mijn onderzoek maar vormen zij ook het onderwerp van studie.

Methoden, afbakening en accenten

In mijn onderzoek volg ik globaal de chronologische ontwikkelingen van het cultuurbeleid sinds 1950 met de nadruk op musea en erfgoed. Ik kijk naar de feiten en denkbeelden over het beleid en de marktwerking. Daaraan koppel ik 'de menselijke factor' achter de gebeurtenissen: ik vraag aandacht voor de inbreng van naar mijn mening interessante individuen binnen en buiten de overheid, in de publieke en private sector - ik schets hun 'definitie van de situatie': hoe interpreteren zijzelf hun positie van waaruit zij opereren?[76] Ik

---

[71] Hans van der Beek, 'Daarom is onderzoeksjournalistiek must'. In: *Het Parool*, 26 november 2011. De vijfdelige serie in *Het Parool* van Hugo Logtenberg en Bas Soetenhorst, van 22 tot en met 26 november 2011 is hiervan een goed voorbeeld. Zij reconstrueerden in detail vanuit verschillende invalshoeken de perikelen tijdens de verbouwing en uitbreiding van het Stedelijk Museum.

[72] Voorbeelden van persbeschouwingen die op cruciale momenten verschenen, zijn: Aukje Holtrop en Ageeth Scherphuis, 'Gouden greep. "Publiek komt op publiek af". Op zoek naar de succesformule voor een tentoonstelling: "Monet is een hit. Maar mode? Kunst is in de mode"'. In: *Vrij Nederland*, 17 januari 1987, Ella Reitsma, 'Er wordt teveel bewaard. De bezem door het museum'. In: *Vrij Nederland*, 15 december 1990, Rutger Pontzen, '"Publiek trekken, dat is de kunst". Toekomstdromen van acht museumdirecties'. In: *Vrij Nederland*, 25 oktober 1997, Ella Reitsma, 'De bezem moet door de museumzalen'. In: *Vrij Nederland*, 30 juni 2001, Rob Gollin en Rutger Pontzen, 'Iedereen directeur. Nieuwe, relatief onbekende gezichten aan de top van de Nederlandse musea'. In: *de Volkskrant*, 2 oktober 2008. Van *Vrij Nederland* zijn de interviews uit de jaren tachtig van Bibeb met politici, ondernemers en museumdirecteuren legendarisch, evenals die van Joop van Tijn en Max van Weezel met politici.

[73] Peter Vasterman promoveerde op 12 februari 2004 aan de Universiteit van Amsterdam op de werking van rages in de media: *Mediahype*. Amsterdam, 2004. Een voorbeeld is het Nationaal Historisch Museum, dat een hype werd zonder dat het al bestond - Harmen Bockma van *de Volkskrant* was één van de verslaggevers die dat debat intensief volgde.

[74] Zie bijvoorbeeld het themanummer *Boekman* 61: 'Het museum van de toekomst: pretpark of pantheon?', 16de jrg., herfst 2004. Melle Daamen, Stadsschouwburgdirecteur en lid van de Raad voor Cultuur, veroorzaakte eind 2013 ophef: hij stelde de cultuursector voor, te 'kiezen en vertragen' en het heft in eigen hand te nemen, voordat anderen dat doen. Daarbij merkte hij op dat er teveel kunstgezelschappen zijn in Nederland. Melle Daamen, 'Topballet kun je ook uit Petersburg laten invliegen'. In: *NRC Handelsblad*, 7 december 2013.

[75] Bram Kempers, 'Mecenaat en beleid'. In: Mischa de Vreede (redactie), *De status van de kunstenaar*. 's-Gravenhage, 1982, pp. 7-53. Het citaat komt uit: Warna Oosterbaan, 'Genoeg meningen, genoeg. Geef ons feiten'. In: *NRC Handelsblad,* 23 december 2004. Wim Pijbes hergebruikte het begrip toen hij directeur was van de Kunsthal in Rotterdam in een - voor mijn redenering illustratief - artikel in *NRC Handelsblad,* 29 mei 2004: 'De kunstwereld moet ophouden een naar binnen gericht, autistisch geheel te zijn'.

[76] Ik werk in navolging van het Symbolisch Interactionisme, een Amerikaanse sociologische stroming beïnvloed door het perspectief van George Herbert Mead (1863-1931) en William I. Thomas (1863-1947). Mead kende bijzondere betekenis toe aan interactie en taal, Thomas introduceerde de notie van 'de definitie van de situatie' en werkte daarmee zijn Thomas theorema uit: 'if men define their situations as real, they are real in their

schets en analyseer de ontwikkelingen van het museumbeleid en de verzakelijking daarvan met oog voor de individuen die daarin een belangrijke rol spelen en die het beleidsdebat beïnvloeden: onderzoekers die baanbrekend werk verrichten, pioniers die management en marketing introduceren in de kunstwereld, ondernemers en kunstverzamelaars, journalisten. Personen bewegen zich in netwerken van bedrijven, overheden, bemiddelaars, culturele instellingen en kunstenaars en brengen zo samenwerkingsverbanden tot stand. Ook komen de museumprofessionals uitgebreid aan bod: wie geven leiding aan spraakmakende musea, hoe komen ze daar terecht en hoe verloopt hun carrière? Uit wie bestaat het team met wie ze opereren? Welke tentoonstellingen organiseren ze, waarom en hoe komen deze tot stand? Ik portretteer deze personen en plaats ze in de context van cultuurpolitiek en -beleid, de positie en het imago van het betreffende museum en het openbaar debat in de media.

In de gesprekken die ik voerde en de literatuurstudie kwamen telkens enkele musea naar voren waar gebeurtenissen plaatsvonden die ontwikkelingen in beleid en verzakelijking typeerden en stimuleerden, soms zelfs in een stroomversnelling brachten en onderwerp van openbaar debat werden - de kwestie waarmee deze inleiding begint is daar een mooi voorbeeld van. In de casestudies spelen de in de betreffende musea verantwoordelijke personen de hoofdrol met hun beleid, aanpak, leiderschapsstijl, voorkeuren, tentoonstellingen, wapenfeiten, vertwijfeling, conflicten, fricties en bespiegelingen in opiniërende interviews.

Het voornaamste bronnenmateriaal ontleen ik aan deskresearch, participerende observaties en interviews - uit de media en door mij afgenomen. Voor de oriëntatie op het museumcircuit waren gesprekken met deskundigen en museumdirecteuren en bezoek aan talloze musea en tentoonstellingen indicatief en inspirerend voor het vervolg van het onderzoek.[77] De selectie van de musea vond plaats op basis van variëteit in collecties, geografische ligging, grootte, organisatievorm, geschiedenis en casuïstiek.[78] Dit was eerder een heroriëntatie - ik voerde eind jaren tachtig en begin jaren negentig al verschillende onderzoeksprojecten uit, in opdracht van het ministerie van WVC, onderzoeksbureau Intomart en de Boekmanstichting en publiceerde daarover.[79] Door deze werkzaamheden

---

consequences': de self-fulfilling prophecy. De zelfbevestigende verwachting is in de uitleg van Robert Merton 'in the beginning a false definition of the situation evoking new behavior which makes the originally false conception come true. The specious validity of the self-fulfilling prophecy perpetuates a reign of error'. Robert K. Merton, *Social Theory and Social Structure*. New York, 1968, p. 477. 'What Thomas was saying was that people respond not only to the objective features of a situation, but also, and often mainly, to the meaning that situation has for them. And once such meanings have been assigned, their consequent behavior is shaped by the ascribed meaning'. Aldus Lewis A. Coser in *Masters of Sociological Thought. Ideas in Historical and Social Context*. New York, 1977, p. 521. Ik citeer uitgebreid uit interviews, opiniestukken, (auto)biografieën, nota's en onderzoeksverslagen om vocabulaire, retoriek en de couleur locale te expliciteren en de diverse interpretaties weer te geven. Mijn interesse in taalgebruik en stijl is geïnspireerd door socioloog Piet Nijhoff (1932-2002). Zie: Bart van Heerikhuizen, Erik Fiechter en Dieteke van der Ree (redactie), *Tegenvoeters. Een vriendenboek voor Piet Nijhoff*. Amsterdam, 1997. Zie ook de publicaties van de Britse socioloog David Silverman, 'Speaking seriously: the language of grading'. In: *Theory & Society*, vol.1, nr.1, 1974, pp. 1-15 en pp. 341-359 en idem, *The theory of organizations*. New York, 1970.

[77] Een tiental van de veertig musea die ik nu bezocht, kende ik uit onderzoeksprojecten eind jaren tachtig - zo kon ik de ontwikkelingen en veranderingen die zich in twintig jaar al dan niet hadden voorgedaan, goed peilen. In drie musea trof ik dezelfde directeur als indertijd aan.

[78] Ik hanteer het onderscheid naar museale collecties zoals het Centraal Bureau voor de Statistiek dat hanteert: musea voor beeldende kunst (126), geschiedenis (388), natuurlijke historie (55), bedrijf en techniek (195), volkenkunde (21) en gemengd - beeldende kunst en cultuurgeschiedenis (25). Bron onder meer: Jos de Haan, *Het gedeelde erfgoed*. Rijswijk, 1997, p. 29. Het aantal per museumtype is de CBS-telling van 2009.

[79] Ik liep als student Cultuursociologie aan het Sociologisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam stage op de stafafdeling Culturele Zaken (onder begeleiding van Ton Bevers, Nico Wilterdink en Warna Oosterbaan). Vervolgens werkte ik als freelancer mee aan onderzoeksprojecten voor Intomart Qualitatief - vaak in opdracht

leerde ik de beleidspraktijk van binnenuit - *backstage* - kennen en de personen achter de nota's en rapporten.[80]

Naast kwalitatieve onderzoeksmethoden preciseerde ik de analyse van een accentverschuiving in museale taken en functies nader in een kwantitatieve peiling. Ik inventariseerde en telde de personeelsadvertenties die musea plaatsten vanaf 1985, om een beeld te krijgen van vereiste competenties. Voor een advertentie worden vacatures, taken, diploma's, ervaring en functie-eisen nauwgezet omschreven. Ik verwachtte een fluctuatie, een trend aan te treffen van de vereisten in het management. En dat klopt: er is duidelijk sprake van een verschuiving naar behoefte aan personeel dat in plaats van op de eerste plaats inhoudelijk, meer zakelijk is ingesteld door scholing en ervaring.[81]

Om de ontwikkeling in het beleid, de analyse daarvan en het debat daarover goed te begrijpen, is het soms nodig terug te blikken of een sprong in de tijd te maken.[82] Mijn onderzoek is een pendant van het proefschrift van de al genoemde Roel Pots, die de geschiedenis van de relatie tussen cultuur en overheid in *Cultuur, koningen en democraten* gedetailleerd in kaart bracht - zijn historische analyse vormt het decor waartegen de ontwikkelingen in het museumbeleid plaatsvinden. Vier andere cruciale referenties zijn de sociologische analyses van Warna Oosterbaan Martinius over de legitimering van het beeldend kunstbeleid na de Tweede Wereldoorlog, *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit*, Jan Vaessen, over de legitimering van het museumbeleid, *Musea in een museale cultuur*, het *Advies Cultuurwetgeving* van het Sociaal Cultureel Planbureau en het rapport *Cultuurbeleid in Nederland* van het ministerie van WVC - vooral de eerste editie uit 1993.[83] Daarnaast boden de economische analyses van kunstbeleid en -management van Frank van Puffelen en Pim van Klink houvast.[84] De overige schriftelijke bronnen variëren van sociaalwetenschappelijke publicaties, dissertaties en onderzoeksrapporten over cultuur- en museumbeleid, beleidsnota's en -notities, adviesrapporten, (auto)biografieën, tentoonstellingscatalogi tot veel journalistieke bronnen - vooral uit de dagbladpers, opinie- en vakbladen.

In navolging van Herbert Blumer maak ik in het onderzoek gebruik van 'sensitizing concepts' - deze attenderende begrippen zijn omschrijvend en onttrekken zich aan een scherp

---

van het ministerie - de Raad voor het Cultuurbeheer en de stafdirectie Cultuurbeleid van het Directoraat-Generaal voor Culturele Zaken. Zie voor de publicaties de literatuurlijst.

[80] 'Backstage' is een attenderend begrip ontleend aan de theorie van socioloog Erving Goffman, *The presentation of self in everyday life.* Harmondsworth, 1975 (1ste editie 1959), pp. 114-115: 'the regions where people both prepare their images and relax from them'.

[81] Als bronnen dienden *Museumjournaal, Museumvisie* en de vacaturesite *Match!* - een in 2001 door de Museumvereniging gestarte vacaturebank, waarin leden kunnen adverteren. Jan Vaessen bracht mij op dit idee tijdens ons gesprek in Arnhem op 26 februari 2007 - hij was toen directeur van het Nederlands Openluchtmuseum te Arnhem.

[82] Dat doe ik in 'Thorbecke: staatsbemoeienis en inhoudelijk oordeel' (deel I, hoofdstuk 2) en 'Museumdiscussies' (deel I, hoofdstuk 4).

[83] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2000, Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit.* 's-Gravenhage, 1990, Sociaal Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving.* Rijswijk,1986, pp. 25-174; de rapporteur was Wim Knulst. Het WVC rapport werd gepubliceerd in het kader van het Europese programma voor de evaluatie van nationaal cultuurbeleid. In respectievelijk 1998, 2002, 2008 en 2009 verschenen geactualiseerde versies. Ik was samen met Hans van Dulken - toen werkzaam bij de Boekmanstichting - de rapporteur van de eerste editie. Het begeleidingsteam bestond uit Thije Adams (voorzitter), Henk Heikamp (coördinatie) en Aad Hoogervorst van het ministerie van WVC en Wim Knulst van het Sociaal en Cultureel Planbureau.

[84] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000 en Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005.

omlijnde definitie, ook in de vakliteratuur.[85] In de analyse van het cultuurbeleid komen begrippen voor als incrementalisme, retoriek, legitimering, distinctie, habitus, (economisch, sociaal en cultureel) kapitaal, kwaliteit en verscheidenheid. In de relatie musea en markt spelen privatisering, verzelfstandiging, sponsoring, particuliere betrokkenheid, marktwerking en cultureel ondernemerschap een belangrijke rol. Voor aandacht in de media zijn public relations en marketing - persmomenten - een vereiste. De waardebepaling van cultureel erfgoed en museale presentaties hangt samen met authenticiteit, aura, consecratie, conventies, musealisering en identificatie. Sociale wetenschappers munten genoemde begrippen voor hun analyses. Ik werk in deze traditie en beoefen het genre door feiten te volgen en te analyseren met gebruik van theoretische begrippen. Howard Becker noemt ze 'working ideas': 'working back and forth between theory and data'. Theorie betekent voor hem geen 'unity, completeness, definitiveness. That has never been my idea of theory. To me theory is a more or less coherent set of ideas that tell me what to look for as I continue my investigations of a topic'.[86] Een attenderend begrip leidt regelmatig tot misverstanden en debat; zo richt het de aandacht op actuele, voor sociologisch onderzoek relevante kwesties - het is een begrip dat volgens De Swaan 'een probleem toegankelijk maakt door het te benoemen'.[87]

Met het hiervoor beschreven netwerk van met elkaar verweven begrippen duid ik de Nederlandse museumwereld in relatie met beleid, erfgoed, markt, media en onderzoek zelf.

[85] Blumer: 'datgene waar we naar verwijzen met een gegeven begrip neemt een verschillende vorm aan in ieder empirisch geval'. Geciteerd in: Johan Goudsblom, *Balans van de sociologie*. Nijmegen, 1990, p. 161, zie ook aldaar: p. 102. Blumer bespiegelt over deze 'voorlopig bruikbare opvattingen' in de voordracht 'Wetenschap zonder begrippen'. In: Herbert Blumer, *Symbolisch interactionisme. Perspectief en methode*. Meppel, 1974, p. 133.
[86] Howard Becker, *Art worlds*. Berkeley/Los Angeles, 2008, p. xi en p. xx.
[87] Abram de Swaan, 'Smaak op stand'. In: *NRC Handelsblad*, 25 mei 1985.

I Modernisering en emancipatie

1 Willem Sandberg en Edy de Wilde in het Stedelijk Museum

Op 3 september 1954 vond in het Stedelijk Museum te Amsterdam de opening van de 'Nieuwe Vleugel' plaats.[1] De bouw begon in november 1952. De vleugel vervulde de functie waaraan volgens directeur Willem Sandberg een hedendaags museum dient te voldoen: 'het nieuwe, toegankelijke, levende beschavingsmuseum voor de hedendaagse kunst zou "een zo elastisch mogelijk tentoonstellingsgeval" worden; de bezoeker zou er de kunst ontmoeten in een omgeving die niet veel afweek van de omstandigheden waarin ze tot stand gekomen was'.[2] Door de glazen pui is er een directe verbinding met de buitenwereld, zodat de kunst vanaf de straat is te zien.[3] Sandberg: 'het is ook de bedoeling, dat de mensen naar binnen konden kijken en zien wat er daar binnen gebeurde. Als ze dat niet lustten, konden ze buiten blijven en als ze iets zagen wat hen aantrok, konden ze binnenkomen. Dus ze konden ook zonder entreegeld te betalen, ervan profiteren'.[4] Aan de Nieuwe Vleugel grenzen het restaurant - waarvoor Karel Appel de wandschildering maakte - met terras, de museumtuin en de bibliotheek.[5]

De afdeling Publieke Werken van de gemeente zou de uitbreiding van het Stedelijk laten ontwerpen, maar Sandberg had zijn eigen concept al klaar. Hij schreef een artikel voor het speciale museumnummer van het blad *Art d'aujourd'hui*.[6] Daarin staan 'losse gedachten' die zijn terug te vinden in de glazen uitbreiding: zijlicht dat natuurlijker is dan bovenlicht en minder vermoeiend voor de ogen, en zijn pleidooi voor verplaatsbare wanden en een glasfaçade. De architectuur van het tentoonstellingsgebouw contrasteert sterk met het bestaande gebouw. De Nieuwe Vleugel is 'ons experimenteermodel van een nieuw museum'. De ruimte is zeer geschikt voor wisseltentoonstellingen van hedendaagse kunst. Sandberg vindt dat 'museumarchitectuur niet spectaculair, buitenissig of anderszins "spraakmakend" hoeft te zijn. Een museum kon ook een eenvoudig, licht en bruikbaar gebouw zijn, waarin de kunst het belangrijkst is en niet hoeft op te boksen tegen opdringerige of onoverzichtelijke

---

[1] De Nieuwe Vleugel staat bekend als een voorloper voor het concept waarop 'de flexibiliteitsmachine' Centre Pompidou in Parijs - in februari 1977 geopend - is gebaseerd. Een vergelijkbaar museum met eenzelfde concept is het Moderna Museet in Stockholm, in 1958 geopend. Pontus Hultén was daar tussen 1960 en 1970 directeur en daarna van 1973 tot 1981 van het Musée National d'Art Moderne in Parijs, en nauw betrokken bij de bouw van Centre Pompidou waarnaar de collecties van het museum in 1977 werden verhuisd. 'Hultén vormt (…) de verbindingsschakel tussen het dynamische museum van de jaren vijftig en zestig en de institutionalisering daarvan aan het eind van de jaren zeventig', aldus kunsthistorica Fieke Konijn in haar artikel 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *Kabinetten, galerijen en musea*. Zwolle, 2013, p. 458. Zie ook: Ank Leeuw-Marcar (redactie), *Willem Sandberg. Portret van een kunstenaar*. Amsterdam, 1981, p. 35 en pp. 43-44.

[2] Paul Kempers, *Binnen was buiten.* Amsterdam, 2010, p. 45. De Nieuwe Vleugel werd mogelijk doordat er in 1950 budget vrijkwam door een uit de oorlog daterend legaat van ongeveer een half miljoen gulden. Jonkheer Willem Sandberg (1897-1984) was grafisch vormgever. Tijdens zijn leven werd hij Sandberg of Wil Sandberg genoemd. Hij was van 1938 tot 1945 conservator en adjunct-directeur en van 1945 tot 1962 directeur van het Stedelijk Museum. Daarnaast was hij tot 1951 voorzitter van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen, die voortkwam uit het kunstenaarsverzet in de Tweede Wereldoorlog.

[3] Ella Reitsma, 'Groninger Museum. "Te vaak hangt kunst als wasgoed aan de lijn. Als je het niet spectaculair brengt, wordt het grijs"'. In: *Vrij Nederland*, 7 november 1987.

[4] Aldus Sandberg in: Ank Leeuw-Marcar (redactie), *Willem Sandberg.* Amsterdam, 1981, p. 44. Zie ook: Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, pp. 92-93.

[5] De kunstschilder en beeldhouwer Karel Appel (1921-2006) is vooral bekend door zijn lidmaatschap van de kunstzinnige, internationale groepering Cobra - de leden vonden elkaar in het experiment. Dit element was in hun creativiteit zo belangrijk dat het hun credo werd. Zie: Willemijn Stokvis, *Cobra. Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog.* Amsterdam, 1985.

[6] De titel is: 'Réflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art moderne' - het blad verscheen in oktober 1950.

ruimten'.[7] De Nieuwe Vleugel staat symbool voor Sandbergs 'afrekening met de negentiende-eeuwse opvatting van de kunstgeschiedenis als rationeel instrument om kunstobjecten te classificeren en te waarderen'. In Sandbergs redenering is een 'kunstervaring' altijd subjectief - 'plotseling "getroffen" worden door de kwaliteit van een schilderij, sculptuur of tekening is vergelijkbaar met het onverwacht getroffen worden door de liefde: een persoonlijke ervaring waar geen wetenschappelijke geldigheid aan te ontlenen valt'.[8]

In de media wordt de Nieuwe Vleugel 'bedolven' onder kritiek en uitgemaakt voor 'melkfabriek', 'aquarium', 'reptielenhuis', 'fantasieloos pakhuis', 'veilingzaal', 'straatvertoon van de communistische sympathieën die de directie huldigt'.[9] De museumwereld reageert positiever. Directeur Willem Sandberg mengt zich niet in het debat. Hij is met deze vleugel in staat om het 'open museum' te realiseren dat hem voor ogen staat.[10] Zo breekt hij met 'de heilige wet van het bovenlicht' - volgens Sandberg de oorzaak van 'museumhoofdpijn'.[11] Het licht moet van opzij komen, pas dan komt het werk tot leven. De twee ruimten boven elkaar bieden maximale flexibiliteit en maken het ook mogelijk om grote objecten te exposeren. De ruimten kunnen worden ingedeeld met behulp van in hoogte verstelbare schotten op metalen poten. Zo is één werk of een groep van werken te zien en niet, zoals gebruikelijk, alles tegelijk.[12] Sandberg: 'men loopt niet langs de schilderijen - zodat je ze steeds onder een hoek ziet - maar je loopt er op in'. Als de schotten in de lengterichting staan geplaatst, is er daglicht aan beide kanten. De plaatsing van de schotten geeft ook vanzelf de looprichting aan.[13]

In de zomer van 1954 presenteert Sandberg *Wonen en Wonen*, een expositie waarin verschillende interieurs worden getoond die de bezoeker met elkaar kan vergelijken: traditionele en moderne. Met een enquête, waarmee geldprijzen gewonnen kunnen worden, wordt het publiek gevraagd waar de voorkeur naar uitgaat; 95% kiest voor de moderne kamers. Impliciet heeft de expositie een opvoedkundige functie.[14] Als een voorproef van Sandbergs concept 'van buiten naar binnen' te kunnen kijken, laat hij bij *Wonen en Wonen* een verhoogde stellage bouwen aan de buitenkant van de rechtervleugel van het museum, waar vanaf in de zalen kan worden gekeken. 'Mogelijk zouden mensen hierdoor hun schroom overwinnen en eens het museum binnenstappen', aldus Sandberg.[15] Eén van de hoofdlijnen van zijn museumbeleid is dat hij de voorbijganger en de man in de straat bij het museum wil betrekken. Door glas bij de ingang aan te brengen, kunnen de mensen 'naar binnen kijken. En we hebben ook de Nieuwe Vleugel helemaal van glas gemaakt, zodat men vanaf de Van Baerlestraat alles kan zien en ook vanaf de andere kant, de museumtuin, die ook gratis toegankelijk is. Ik ben daar natuurlijk langzamerhand op gekomen, nadat ik zo hoorde wat de

---

[7] Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, p. 22.
[8] Paul Kempers, *Binnen was buiten.* Amsterdam, 2010, p. 46.
[9] Ibidem en Willem Ellenbroek, 'Willem Sandberg, portret'. In: *de Volkskrant*, 7 november 1997.
[10] Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, p. 92.
[11] Paul Kempers, 'Huis van de muzen'. In: *De Groene Amsterdammer*, 3 juni 2010.
[12] Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, oktober 2004, p. 92.
[13] Ad Petersen en Pieter Brattinga (samenstelling), *Sandberg, een documentaire*. Amsterdam, Kosmos, 1975, p. 71.
[14] Mienke Simon Thomas en Petra Timmer, '(Inter)nationale vormgeving als kunst; smaakverbetering en voorlichting'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *80 Jaar wonen in het Stedelijk*. (catalogus) Amsterdam, oktober 1981, pp. 19-20.
[15] Mienke Simon Thomas en Petra Timmer, '(Inter)nationale vormgeving als kunst; smaakverbetering en voorlichting'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *80 Jaar wonen in het Stedelijk*. Amsterdam, 1981, p. 20. Onderaan het affiche staat de opmerking 'buiten gratis te zien'. Ad Petersen en Pieter Brattinga (samenstelling), *Sandberg, een documentaire*. Amsterdam, Kosmos, 1975, p. 73. Dit gebeurde kort voordat de Nieuwe Vleugel open ging. Ad Petersen en Pieter Brattinga (samenstelling), *Sandberg, een documentaire*. Amsterdam, Kosmos, 1975, pp. 73-74. De tentoonstelling liep van 3 juli tot 10 oktober 1954. Op het affiche - ontworpen door Sandberg - staat: 'hoe wilt u wonen? want er is WONEN en WONEN'. Ibidem, p. 169. Zie ook: Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, p. 96 en Peter Rorink, Sandberg, tussen Stedelijk en Stadhuis'. In: *Kunst en beleid in Nederland* 4. Amsterdam, 1990, p. 133.

mensen zeiden'.[16] Sandberg heeft de gewoonte 'mensen in de straat' te polsen en gesprekken aan te gaan met taxichauffeurs, zowel in Amsterdam als op reis. Hij informeert ook bij zaalwachters wat hun ervaringen zijn met het publiek en anticipeert daarop. Zo vraagt hij zijn kapper of hij weleens in het museum was geweest. Dat blijkt niet het geval. De kapper weet namelijk niet hoe hij zich daar moet gedragen: 'dat is iets voor mijnheren en niet mijn zaak'. Dat brengt Sandberg ertoe de stellage te laten bouwen. 'Toen de tentoonstelling nauwelijks open was en ik 's morgens om acht uur langs het museum reed, was de eerste man die ik op de stellage zag staan, mijn kapper. En doordat hij naar binnen had gekeken en zag dat daar heel menselijke dingen gebeurden en niets bijzonders, is hij ook een bezoeker geworden'.[17]

Willem Sandberg is opgeleid als schilder aan de Amsterdamse Rijksakademie en werkte sinds de jaren dertig als typograaf. Op 1 januari 1938 trad Sandberg in het Stedelijk Museum aan als conservator en adjunct-directeur, op uitnodiging van directeur David Röell, die zijn artistieke en leidinggevende kwaliteiten opmerkte en ook het modernisme was toegedaan.[18] Daarvóór assisteerde Sandberg enkele jaren Röells voorganger, Cornelis Baard, als grafisch ontwerper bij het organiseren van kunstnijverheidstentoonstellingen. Sandberg wierp zich toen al snel op als 'pleitbezorger voor de toegepaste kunsten'. Hij kwam in contact met het Stedelijk Museum via de VANK, de Nederlandse Vereniging voor Ambachts en Nijverheidskunst.[19] Baard stond welwillend tegenover het verzoek van de VANK om regelmatig tentoonstellingen van toegepaste kunst te mogen inrichten. Volgens Sandberg vond Baard alles wat hij voorstelde goed - hij zei altijd: 'ga je gang maar'.[20]

Het Stedelijk Museum is een neo-Renaissancistisch gebouw, in de jaren negentig van de negentiende eeuw ontworpen door Adriaan Weissman. Het was aanvankelijk geen museum voor moderne kunst. Het was een initiatief van de rijke Amsterdamse bourgeoisie. Sandberg trof een museum aan met 'een ratjetoe van toevallig door allerhande schenkingen en legaten bij elkaar gekomen collecties waarvan de meeste niet of weinig met kunst te maken hadden'. In plaats van een plek voor de eigentijdse kunst - wat de bedoeling was - was het 'door geldgebrek en opportunisme' een 'rariteitenkabinet' geworden.[21] Na zijn aanstelling als conservator profileert Sandberg zich op drie terreinen: het tentoonstellingsprogramma, de

---

[16] Aldus Sandberg in: Ank Leeuw-Marcar (redactie), *Willem Sandberg.* Amsterdam, 1981, p. 44.

[17] Sandberg geciteerd in: ibidem, pp. 44-45.

[18] Ibidem, p. 255 en Claartje Wesselink, *Kunstenaars van de Kultuurkamer. Geschiedenis en herinnering.* Amsterdam, 2014, p. 192. David Roëll was van 1936 tot 1945 directeur van het Stedelijk Museum en vervolgens van 1945 tot 1959 hoofddirecteur van het Rijksmuseum Amsterdam. Evenals Sandberg was hij jonkheer - het museumdirectoraat lag vaak nog dicht tegen regentschap aan, bekleed door adel en patriciërs. Zie in dit verband: Just Walter, *Drie generaties museumbeheer 189-1930-1970: een sociologisch onderzoek naar een culturele elite.* Amsterdam, 1976. Sinds de opening van het museum in 1895 was Jan Eduard van Someren Brand 'conservator en hoofd', Cornelis Baard volgde hem op en vervulde die functie van 1905 tot 1936 - in 1920 werd hij officieel directeur.

[19] Max Arian, *Zoeken & scheuren. De jonge Sandberg.* Huizen, 2010, pp. 5-6 en p. 235.

[20] Ibidem, p. 195. Baard maakte faam met een grote Vincent van Goghtentoonstelling die hij in 1905 organiseerde. Die expositie werd toen echter niet gewaardeerd: de pers schreef negatieve kritieken, er kwamen weinig bezoekers en Baard werd zelfs bij de burgemeester ontboden, die hem waarschuwde dat een dergelijke tentoonstelling 'de reputatie van het museum geen goed doet'. Bron: ibidem, pp. 190-191.

[21] Het nieuwe museum toonde het legaat van Sophia Augusta Lopez Suasso de Bruyn: een verzameling antiek, munten, juwelen, horloges, zilveren snuisterijen en andere curiosa - gepresenteerd in stijlkamers waarvan de onderdelen uit grachtenpanden waren gesloopt. De Vereeniging tot het Vormen van een Openbare Verzameling van Hedendaagsche Kunst te Amsterdam (opgericht in 1874) verhuisde bij de opening van het Stedelijk Museum van het Rijksmuseum naar het Stedelijk. Daar toonde de Vereniging zijn hedendaagse Franse en Hollandse meesters. Daarnaast verzamelde het museum uiteenlopende collecties, variërend van vaandels van de Schutterij tot een apotheek en een achttiende-eeuwse kraamkamer uit het Medisch-Pharmaceutisch Museum. In de loop van de jaren twintig tot veertig kreeg een groot deel van deze verzamelingen ergens anders onderdak. Bronnen: Max Arian, *Zoeken & scheuren.* Huizen, 2010, pp. 187-188 en www.stedelijkmuseum.nl (bezocht op 14 september 2010).

vormgeving en inrichting van het museum en de typografie van affiches en catalogi. Hij organiseert in 1938 *Abstracte kunst*, een unicum in Europa.[22] Deze expositie is zijn 'eerste museale triomf' - hiermee geeft hij zijn 'visitekaartje als conservator' af. In die tijd spreekt abstracte kunst nog maar een klein publiek aan.[23] Een jaar later organiseren Röell en Sandberg een tentoonstelling van Parijse kunstenaars: Picasso, Braque, Léger, Matisse - 'een vooruitblik op wat na de oorlog komen zou'.[24] In een interview met Ischa Meijer in 1973 vertelt Sandberg wat hij in het museum aantrof toen hij conservator werd: 'men verzamelde alleen Hollandse Kunst en het middelpunt was de Haagsche School en Breitner. De benedenverdieping (…) was 'n oude apotheek en d'r was 'n gekkenhuis met allerlei dwangbuizen en dan was er ook nog een kraamkamer. Ik vond dat die rotzooi helemaal niet in het museum thuishoorde'.[25] Hij vond het gebouw afschuwelijk: 'je kwam binnen via 'heel zware houten deuren', waarna je een hal betrad van rode baksteen.[26] Het bovenlicht boven de trap was van geel glas. In de 'doorgangen' waren de deuren heel hoog. Sandberg: 'daar konden ruiters te paard doorheen of mensen bovenop een olifant, zonder te buigen. (…) Toen ik daar op 1 januari 1938 binnenkwam, dacht ik: "dit moet allereerst worden veranderd"'.[27] In mei 1938 stelt hij een ingreep voor in de vormgeving van het gebouw: hij wil de sombere bakstenen muren in de centrale traphal wit laten schilderen.[28] David Röell durft dit niet aan zonder toestemming van het gemeentebestuur. Sandberg raadt zijn directeur aan een week weg te gaan: 'ik weet het goed gemaakt. Jij gaat op vakantie en bij je terugkomst zul je wel zien'. Hij neemt de verantwoordelijkheid op zich en laat de entree, de hal en het monumentale trappenhuis wit schilderen.[29] Sandberg haalt in de zalen ook de lambriseringen weg en laat de wanden met jute bespannen, die hij wit laat schilderen. Zo wordt een klassiek-historisch kunstmuseum van binnen een modern gebouw met een neutraal karakter, 'dat kunstwerken laat spreken'.[30] Hij weet de woedende burgemeester Willem de Vlugt te sussen door hem met een natte vinger te laten zien dat de witte verf afwasbaar is.[31] Sandberg vat later zijn aanpak van het gebouw als volgt samen: 'wij hebben geprobeerd de verkeerde dingen eruit te halen en de goede te accentueren'.[32]

---

[22] Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, p. 18.
[23] Claartje Wesselink, *Kunstenaars van de Kultuurkamer.* Amsterdam, 2014, p. 193 en Peter Rorink, 'Sandberg, tussen Stedelijk en Stadhuis'. In: *Kunst en beleid in Nederland* 4. Amsterdam, 1990, p. 136.
[24] Claartje Wesselink, *Kunstenaars van de Kultuurkamer.* Amsterdam, 2014, p. 193.
[25] Ischa Meijer, 'W. Sandberg oud-directeur van het Stedelijk'. In: *Haagse Post* 21, 1973. Ischa Meijer (1943-1995) was journalist, interviewer, toneelschrijver, filmacteur en televisiepresentator. Hij was beroemd en gevreesd om zijn uitvoerige, vaak onthullende interviews in respectievelijk *Haagse Post*, *Nieuwe Revu* en *Vrij Nederland* - voor dit laatste opinieblad schreef hij interviews in monoloog, naar het voorbeeld van de legendarische interviewer Willem Wittkampf (1924-1992) in *Het Parool*.
[26] Max Arian, *Zoeken & scheuren.* Huizen, 2010, p. 255. In de eerste verbouwingsplannen voor het Stedelijk, die vanaf 1995 telkens gewijzigd werden, wilde men oorspronkelijk het gebouw 'weer in zijn oude, foeilelijke, staat van 1895 terugbrengen'. Directeur Rudi Fuchs begon daar al voorzichtig mee - hij liet de groen geglazuurde tegels boven de doorgangen weer tevoorschijn halen. Zie: ibidem, p. 568, noot 15.
[27] Ibidem, pp. 255-256.
[28] Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, p. 19.
[29] Max Arian, *Zoeken & scheuren.* Huizen, 2010, p. 258
[30] Sandberg geciteerd in: Ank Leeuw-Marcar (redactie), *Willem Sandberg.* Amsterdam, 1981, pp. 30-31. Hij was overigens niet de eerste die dit deed. In 1921 ging directeur Frederik Schmidt Degener hem voor in het Rijksmuseum: hij liet het grootste deel van de decoraties van architect Pierre Cuypers weghalen om de zalen rustiger te maken en de tentoongestelde werken alle ruimte te geven. Bronnen: Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid. Plannen voor museumvernieuwingen in Nederland 1918-1921'. In: *Kunst en kunstbedrijf Nederland 1914-1940* (*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 28), Haarlem, 1977, pp. 88-89 en F.J. Duparc, *Een eeuw strijd voor het Nederlands cultureel erfgoed*. Den Haag, 1975, p. 204.
[31] Willem Ellenbroek, 'Willem Sandberg, portret'. In: *de Volkskrant*, 7 november 1997.
[32] Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, p. 19.

De Tweede Wereldoorlog is voor Sandberg een periode van 'verzet, gevaar en onderduik'.[33] Hij regelt de vervalsing van persoonsbewijzen - niet van echt te onderscheiden. Sandberg zegt later: 'dat vind ik de grootste lof die ik ooit voor typografisch werk gekregen heb'. Hij is één van de organisatoren van de aanslag op het Bevolkingsregister op 27 maart 1943. Kort daarna worden veel betrokkenen opgepakt. Sandberg duikt onder.[34] Zijn bijdrage aan deze operatie verleent hem na de oorlog veel gezag in de kunstwereld.[35] Op 5 mei 1945 staat Sandberg op de stoep van het Stedelijk Museum. Hij wordt weer conservator. Eén van zijn laatste acties samen met Röell is de aankoop van *Zelfportret met Quappi* (1940-1941) van Max Beckmann, die als emigrant de oorlogsjaren in Amsterdam doorbracht. Ze besteden het hele aankoopbudget van vierduizend gulden aan een Duits kunstenaar - dat is 'gedurfd', zo vlak na de oorlog.[36]

Als Röell naar het Rijksmuseum 'promoveert', volgt Willem Sandberg hem in september 1945 op als directeur van het Stedelijk Museum.[37] Hij hangt 'bijna uitdagend' een Mondriaan in zijn werkkamer op, hoewel de voorzichtige Röell hem dat afraadt 'omdat hij daarmee te veel laat zien waar hij op uit is'.[38] Hij verwijdert, afgezien van een bureau en een stoel, alle objecten uit zijn kamer - hij vindt de werking van het werk zo sterk dat het niets om zich heen verdraagt. 'Een schilderij van Mondriaan is geen wandversiering', vind hij, 'maar een oproep tot levensvernieuwing'.[39] Het is duidelijk dat Sandberg zijn oude missie voor het Stedelijk weer hervat in 'een modern, progressief, vernieuwend en open museum'.[40]

Sandberg creëert 'een radicaal nieuw museum voor moderne kunst', waarmee hij binnen enkele jaren een gerenommeerde reputatie opbouwt in Europa en daarbuiten. Hij 'zet nieuwe maatstaven voor het museumbeleid door te kijken wat kunstenaars doen en te zien welke kant de ontwikkelingen in de moderne kunst uitgaan', aldus biograaf Max Arian. 'Keer op keer benadrukt hij dat niet hij, de directeur van het museum, maar de kunstenaars bepalen wat er gaat gebeuren'.[41] Hij weet het museum en daarmee de kunst aantrekkelijk te maken voor een steeds groeiend publiek, door een gevarieerd opgezet programma van tentoonstellingen en door modernisering en uitbreiding van het museum zelf.[42] Sandberg gebruikt tentoonstellingen om de belangstelling voor die ontwikkelingen op te wekken.[43] Hij doet als eerste museumprofessional serieuze pogingen om de naar binnen gerichte *l'art pour*

---

[33] Anet Bleich, 'Rode jonkheer verbond kunst en straat'. In: *de Volkskrant*, 5 juli 2010. Max Arian beschrijft deze periode uitvoerig in zijn biografie: *Zoeken & scheuren. De jonge Sandberg*. Huizen, 2010, pp. 335-503. Eind 1938 reisde hij al met een delegatie naar Spanje om daar onderzoek te doen naar de bescherming van kunstschatten door de republikeinse regering tijdens de burgeroorlog. Voor het veilig verbergen van nationale kunstschatten bleken in Nederland namelijk geen scenario's te bestaan. Na zijn terugkeer schreef hij een rapport voor de gemeente, waarin hij voorstelde een betonnen kluis in de duinen te bouwen - dit advies werd opgevolgd. Bron: Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, p. 19. Op basis van Sandbergs rapportage werden de kunstwerken - waaronder *De Nachtwacht* - in veiligheid gebracht in schuilkelders in de duinen van Castricum en Zandvoort en in de St. Pietersberg bij Maastricht. Bron: Tony Jansen en Jan Rogier, *Kunstbeleid in Nederland 1920-1940. Dr. E. Boekman en de socialistische gemeentepolitiek*. Nijmegen, 1983, p. 201. Sandberg is zelf bij deze ingewikkelde operatie betrokken. Bron: Max Arian, *Zoeken & scheuren*. Huizen, 2010, pp. 326-333.

[34] Max Arian, *Zoeken & scheuren.* Huizen, 2010, p. 401 en pp. 419-503.

[35] Ad Petersen, 'Het Stedelijk van Sandberg. "De toekomst als maatstaf"' . In: *Kunstschrift* 39 (1995), p. 19.

[36] Din Pieters, 'Na de verguizing de heiligverklaring'. In: *NRC Handelsblad*, 21 februari 1992.

[37] Max Arian, *Zoeken & scheuren.* Huizen, 2010, p. 511.

[38] Ibidem, p.509. Zie ook: Anet Bleich, 'Rode jonkheer verbond kunst en straat'. In: *de Volkskrant*, 3 juli 2010.

[39] Claartje Wesselink, *Kunstenaars van de Kultuurkamer.* Amsterdam, 2014, p. 193.

[40] Ibidem, p.509. Zie ook: Anet Bleich, 'Rode jonkheer verbond kunst en straat'. In: *de Volkskrant*, 3 juli 2010.

[41] Max Arian, *Zoeken & scheuren.* Huizen, 2010, p. 510

[42] Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, p. 510.

[43] Max Arian, *Zoeken & scheuren*. Huizen, p. 510 en p. 265.

l'art visie in museaal Nederland te doorbreken. Als zijn motto kan het volgende 'scheursel' gelden: 'KUNST - het onmisbare overbodige'.[44]

Bij een bijzondere vorm van cultuurparticipatie voor kinderen is Sandberg nauw betrokken: de Kunstkijkuren. Al vóór de Tweede Wereldoorlog deelden amateurschilder A.J.J. van Gool en wethouder van Onderwijs en Kunstzaken, Emanuel Boekman, het ideaal om alle kinderen van het lager onderwijs in contact te brengen met kunst. Na de bevrijding vindt Van Gool steun bij de opvolger van Boekman, Ab de Roos, en bij Sandberg - beiden reageren enthousiast.[45] Van Gool start in 1947 met een 'experiment': hij bezoekt het Stedelijk Museum met zestig kinderen uit de zesde klas van twaalf scholen. Het jaar daarop herhaalt hij het experiment en bezoekt hij het museum een aantal keren met iedere groep. In de rapportage over zijn ervaringen omschrijft hij het doel van zijn experiment: 'kunst is niet, of in ieder geval te weinig, met het leven van mensen verbonden. Men kan dit niet anders zien dan als een gebrek aan, en een onvolledigheid in onze opvoeding. (…) Men kan slechts dan voortdurende en intensief-warme belangstelling voor kunst verwachten, als men begint de jeugd van de lagere scholen er mee in contact te brengen'.[46] Alle drie de heren vinden de experimenten geslaagd, waardoor in 1949 de Schoolkunstcommissie wordt opgericht om 'de esthetische vorming van de schooljeugd en de overdracht van cultuur te bevorderen'. Vanaf 1952 mogen alle Amsterdamse lagere scholen in het 'Kunstkijkprogramma' participeren. Het gaat er om 'dat de leerlingen werkelijk contact leggen met het kunstwerk door er samen naar te kijken en er met de museumdocent over te praten'.[47]

Formeel is Sandberg gemeenteambtenaar en verantwoording schuldig aan de Amsterdamse gemeenteraad. De wethouder voor kunstzaken, Ab de Roos steunt hem doorgaans onvoorwaardelijk - beiden kunnen uitstekend met elkaar overweg.[48] Hij moet

---

[44] Anet Bleich, 'Rode jonkheer verbond kunst en straat'. In: *de Volkskrant*, 3 juli 2010. Sandberg gaf verreweg de meeste catalogi en affiches van het museum vorm. Hij gebruikte veelal uitgescheurde letters, 'scheursels'. Zijn stijl wordt gekenmerkt 'door eenvoud, heldere kleuren, en het gebruik van uitgescheurde vormen, letters en cijfers: een herkenbare vormgevingdie sterk heeft bijgedragen tot de internationale naam en faam van het Stedelijk'. Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, p. 6.

[45] Boekman pleegde samen met zijn vrouw kort na de Duitse inval in 1940 zelfmoord. De sociaal democraat Albertus (Ab) de Roos was van 1946 tot 1962 wethouder van Amsterdam, belast met onderwijs, jeugdzorg, sport en kunstzaken.

[46] Geciteerd in: Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie. Een eeuw publieksbegeleiding in de Nederlandse musea*. Utrecht, 2010, pp. 111-117. Dit boek bevat een uitvoerige beschrijving van het fenomeen Kunstkijkuren.

[47] In het programma werden het Stedelijk Museum, het Rijksmuseum en sinds 1973 het Van Gogh Museum opgenomen. In 1993 verrichtten Letty Ranshuysen en Harry Ganzeboom een evaluatie onderzoek naar de effecten van de Kunstkijkuren. Die zijn gunstig: deelnemers blijken als volwassene een grotere interesse te hebben in cultuur dan een vergelijkbare groep niet-deelnemers. De onderzoekers benadrukken daarbij dat voor leerlingen die uit een milieu komen waar kunst geen rol speelt, cultuureducatie een compensatie biedt voor het gebrek aan stimulering thuis. De deelnemers gaan gemiddeld tien tot twintig procent vaker naar musea dan de niet-deelnemers. Bronnen: ibidem, p. 117 en Letty Ranshuysen en Harry Ganzeboom, *Cultuureducatie en cultuurparticipatie. Opzet en effecten van de kunstkijkuren en muziekluisterlessen in het Amsterdamse primaire onderwijs*. Rijswijk, 1993. Zie ook: Letty Ranshuysen, 'Effecten van kunstzinnige vorming: de kunstkijkuren in Amsterdam'. In: *Boekmancahier* 11, 4de jrg; maart 1992, pp. 121-122 en H.M. Langeveld, *Kunst op termijn. Toekomstscenario's voor cultuurbeleid*. Amsterdam/Den Haag, 2000, pp. 22-23. Later financierden de stadsdelen de Kunstkijkuren, maar gaven de opdracht aan DMO van de gemeente Amsterdam om ze centraal uit te voeren en aan alle scholen aan te bieden. 'Daarmee was het aanbod in principe gelijk voor alle schoolkinderen van Amsterdam, onafhankelijk van de wijk, van de voorkeuren van de school of de kennis van leerkracht of ouders'. Deze opdracht werd per 1 augustus 2012 beëindigd. Na een overgangsregeling mochten de scholen in de toekomst zelf de keus gaan maken uit het aanbod van zo'n zeventien musea. Aldus Lies de Wolf, lid van het docententeam Kunstkijkuren in een email op 30 november 2012.

[48] Claartje Wesselink, *Kunstenaars van de Kultuurkamer.* Amsterdam, 2014, p. 194 en Hubert Vreeken, *'Bij wijze van museum'. Oorsprong, geschiedenis en toekomst van Museum Willet-Holthuysen, 1853-2010.* (proefschrift). Amsterdam, 31maart 2010, pp. 243-244.

geregeld verantwoording afleggen tegenover het behoudende deel van de gemeenteraad als Sandberg weer eens kordaat te werk gaat.[49]

Sandberg probeert het publiek door thematentoonstellingen vertrouwd te maken met moderne kunst.[50] Hij organiseert zo'n dertig tot veertig tentoonstellingen per jaar. Hij vindt het organiseren van exposities belangrijker dan de vaste collectie. Daarbij neemt hij het potentiële publiek als uitgangspunt: 'tentoonstellingen worden gehouden voor de bezoekers, niet om de exposant een plezier te doen'. Hij houdt er ook rekening mee dat 'het bevattings- en uithoudingsvermogen van de gemiddelde bezoeker' beperkt is, daarom moeten tentoonstellingen niet te groot zijn.[51] Sandberg maakt van het Stedelijk Museum één van de belangrijkste centra voor de moderne kunst in Europa. 'Hij haalt er het nieuwe en onbekende binnen'.[52] Aankopen van bijvoorbeeld Cézanne, Mondriaan en Malevich geven het Stedelijk Museum internationaal gewicht.[53]

In de zomer van 1948 richten onder anderen Karel Appel, Corneille, Constant, Theo Wolvekamp en Anton Rooskens 'de Nederlandse experimentele groep' op, dat najaar in Parijs omgedoopt tot de 'internationale Cobra-groep', aangevuld met Asger Jorn, Christian Dotremont en Philipe Noirett - de naam is een afkorting van de drie steden waar ze vandaan komen.[54] Sandberg gaat akkoord om de Nederlandse leden een uitgebreide internationele tentoonstelling 'van de jongste generatie' in het Stedelijk te laten organiseren en stelt zalen beschikbaar. Dit wordt één van de spraakmakende tentoonstellingen in zijn carrière: *Exposition Internationale d'Art Expérimental* in november 1949.[55] Hij had enkele Cobraleden al eerder in groepstentoonstellingen laten zien.[56] Architect Aldo van Eyck richt de expositie in. Omdat de meeste werken klein zijn en de zalen groot, besluiten de kunstenaars op het laatste moment nog enkele zeer grote schilderijen te maken - Sandberg stelt doeken en verf beschikbaar. Publiek en pers zijn zeer verdeeld over de 'experimentele kunst'. Er vindt een heftig debat plaats in de kranten, voor de radio en in de gemeenteraad. Alhoewel hij doorgaans niet reageert op aanvallen in de pers, schrijft Sandberg deze keer een stuk in het communistische dagblad *De Waarheid* waarin hij zijn beleid uitlegt en Cobra verdedigt.[57] Na het tumult dat de Cobra tentoonstelling in 1949 oproept, zegt De Roos tegen Sandbergs vrouw: 'ik begrijp uw man niet, hij loopt altijd in de regen en wordt nooit nat'.[58]

---

[49] Zo schrijft De Roos in het *Gemeenteblad* van 1947: 'Er is niet één museumdirekteur in Nederland en misschien ook niet in het buitenland, die een zodanige opvatting heeft van wat een museum moet zijn als instrument in het sociale leven (…). Er is niet één museumdirekteur, die zovele frisse ideeën heeft als deze direkteur op het terrein van voorlichting, esthetische vormgeving van de jeugd, het aantrekken van hen, die tot nu toe geen aanraking met de kunst hadden, enz.'. Geciteerd in: Peter Rorink, 'Sandberg, tussen Stedelijk en Stadhuis'. In: *Kunst en beleid in Nederland* 4. Amsterdam, 1990, p. 144 en Claartje Wesselink, *Kunstenaars van de Kultuurkamer.* Amsterdam, 2014, p. 194.

[50] Fieke Konijn, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *Kabinetten, galerijen en musea*. Zwolle, 2005, p. 440.

[51] Ad Petersen en Pieter Brattinga (samenstelling), *Sandberg, een documentaire*. Amsterdam, 1975, p.62. Een overzicht van leven en werk van Sandberg ter gelegenheid van de uitreiking van de Erasmusprijs.

[52] Willem Ellenbroek, 'Willem Sandberg, portret'. In: *de Volkskrant*, 7 november 1997.

[53] Peter Claessens en Leontine Coelewij, 'Wim Beeren. "Want het museum is een meneer met een eigen mening…"'. In: *Metropolis M*, jrg.8, nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie, p. 18.

[54] In september 1951 werd de beweging officieel opgeheven.

[55] Ad Petersen en Pieter Brattinga (samenstelling), *Sandberg, een documentaire*. Amsterdam, 1975, p. 58. De tentoonstelling was van 3 tot 28 november 1949.

[56] In de tentoonstellingen *Jonge schilders* in 1946 en *Amsterdamse schilders van nu* in 1948. Ibidem.

[57] Ad Petersen en Pieter Brattinga (samenstelling), *Sandberg, een documentaire*. Amsterdam, 1975, p. 58.

[58] Ibidem, p. 60. Ook geciteerd in: Peter Rorink, 'Sandberg, tussen Stedelijk en Stadhuis'. In: *Kunst en beleid in Nederland* 4. Amsterdam, 1990, p. 156 en Claartje Wesselink, *Kunstenaars van de Kultuurkamer.* Amsterdam, 2014, p. 195.

Zorg voor vier Amsterdamse musea

In 1949 krijgt Sandberg ook de verantwoordelijkheid voor het Amsterdams Historisch Museum, Museum Willet-Holthuysen en Museum Fodor. Hij moet tegelijkertijd leiding geven aan vier onderling sterk verschillende musea en doet dit 'met verve en visie'.[59] Hij zorgt ervoor dat het Amsterdams Historisch Museum naar het Burgerweeshuis verhuist en wordt vernieuwd.[60] Museum Willet-Holthuysen was tijdens de Tweede Wereldoorlog gesloten, het negentiende eeuwse interieur ontmanteld. Sandberg maakt van het museum een 'goedlopende tentoonstellingsmachine' met exposities op het gebied van kunstnijverheid.[61]

Over Sandbergs beleid voor Museum Fodor zijn de meningen verdeeld.[62] Museum Fodor werd op 18 april 1863 - op de verjaardag van de stichter - geopend en bevatte de kunstverzameling van de steenkolenhandelaar Carel Joseph Fodor. Hij schonk zijn collecties tekeningen, prenten, schilderijen en zijn drie huizen aan de Keizersgracht bij de Vijzelstraat aan de gemeente Amsterdam, opdat er een openbaar museum van gemaakt zou worden. Zo ontstond een 'statische presentatie' van een 'gesloten collectie, waaraan geen nieuwe stukken zouden worden toegevoegd'.[63] De verzameling romantische schilderijen uit de eerste helft van de negentiende eeuw wist het publiek echter niet lang te boeien. Het museum leidde driekwart eeuw een kwijnend bestaan.[64] In 1948 laat Sandberg het museum sluiten. Het gebouw en de collecties worden gescheiden - de tekeningen en prenten van oude meesters en negentiende eeuwse schilderijen worden in de depots van het Stedelijk Museum ondergebracht. Zo verdwijnt het museale ensemble uit de negentiende eeuw. Het interieur wordt ingrijpend verbouwd: Sandberg laat het helemaal strippen en moderniseren tot een 'white cube'. Museum Fodor krijgt de functie van gemeentelijk expositiecentrum voor eigentijdse kunst onder auspiciën van het Stedelijk.[65]

---

[59] Aldus Hubert Vreeken in: '*Bij wijze van museum'. Oorsprong, geschiedenis en toekomst van Museum Willet-Holthuysen, 1853-2010.* Ongepubliceerd proefschrift, verdedigd op 31 maart 2010 te Amsterdam, p. 245.

[60] Sinds 1926 was het museum gevestigd in het Waaggebouw aan de Nieuwmarkt. Het gebouwencomplex van het Burgerweeshuis, vlak achter het Begijnhof, was zojuist vrijgekomen.

[61] Sandberg wilde het huis op termijn transformeren in 'een zuiver voorbeeld van bouwkunst en interieur uit de bouwperiode, waarin het huis tot stand kwam'. Een negentiende eeuws interieur was uit den boze - als rechtgeaard modernist vond Sandberg dit 'een afschuwelijk tijdperk'. In 1941 verscheen het eerste overzichtswerk van negentiende eeuwse interieurs in Nederland. Daarin werd, met enige minachting, de voor- en achterzaal van Museum Willet-Holthuysen besproken: 'ondanks alle namaak is de indruk, die deze zaal maakt, niet aangenaam. Er behoorde echter veel smaak en overleg toe om toenmaals iets samen te stellen, wat naar distinctie zweemde'. Bron: Petra Clarijs, *Een eeuw Nederlandse woning.* Amsterdam, 1941, p. 105. Geciteerd in: Hubert Vreeken, '*Bij wijze van museum'.* Amsterdam, 2010, pp. 236-237. Het grachtenhuis diende 'de functies van een stedelijk huishouden'. Dit concept voor een educatieve opstelling die bezoekers toont hoe een regentenfamilie - in de achttiende eeuw - in Amsterdam woonde en leefde, was nieuw. Met avondopenstellingen bij kaarslicht en huisconcerten zou de 'beleving' van het museum nog verhoogd worden. Ibidem, pp. 246-247. Dit kwam er echter niet van. Sandberg werd in 1952 gedwongen alle goederen die tot het legaat van Willet behoorden naar het museum terug te halen. Vreeken beschrijft de geschiedenis van het museum gedetailleerd in zijn proefschrift. Eind jaren tachtig vorige eeuw groeide de waardering voor kunst en cultuur uit de negentiende eeuw. Michiel Jonker, van 1971 tot 1995 conservator in het Amsterdams Historisch Museum, herdacht in 1988 het honderdste sterfjaar van Abraham Willet met een tentoonstelling en een publicatie. Dat jaar werd een 'omslagpunt': het belang van de 'ensemblewaarde' van het huis, door Willet ingericht als decor voor zijn collectie, werd onderkend. Zie: ibidem, pp. 291-293.

[62] Aldus collega Ellinoor Bergvelt, tot 2014 UHD Cultuurbeleid bij Algemene Cultuurwetenschappen aan de UvA in een gesprek op 22 november 2010.

[63] Hubert Vreeken, '*Bij wijze van museum'.* Amsterdam, 2010, p. 184.

[64] Iris Hagenbeek-Fey, *Carel Joseph Fodor (Amsterdam 1801-1860) en zijn schilderijenverzameling.* Catalogus. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum, 1975, p. 3.

[65] Ibidem, p. 246. Zie ook: I.H. van Eeghen, 'Honderd jaar Fodor'. In: *Fodor 100 jaar. Tentoonstelling van een keuze uit de collectie Fodor.* 12 juli - 30 september. Amsterdam, 1963, pp.16-17. Op 1 januari 1993 hield Museum Fodor op te bestaan. In het pand werd het nieuwe Vormgevingsinstituut gevestigd. Toen dat in 2001 werd ontmanteld, werden de panden het onderkomen voor Foam - Fotografiemuseum Amsterdam.

De traditionele Amsterdamse kunstenaarsverenigingen hadden het recht verworven regelmatig hun werk in het Stedelijk te exposeren - voor de kunstenaarsleden een prestigieus platform. Sandbergs voorganger Roëll liet dan bij de tentoonstelling een bordje plaatsen met de tekst 'buiten verantwoording van de directie' - om aan te geven dat de keuze van de getoonde werken niet paste in de visie van de museumstaf. Sandberg doet dit niet, maar ook hij vindt het expositierecht problematisch. De tentoonstellingen passen niet in zijn visie. Veel verenigingen van beeldend kunstenaars hadden zich in de oorlog gemeld bij de Kultuurkamer.[66] Sandberg was dit als voormalig verzetsman een doorn in het oog.[67] Na zijn aanstelling als directeur stelt hij op basis van het argument dat hij ruimtegebrek heeft voor om de verenigingen in Museum Fodor te laten exposeren. De verenigingen gaan over tot de tegenaanval en richten zich tot de gemeenteraad. Wethouder Ab de Roos steunt Sandberg en vindt dat het expositierecht van de verenigingen zich niet laat verenigen met een eigentijds museumbeleid. Op 19 februari 1949 gaat Museum Fodor officieel open, zeer tegen de zin van de verenigingen. Ze blijven Fodor een surrogaat vinden en dienen regelmatig verzoeken in bij De Roos om in het Stedelijk te exposeren. Af en toe staat de wethouder dat toe - Sandberg verliest deze strijd. Bij de opening van de Nieuwe Vleugel in 1954 wordt het ruimteprobleem opgelost, waardoor Sandbergs argument niet meer opgaat. Het lukt hem niet 'de verenigingen die tijdens de oorlog zo weinig ruggengraat hadden getoond' buiten het Stedelijk te houden.[68]

Dynamisch Huis der Muzen

De Nederlandse museumwereld ontwikkelt zich in een internationaal netwerk. Tal van pioniers onderhouden contacten tot ver buiten de grenzen van hun stad en land. Sandbergs inspirator voor zijn presentatiestijl is Alfred Barr, de eerste directeur van het in 1929 opgerichte Museum of Modern Art in New York.[69] De waardering is wederzijds.[70] In 1938 ontmoeten ze elkaar in Parijs - daar krijgt Sandberg van hem zijn brochure *A New Art Museum*, waarin de uitgangspunten voor het MoMA worden beschreven.[71] Sandberg is onder de indruk van het concept. Barrs aanpak is nieuw en zorgt ervoor dat het museum - mede door zijn eigen *exposure* als 'showman van de avant-garde' - het grote voorbeeld wordt van het nieuwe, publieksvriendelijke museum: het publiek hoeft niet in ontzag en stilte de gecanoniseerde kunstwerken te bewonderen. Er wordt alles aan gedaan om de bezoeker kennis te laten maken met de hedendaagse kunst in een informele, luchtige sfeer. Er wordt schilder- en beeldhouwkunst getoond, maar ook fotografie, film, design en architectuur. Het museum is geen pakhuis, maar een educatief instituut.[72]

Barr beschouwt zijn museum als een galerie: het Museum of Modern Art voorziet in eigentijdse en controversiële kunst, terwijl in het Metropolitan de al geaccepteerde moderne

---

[66] Bijvoorbeeld: Arti et Amicitiae, Sint Lucas, De Onafhankelijken, De Hollandsche Kunstenaarskring, De Brug en Pulchri Studio. Zie over dit onderwerp: Claartje Wesselink, *Kunstenaars van de Kultuurkamer. Geschiedenis en herinnering*. Amsterdam, 2014.

[67] Peter Rorink, 'Sandberg, tussen Stedelijk en Stadhuis'. In: *Kunst en beleid in Nederland* 4. Amsterdam, 1990, pp. 139-140.

[68] Ibidem, 1990, pp. 142-147.

[69] Sandberg: 'door het Museum of Modern Art was 't programma er al'. Bronnen: Caroline Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum*. Amsterdam, 2004, p.79 - ook geciteerd in: Paul Kempers, *Binnen was buiten.* Amsterdam, 2010, p. 78 - en Fieke Konijn, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *Kabinetten, galerijen en musea*. Zwolle, 2005, pp. 437-440. Barr was van 1929 tot 1943 directeur van het MoMA, maar was ook daarna tot 1963 intensief bij het museum betrokken. Zie ook: Wim Beeren, 'De KPN-collectie in museaal perspectief'. In: idem, *Om de kunst. Opvattingen van een museumman over moderne kunst, kunstenaars, musea en kunstbeleid*. Rotterdam, 2005, pp. 432-433.

[70] Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, p. 13.

[71] Paul Kempers, *Binnen was buiten.* Amsterdam, 2010, p. 77, zie noot 14.

[72] Ibidem, pp. 77-79.

kunst wordt getoond.[73] Barr classificeert en ordent moderne kunst chronologisch met zijn *Chart of Modern Art*, een opstelling die door veel musea wordt gehanteerd. Sandbergs beleid vertoont overeenkomsten met de benadering van Barr, maar hij wijkt ook af door in presentaties in het heden te beginnen en vervolgens 'ontwikkelingslijnen naar het verleden te trekken' - deze volgorde weerspiegelt naar zijn mening 'de natuurlijke gedachtengang'. Volgens hem is historisch inzicht namelijk geen op zichzelf staand doel: het staat in dienst van het heden.[74] Sandberg laat moderne kunst niet zien als een uitvloeisel van de geschiedenis - hij gaat uit van de eigentijdse kunst en laat oudere kunst alleen zien voor zover hij die relevant acht.[75] In de praktijk is het MoMA moeilijk navolgbaar, omdat het een particuliere instelling is waar *trustees* het uiteindelijk voor het zeggen hebben, terwijl het Stedelijk verantwoording schuldig is aan de wethouder Kunstzaken van de gemeente. Bovendien kijkt Barr met een kunsthistorische blik, waarbij het hem erom gaat de moderne kunst te positioneren in een historische context en te canoniseren.[76]

Een tweede inspirator is kunsthistoricus Alexander Dorner.[77] Hij ziet het museum evenmin als een 'classicistische tempel'. Volgens Dorner heeft een museum niet de functie om objecten te presenteren 'in een wirwar van stoffige kabinetten', maar moet het de 'tijdgeest' van een bepaalde periode zichtbaar maken. De museumbezoeker dient 'visueel en intellectueel geactiveerd te worden'. In het museum voor eigentijdse kunst moet bij de presentatie rekening gehouden worden met de bezoeker - Dorner is één van de eerste museumdirecteuren die nadenkt over de werking van de museumruimte en de relatie tussen kijker en kunstwerk. Ad Petersen: 'volgens Dorner moest het museum een soort dynamo zijn die elektrificerend werkte op de kunst en het publiek. Dat idee had hij al in de jaren twintig. Dat is nog altijd een uitstekende omschrijving van de taak van het museum. De echo daarvan klonk door in het Stedelijk (…), hoewel ik daar het woord "dynamo" nooit heb horen vallen'.[78] Sandberg, Barr en Dorner zijn allen sterk beïnvloed door de ideëenwereld van Mondriaan, het Bauhaus, De Stijl, Le Corbusier en het contructivisme.[79]

Sandberg bouwt het museum om tot een 'huis der muzen', inclusief toegepaste kunst, fotografie, film, vormgeving, architectuur en muziek. De gemeente Amsterdam geeft in 1951 Karel Appel de opdracht een kleine koffiebar te beschilderen, die nadien 'in de volksmond' bekend staat als *Appelbar*. 'Hij veranderde een rommelhokje tot een wonderbaarlijke wereld met merkwaardige, fantastische vogels, vissen, bloemen en buitenaardse wezens in frisse kleuren. Appel liet ze dwars door hoeken en over deuren, stijlen en plafond zweven, waardoor ze zich niets aantrokken van de architectuur en hun eigen leven leidden. Ook de vloer had Appel willen beschilderen, maar die wens werd niet gehonoreerd'.[80] In 1955 komt er een

---

[73] Zie ook: Annie Cohen-Solal, *Leo & His Circle. The life of Leo Castelli*. New York, 2010, pp. 171-172 en Joost Zwagerman, 'De haai die ging rotten. Kunsthandel van Leo Castelli tot Charles Saatchi'. In: *Alles is gekleurd. Omzwervingen in de kunst*. Amsterdam, 2011, pp. 47-54.

[74] Fieke Konijn, 'Presentatie na 1945. De museale opstelling als demonstratie van een standpunt'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *Verzamelen. Van rariteiten kabinet tot kunstmuseum*. Heerlen, 1993, pp. 440-441.

[75] In de catalogus *9 jaar Stedelijk Museum, 1945-'54* formuleert hij het als volgt: 'het museum voor hedendaagse kunst neemt zijn uitgangspunt in het heden om stap voor stap terug te gaan in het verleden'. Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, p. 5. Zie ook: Ad Petersen en Pieter Brattinga (samenstelling), *Sandberg, een documentaire*. Amsterdam, Kosmos, 1975, pp. 61-62, Paul Depondt, 'Het Stedelijk is te smal, te klein, te benepen. De traditie is niet langer te bergen'. In: *de Volkskrant*, 25 augustus 1995 en John Jansen van Galen en Huib Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is. Een kleine historie van het Stedelijk Museum 1895-1995*. Naarden, 1995.

[76] Ibidem, pp. 13-15.

[77] Dorner was directeur van het Provinzialmuseum in Hannover van 1925 tot 1937.

[78] Paul Kempers, *Binnen was buiten.* Amsterdam, 2010, pp. 79-81.

[79] Ibidem, pp. 78-82.

[80] Jhim Lamoree, *Stedelijk Museum. Het hart van de tijd.* Amsterdam, 2012, p. 26. De opdracht was een compensatie voor de muurschildering *Vragende kinderen* die Appel begin 1948 - in het kader van de

prentenkabinet op een tussenverdieping halverwege de trap. Het museum krijgt in 1957 een nieuw restaurant, een bibliotheek en een aula die ook dient als concert- en filmzaal. Een 'kinderwerkplaats' hoort ook tot de publieksvoorzieningen, waar kinderen kunnen tekenen, boetseren en knutselen. In de reproductie afdeling worden niet alleen reproducties en prentbriefkaarten uitgegeven, maar worden ook tentoonstellingen gehouden van grafiek.[81] Appel krijgt opnieuw de opdracht een wandschildering te maken, deze keer in het restaurant. Hij beschildert ook de deuren in de wand en het aangrenzende balkon. 'Zo is de ruimte één object, en waar je ook gaat vind je hetzelfde ritme', aldus Appel.[82] Het Stedelijk Museum wordt 'een tehuis voor het experiment, voor alles van nu waarmee de toekomst wordt gebouwd'.[83] Sandberg schrijft zijn credo's in pamfletten, zoals in bijvoorbeeld *Nu, midden in de XXe eeuw* in 1959, waarin hij betoogt dat musea een 'conserverende, behoudende neiging' hebben, en niet bijzonder geschikt zijn om twintigste eeuwse kunst te tonen.[84] Het museum moet een laboratorium zijn, geen mausoleum! De publicatie van *Nu* geeft aanleiding tot een rel, aangewakkerd door een criticus in *De Telegraaf*, die Sandbergs tekst - zonder

---

contraprestatie - aanbracht in de kantine van het toenmalige stadhuis in Amsterdam (het huidige The Grand Hotel). Appel stuurde in april 1948 een briefje aan de gemeente met het verzoek of hij in aanmerking kon komen voor een opdracht voor een muurschildering. Een gemeentelijke commissie met de museumdirecteuren Sandberg en Röell keurde zijn ontwerp goed en verleende hem deze opdracht. Bron: Petra Grooteman, 'De uitbreiding van het Amsterdamse stadhuis 1922-1932. De gemeente als opdrachtgever voor beeldende kunst en bouwkunst'. Masterscriptie. Amsterdam, UvA, 2011, pp. 295-297. Na de voltooiing op 14 maart 1948 keerde het publiek zich echter tegen de beschildering: ambtenaren verafschuwden de wandschildering. Ze hadden moeite met de symboliek - ze zeiden 'geen hap door hun keel te kunnen krijgen' met die starende kindergezichtjes. Ze waren bovendien van mening dat dit geen kunst was, zoiets simpels kon iedereen maken. Bron: Bram Kempers, 'De moraal van de kunst. Opdrachten in overheidsgebouwen sinds de Gouden Eeuw'. In: Jan van Adrichem (e.a.), *Kunstzaken. Particulier initiatief in de wereld van de beeldende kunst.* Kampen, 1991, pp. 79-148 en pp. 91-92. De ambtenaren bekladden het werk zelfs met potlood en gooiden er in de pauze objecten tegenaan, zoals kopjes, lepeltjes en schoenen. De pers kreeg lucht van 'de stadhuisrel' en ridiculiseerde de schildering, afgezien van een journalist van het *Algemeen Handelsblad*, die het college van B en W als volgt waarschuwde: 'wij zijn gelukkig nog niet, en niet meer in de omstandigheden waarin ons bevolen kan worden wat wij mooi moeten vinden, noch wat de kunstenaar moet maken. Baseer uw oordeel over "ontaarde kunst" niet op "gesundes Volksempfinden"'. Bron: Willemijn Stokvis, *Cobra.* Amsterdam, 1985, p. 185 en p. 188. De architect Aldo van Eyck ontwierp een pamflet met de titel 'Een appèl aan de verbeelding' - hij vergeleek *Vragende kinderen* met *Guernica* van Picasso, het 'monumentale schilderij' over het bombardement op het Spaanse stadje. Jhim Lamoree, *Stedelijk Museum.* Amsterdam, 2012, p. 29. Het college besloot het werk te bedekken met een jute wandbespanning, om het zo aan het oog te onttrekken. In 1959 werd *Vragende kinderen* weer zichtbaar, naar aanleiding van het AVRO-programma *Alles naar wens*, waarin Karel Appel als bekende Nederlander centraal stond. Geïnformeerd naar zijn wensen, maakte Appel kenbaar dat één daarvan de onthulling van *Vragende kinderen* was. Na de uitzending werd de betengeling verwijderd en kon Appel het werk herstellen. Petra Grooteman beschrijft de case uitvoerig in haar masterscriptie: 'De uitbreiding van het Amsterdamse stadhuis 1922-1932'. Amsterdam, UvA, 2011, pp. 294-304. De schildering riep echter wederom weerstand op. Raadsleden keerden zich nu tegen de invloed van Sandberg als museumdirecteur die met openbare middelen de reputatie van kunstenaars kon bepalen. Bron: Bram Kempers, *Socialisme, kunst en reclame.* Rede. Amsterdam, 1988, p. 21.

[81] Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk.* Rotterdam, pp. 81-82. Deze tussenverdieping verdwijnt in 2010 bij de verbouwing van het Stedelijk.

[82] Tijdens de recente verbouwing zijn de 'Appelbar' en de 'Appelwand' gerestaureerd - ze maakten onderdeel uit van *Taking Place* (28 augustus 2010 tot 9 januari 2011) in het 'Temporary Stedelijk' en zijn sinds de opening permanent te zien. De beschilderde ruimten hebben hun oorspronkelijke functie verloren, waardoor de werken nu op zichzelf staan. De 'Appelwand' heeft door grote aanpassingen in de ruimte waarin het werk is aangebracht een belangrijk deel van 'haar verbinding met de ruimte verloren': het balkon is verwijderd, de beschilderde deur is aangepast en het plafond is verlaagd en van zaalverlichting voorzien. Eva van Berne, 'Karel Appel in The Temporary Stedelijk, twee wandschilderingen gerestaureerd'. In: www.8Weekly.nl/kunst (bezocht op 29 september 2011).

[83] Willem Ellenbroek, 'Willem Sandberg, portret'. In: *de Volkskrant*, 7 november 1997.

[84] René Pingen, *Dat museum is een mijnheer. De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003.* Amsterdam, 2005, p. 219.

toestemming - integraal publiceert. Andere kranten citeren hier weer uit. Sandberg reageert niet op de aantijgingen.[85]

Hans Jaffé is Sandbergs naaste collega, wiens 'levendige geest en encyclopedische kennis' hij goed weet te benutten.[86] Jaffé kan zich vinden 'in het idee dat het museum uit moest gaan van het heden en van daaruit, zo nodig en ter verheldering, terug kon gaan in de tijd'. Sandberg werkt impulsief en gaat graag uit van 'de schok van de ontroering', Jaffé opereert als kunsthistoricus eerder beschouwelijk. Zo vult hij Sandberg aan. Sandberg neemt graag de houding aan dat hij weinig boodschap heeft aan de kunstgeschiedenis.[87] Hij heeft 'een dédain - wat niet precies hetzelfde is als het Nederlandse "minachting" - voor de mensen van de wetenschap, de kunsthistorici'. Overigens vindt ook Jaffé dat kunsthistorici een overdreven nadruk leggen op theorie. Zijn credo is: 'uitgaan van wat je ziet, niet van een theorie'. Sandberg maakt graag gebruik van zijn 'formidabele kennis, informatie en relaties': hij is 'de kenner' wiens kracht ligt in 'de synthese van theorie en praktijk'. Jaffé heeft veel affiniteit met De Stijl - dat werk noemt hij 'een schoonmaak voor het oog… "schoon" in de dubbele betekenis van het woord'. In 1956 promoveert hij op De Stijl.[88] Een voor Jaffé kenmerkende tentoonstelling is *Europa 1907*, die hij in 1957 in het Stedelijk organiseert. Hij gaat na welke ontwikkelingen er de voorgaande vijftig jaar in de modernisering van de beeldende kunst hebben plaatsgevonden en dat blijken er veel te zijn. Hij pikt er een jaar uit: '1907, volgens hem "een goed wijnjaar"'. Hij stelt een lijst op van kunstwerken en weet die dankzij zijn 'kennis over welk kunstwerk waar te vinden was en netwerk van relaties' grotendeels bij elkaar te krijgen. In de begeleidende catalogus besluit Jaffé met het motto: 'de beeldende kunst van onze eeuw ziet het niet als haar taak, de zichtbare dingen uit te beelden, zij wil het ongeziene zichtbaar maken'.[89]

Sandberg en Jaffé trekken samen veel op, maar later bekoelt de verhouding. Jaffé is de 'geleerde rechterhand met nuttige relaties en ideeën', maar hij is geen manager - daarvoor is hij 'te zacht, te aimabel en ook een beetje te chaotisch'. Sandberg benoemt hem niettemin tot adjunct-directeur, maar als de opvolging werkelijk aan de orde komt, weigert hij Jaffé bij de gemeenteraad aan te bevelen.[90] Als het Jaffé in 1961 duidelijk wordt dat Sandberg hem 'niet doortastend genoeg' vindt om de nieuwe directeur te worden, neemt hij ontslag.[91]

Voor Sandberg is het grafisch ontwerpen van wezenlijk belang. Naast de organisatie van het museum is dit een terrein waar hij zijn eigen gang kan gaan. Zijn eigen ontwerpstijl

---

[85] Ad Petersen en Pieter Brattinga (samenstelling), *Sandberg, een documentaire*. Amsterdam, Kosmos, 1975, pp. 84-85.

[86] Hans Jaffé (1915-1984) startte in 1938 een journalistieke loopbaan bij *De Groene Amsterdammer*. Daarnaast doceerde hij kunstgeschiedenis aan de Nieuwe Kunstschool in Amsterdam - de methode van de school was geïnspireerd door de beginselen van Bauhaus in Duitsland. Vanaf 1948 was hij verbonden aan het Stedelijk Museum - tot 1960 was hij daar de enige kunsthistoricus. Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, pp. 14-15 en www.jhm.nl (bezocht op 29 september 2011).

[87] Ibidem, pp. 13-15. Petersen haalt de anekdote aan dat Sandberg in een sollicitatiegesprek opmerkte: 'u bent dus kunsthistoricus? Dat hoeft geen bezwaar te zijn'. Ibidem, p. 15 (noot 17).

[88] Magda van Emde Boas, 'Herinneringen aan Hans Jaffé. Over het belang van een goede tweede viool'. In: *Kunstschrift* 39 (1995), pp. 24-25.

[89] Magda van Emde Boas vindt 'ook achteraf bekeken' de tentoonstelling van waarde: 'het is nog steeds imponerend te lezen wat er allemaal te zien was. In de catalogus staan telkens een soort "coupletten" afgebeeld, zoals Max Liebermann met Isaac Israëls, Jan Toorop met Paul Signac, Edvard Munch met Pierre Bonnard. Vermoedelijk was de tentoonstelling vergelijkbaar ingericht, ik kan het me niet meer herinneren'. Ibidem, p. 26. Van Emde Boas vergelijkt de aanpak van Jaffé met de *Coupletten* reeks van Rudi Fuchs in het Stedelijk sinds 1994 - zie: 'Rudi Fuchs: in mijn diepste wezen ben ik een leraar' in deel IV, hoofdstuk 1.

[90] Ibidem, pp. 25-26.

[91] Jaffé was van 1963 tot 1984 buitengewoon hoogleraar Moderne en hedendaagse kunst aan de Universiteit van Amsterdam: de eerste leerstoel moderne kunst in Nederland. En hij was van 1963 tot 1976 directeur van het Joods Historisch Museum. Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, pp. 14-15 en www.jhm.nl (bezocht op 29 september 2011).

levert hem respect en bewondering op van kunstenaars, waardoor hij met hen een directere verstandhouding heeft dan zijn collega's in de museumwereld.[92] Zijn ontwerpen zijn direct herkenbaar: hij schrijft teksten met korte zinnen zonder hoofdletters - want uit hoofdletters spreekt hiërarchie: 'dat oord van nu/ waar de toekomst thuis is/ heeft geen vast bezit/ anders wordt het binnenkort toch weer een museum'.[93] Voor zijn typografische werk schrijft hij zelf de teksten, maar hij gebruikt ook - vooral op titelpagina's - letters die hij met de scherpe punt van een mes uit papier prikt. Later geeft hij de voorkeur aan het uitscheuren van letters - 'in het scheuren verenigde hij op een eigen en speelse manier vrije kunst en typografie'.[94] Deze herkenbare vormgeving, gekenmerkt door eenvoud en heldere kleuren, draagt bij aan de 'internationale naam en faam' van het Stedelijk.[95]

Sandbergs motto luidt: 'de kunst van nu komt zeker niet uit de kunst van een vorige generatie voort, maar uit de samenleving'.[96] Hij is allesbehalve een trendvolger: 'ik heb altijd gespeurd naar dingen die onbekend waren'.[97] En deze ontdekkingen wil hij vervolgens tonen aan het publiek: 'de bezoekers moeten geconfronteerd worden met de kunst van heden, zodat zij kunnen zien hoe de moderne kunstenaar bewust of onbewust wordt bezield en hoe hij reageert op de vragen die hem als lid van de gemeenschap worden gesteld'. Sandberg wil de kunst laten zien 'als spiegel en motor tegelijk van maatschappelijke verandering'.[98] Hij vindt dat een directeur van een museum voor hedendaagse kunst onvoorwaardelijk de kant moet kiezen van de avant-garde. De algemeen aanvaarde smaakopvattingen van de publieke opinie staan haaks op de vernieuwing van de kunst: 'een museum voor moderne kunst dat op basis van meerderheidsbesluiten moet worden gerund, maakt geen kans. (…) In een democratische samenleving moet de meerderheid de generositeit kunnen opbrengen om aan creatieve mensen bepaalde taken over te dragen anders wordt het een dode boel'.[99] Behalve kunst zijn onder zijn directoraat regelmatig tentoonstellingen te zien over contemporaine toegepaste kunst, industriële vormgeving en fotografie, die niet als bijzaak worden behandeld. 'Het museum is er voor alle vormen van beeldende kunst'.[100] Sandberg vindt dat de verzameling en het tentoonstelingsprogramma er in de eerste plaats voor het publiek moet zijn, 'om de bezoekers op de hoogte te brengen van de kunst van de eigen tijd'. Ook moet 'de oudere kunst van onze eeuw te zien zijn om de wordingsgeschiedenis van de moderne kunst te kunnen begrijpen'.[101] Hij wil 'laten zien dat kunst in de dagelijkse omgeving begint'. In deze exposities is duidelijk een element van 'consumentenopvoeding' terug te vinden.[102] 'Het museum heeft een voorlichtende taak en moet voor het publiek toegankelijke documentatie en

---

[92] Petersen herinnert zich dat hij bij Sandberg een keer 'een licht gevoel van onrechtvaardigheid' merkte 'toen hij vaststelde dat zijn werk eigenlijk door twee mensen was overgenomen: door De Wilde als directeur en door Wim Crouwel als ontwerper'. Ad Petersen, 'Het Stedelijk van Sandberg. "De toekomst als maatstaf"'. In: *Kunstschrift* 39 (1995), p. 18.
[93] Din Pieters, 'Na de verguizing de heiligverklaring'. In: *NRC Handelsblad* 21 februari 1992.
[94] Wat deze techniek voor hem betekende, bracht hij als volgt onder woorden: 'om me te bevrijden/ van het klassieke tekenen/ ben ik gaan scheuren/ de ruwe kontour bevredigde me/ scheuren heeft iets gemeen/ met beeldhouwen/ men bereikt het resultaat/ door wegnemen/ tegenover het toevoegen bij/ boetseren en in de schilderkunst'. Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, p. 44.
[95] Ibidem, p. 6.
[96] Willem Ellenbroek, 'Willem Sandberg, portret'. In: *de Volkskrant*, 7 november 1997.
[97] Ank Leeuw-Marcar (redactie), *Willem Sandberg. Portret van een kunstenaar*. Amsterdam, 1981, p. 53.
[98] John Jansen van Galen en Huib Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is*. Naarden, 1995, p. 102.
[99] Geciteerd in: Peter Rorink, 'Sandberg, tussen Stedelijk en Stadhuis'. In: *Kunst en beleid in Nederland* 4. Amsterdam, 1990, p. 131.
[100] Fieke Konijn, 'Presentatie na 1945. De museale opstelling als demonstratie van een standpunt'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *Verzamelen. Van rariteitenkabinetten tot kunstmuseum*. Heerlen, 1993, p. 441.
[101] Ad Petersen, 'Het Stedelijk van Sandberg'. In: *Kunstschrift* 39 (1995), p. 22.
[102] Fieke Konijn, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *Kabinetten, galerijen en musea*. Zwolle, 2005, p. 440.

depots hebben'.[103] Toch is de opzet van zijn tentoonstellingsprogramma's in de eerste plaats de eigentijdse kunst op 'een afwisselende en spannende manier' te laten zien, zonder veel commentaar erbij. Ook in de typografisch kleurrijk en eigenzinnig vormgegeven publicaties staat weinig tekst of toelichting. Voor wie meer wil weten zijn er rondleidingen en vanaf 1957 is er de voor iedereen toegankelijke bibliotheek met lees- en studiezaal.[104]

Het Stedelijk zet de toon voor een nieuwe stijl in het presenteren van kunst.[105] In plaats van een bewaarplaats van het verleden wordt het museum een omgeving 'waar de voorhoede zich thuis kan voelen'.[106] Sandberg maakt van het Stedelijk 'een museum voor moderne, en vooral twintigste eeuwse kunst (…) met de nadruk op, ja zelfs met als uitgangspunt de eigentijdse kunst. We bekijken immers - zo zei hij - het verleden vanuit onze eigen tijd'.[107] De dynamiek in het museum staat centraal. Het is geen heiligdom maar eerder een 'laboratorium waar de permanente beweging in de kunst' aanschouwelijk wordt gemaakt.[108] Onder zijn bewind kent het Stedelijk Museum nauwelijks een vaste opstelling. Hij rangschikt ensembles telkens anders om aan te sluiten op de tijdelijke exposities, in nieuwe combinaties en vergelijkingen.[109] De kunstenaars zijn Sandbergs uitgangspunt - hij bezoekt ze regelmatig in hun ateliers - het publiek is zijn doel. Hij wil de bezoekers op een ongedwongen manier met de kunstwerken in aanraking brengen, 'overtuigd als hij is dat de eigentijdse kunst betekenis heeft voor het leven en het begrijpen van de wereld waarin wij leven'.[110] Zijn ideaalbeeld is alerte aandacht besteden aan recente ontwikkelingen in de kunst en het museum als open huis: een instituut zonder drempels of façades. 'Het museum moet kien zijn om zijn functie te kunnen vervullen als bemiddelaar tussen kunstenaar en publiek'.[111]

Kunstenaars krijgen de ruimte om zelf een tentoonstelling in te richten - een nieuw concept in de museumwereld.[112] De eerste aanzet daartoe is in het voorjaar 1961 *Bewogen beweging*, georganiseerd door Daniel Spoerri.[113] Een jonge generatie kunstenaars, onder wie de Zwitserse kunstenaar Jean Tinguely, geeft een overzicht van kinetische kunst: 'het eerste grote internationale overzicht van meer dan tweehonderd kunstwerken die allemaal kunnen bewegen'. Aan de voorgevel van het museum hangt een grote, witgeschilderde machine van schroot en ijzerdraad van Tinguely.[114] Volgens Sandberg 'hebben mensen dikwijls niet

---

[103] Sandberg geciteerd in: Ad Petersen en Pieter Brattinga (samenstelling), *Sandberg, een documentaire*. Amsterdam, Kosmos, 1975, p. 62.
[104] Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, p. 14.
[105] Max Arian, 'Opengooien en wit schilderen. De jonge Sandberg'. In: *De Groene Amsterdammer*, 3 juni 2010.
[106] Din Pieters, 'Na de verguizing de heiligverklaring'. In: *NRC Handelsblad,* 21 februari 1992.
[107] Ad Petersen, 'Het Stedelijk van Sandberg' . In: *Kunstschrift* 39 (1995), p. 21.
[108] Peter Rorink, Sandberg, tussen Stedelijk en Stadhuis'. In: *Kunst en beleid in Nederland* 4. Amsterdam, 1990, p. 132.
[109] Dit is overigens een presentatiemethode die tot de tijdelijke sluiting op 31 december 2003 is gekoesterd.
[110] Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, p. 1.
[111] Willem Sandberg, 'Herbert Read Lecture'. In: Carel Blotkamp ea. (redactie), *Museum in beweging? Het museum voor moderne kunst ter discussie*. 's-Gravenhage, 1979, p. 329.
[112] Een conservator functioneert meestal als tentoonstellingsmaker, curator. Tussen de begrippen curator en conservator bestaat in het Engels geen onderscheid. In de Nederlandse interpretatie beheert en presenteert een conservator een collectie en draagt een curator zorg voor museale presentaties. Zie: Jennifer Allen, 'Care for hire' in: Margriet Schavenmaker en Mischa Rakier (red.), *Right about Now: Art and Theory since the 1990s*. Amsterdam 2008, pp. 144-145.
[113] Ad Petersen, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Rotterdam, 2004, pp. 142-147 en Andres Pardey, 'Bewogen beweging'. In: Jannet de Goede, *Alles beweegt!* Bussum, 2007, pp. 56-57. Daniel Spoerri (1930) is een Zwitserse beeldhouwer en regisseur. Hij werd vooral bekend door zijn ready made objecten, mixed media en assemblage kunst.
[114] Wim Pijbes, 'Voorwoord'. In: Jannet de Goede e.a., *Jean Tinguely. Alles beweegt! Rotterdam*, 2008, pp. 6-7 en 'Bewogen beweging'. In: ibidem, pp. 56-57. Jean Tinguely (1925-1991) was een Zwitsers schilder en beeldhouwer. Hij is vooral bekend geworden door zijn kinetische werken. Hij maakte deel uit van het Nouveau

genoeg aan hun ogen. Ze moeten dingen ook kunnen aanraken, kunnen voelen, en als ze nog iets in beweging kunnen brengen, dan is dat optimaal. *Bewogen beweging* was er vooral op gericht om de bezoeker te betrekken bij de tentoonstelling. Men kon op de dingen gaan zitten, op knoppen drukken, men kon ze geluid laten maken of laten hobbelen'.[115] De pers spreekt er schande van en betitelt de manifestatie als 'kermisvermaak' en 'lentekolder'. Het publiek vindt het prachtig - er komen 50.000 bezoekers op af.[116] Een - interactieve - groepstentoonstelling *Dylaby* veroorzaakt in 1962 'veel rumoer'.[117] Sandberg schrijft in de catalogus: 'de bezoeker beschouwt de voorwerpen niet van buiten/ maar bevindt zich voortdurend er middenin/ maakt deel uit van het geheel/ misschien vraagt hij zich af/ of hij nog wel in een museum is/ is een museum dan niet een plaats/ waar kunstenaars en publiek elkaar ontmoeten?'[118] Het is de bedoeling 'het dynamisch labyrint' van de installaties in één bepaalde richting te doorlopen - op een plattegrond aangegeven - opdat de bezoeker een initiatierite ondergaat.[119] Sandberg: 'wij hebben toen meer gedacht aan een kunstwerk waar je in kunt. Dat is (…) waar ook de Amerikaanse schilders veel aan dachten die enorme doeken maakten'. Zij 'willen dat de mensen in hun werk komen, dat ze praktisch ook door hun werk omgeven worden. Als je dus op een zekere afstand staat van zo'n doek - van Barnett Newman of Morris Louis of wie dan ook - heb je echt het gevoel dat je in dat kunstwerk zit'.[120] Het is de bedoeling dat de betrokken kunstenaars samen de ruimten decoreren, maar dat lukt niet - ieder kiest zijn eigen ruimte en 'versiert' die.[121] Niki de Saint Phalle maakt twee monsters met daarboven een zakje met kleurstof. Voor een gulden kan een bezoeker met een buks op verschillende zakjes met kleurstof schieten die daarboven draaien. 'Ik herinner me dat wethouder De Roos destijds de tentoonstelling opende. Hij schoot natuurlijk op rood en de monsters werden rood. Een ander schoot op blauw enzovoort. Zo konden dus aan al deze ruimten, die de kunstenaars zelf hadden kunnen inrichten, ook de bezoekers meedoen'.[122]

Met *Strips* presenteert Sandberg in 1962 als eerste in de museale wereld het verguisde fenomeen van de *comic strip* als een interessante vorm van hedendaagse kunst.[123] Sandberg neemt *popular culture* serieus en speelt een pioniersrol in de erkenning ervan.[124] Hij merkt

---

Realisme - verwant aan Pop art - en was bevriend met Yves Klein en Daniel Spoerri. Hij was getrouwd met beeldhouwer en schilder Nikki de Saint Phalle (1930-2002), met wie hij veel kunstwerken samen maakte - de Stravinsky fonteinen in Parijs bij Centre Pompidou bijvoorbeeld en *Le Cyclop de Jean Tinguely* in Milly-la-Forêt, Frankrijk (uitgevoerd door een collectief van vijftien kunstenaars).

[115] Ank Leeuw-Marcar (redactie), *Willem Sandberg.* Amsterdam, 1981, p. 112.

[116] Wim Pijbes, 'Voorwoord'. In: Jannet de Goede, e.a., *Jean Tinguely. Alles beweegt! Rotterdam*, 2008, pp. 6-7.

[117] Deze expositie werd gehouden van 30 augustus tot 30 september 1962. Wim Beeren, 'Dylaby. Verantwoording'. In: idem, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 80 en Ad Petersen, 'Dyllaby in het Stedelijk'. In: Jeannet de Goede, *Alles beweegt!* Bussum, 2007, pp. 58-79. De presentatie *Recollections* in de tweede tijdelijke openstelling *Temporary Stedelijk 2* van het gerenoveerde gebouw gaf een terugblik op legendarische tentoonstellingen uit de geschiedenis van het Stedelijk. In de eerste aflevering op 3 maart 2011 waren dat *Bewogen Beweging* en *Dylaby*. Naast archiefmateriaal, catalogi, affiches, en films en foto's die Ed van der Elsken van beide tentoonstellingen maakte, toonde *Recollections* aankopen die destijds werden gedaan van deelnemende kunstenaars, zoals Alexander Calder, Robert Rauschenberg en Jean Tinguely.

[118] Geciteerd in Fieke Konijn, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *Kabinetten, galerijen en musea*. Zwolle, 2005, p. 444.

[119] Ibidem.

[120] Sandberg geciteerd in: Ank Leeuw-Marcar (redactie), *Willem Sandberg.* Amsterdam, 1981, p. 114.

[121] De deelnemers aan de 'environment' waren: Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Per O. Ultvedt, Niki de Saint-Plalle, Robert Rauschenberg en Martial Raysse. Wim Beeren, 'Dylaby. Verantwoording'. In: idem, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 80.

[122] Sandberg geciteerd in: Ank Leeuw-Marcar (redactie), *Willem Sandberg.* Amsterdam, 1981, pp. 114-115.

[123] Ad Petersen en Pieter Brattinga (samenstelling), *Sandberg, een documentaire*. Amsterdam, 1975, p. 189. De expositie liep van 13 tot 26 februari 1962.

[124] De Franse historicus Pierre Couperie - voorvechter om het fenomeen 'beeldverhaal' serieus te nemen - organiseerde vijf jaar later de tentoonstelling *Bande dessinée et Figuration narrative* in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs: de grote aanzet tot de officiële waardering van de strip. Bron: Frans Haks, *Een pissende*

ook herhaaldelijk op dat hij popmuziek zo fascinerend vindt, omdat het om een nieuw soort muziek gaat die enorme groepen luisteraars aantrekt. Hij vraagt zich af waarom zoiets wel bij muziek mogelijk is en niet in de beeldende kunst.[125] Sandberg: 'in de beeldende kunst zien we niet die enthousiaste massale reactie/ die we konden zien bij de muziek van de beatles/ een volledig erin opgaan'. Maar hij ziet wel 'jong en oud (…) op ongeveer dezelfde wijze' reageren op de tentoonstellingen *Bewogen beweging* en *Dylaby*: 'het deelnemen van de bezoekers in de beweging/ een groep kan gezamenlijk deelnemen aan het ritme van geluid en beweging en daarom zijn muziek/ film/ dans/ kinetische kunst/ in staat een massale reactie los te maken/ terwijl schilder- en beeldhouwkunst afhankelijk zijn van een individuele respons'.[126]

In de pers en in de gemeenteraad roept Sandberg voortdurend heftige polemieken op. Hij is in de ogen van velen een gevaarlijk communist. Het merendeel van de Nederlandse pers beschouwt Sandbergs promotie van de abstracte - 'ongezonde' - kunst als een doelbewuste poging tot ondermijning van de gevestigde orde.[127] Ab de Roos steunt hem echter onvoorwaardelijk.[128] Dat houdt hem staande te midden van 'het gehuil der rancuneuzen', zoals dichter Gerrit Kouwenaar de kritiek omschrijft.[129] Hij schrijft: 'het is ongelooflijk wat een deel van de Nederlandse pers (…) aan giftigheid, kwade trouw en onbeschoftheid weet op te brengen als zij op een gegeven moment meent dat een artistieke aangelegenheid een politiek aspect vertoont'.[130] Verder heeft Sandberg het liefst zo weinig mogelijk met de politiek te maken.[131]

Sommige critici zien Sandberg als een directeur die zijn glorie zoekt in tentoonstellingen en evenementen, maar weinig werkt aan de vorming van een representatieve collectie. Zijn opvolger, Edy de Wilde spreekt dit echter tegen: 'Sandberg heeft in Nederland de waardering voor levende kunst losgemaakt en geweldig belangrijke werken voor het museum verworven (Malevich, Chagall), maar vanuit zijn socialistische gedachtegang vond hij bezit eigenlijk een beetje onbehoorlijk; je moest geen eigenaar willen zijn'.[132] Volgens Ad Petersen was Sandberg samen met adjunct-directeur Hans Jaffé 'voortdurend bezig (…) de talloze lacunes in de collecties enigszins op te vullen. Het grootste deel van de klassieken van de twintigste eeuw die met elkaar toch enigszins het verhaal van de moderne kunst vertellen, is afkomstig uit de tijd van Sandberg'.[133]

---

poes in museumland. Amsterdam/Groningen, 2000, pp. 397-398. Couperie (1930-2009) schreef het standaardwerk: Pierre Couperie e.a., *A history of the comic strip*. New York, 1968. Zie ook over de relatie beeldende kunst en comic: Roger Sabin, *A History of Comic Art. Comics,Comix & Graphic Novels*. New York, Phaidon, 2005 (oorspr. 1996) en Gert Jan Post en Mourice Plusquin, *Strip en kunst*. Harderwijk, 2008 - de catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in Singermuseum te Laren, van 7 februari t/m 27 april 2008.

[125] Dit memoreert Frans Haks in de reflectie op zijn aankoopbeleid voor het Groninger Museum. Sandberg vertelde hem dit tijdens verschillende gesprekken die Haks met hem voerde voor onderzoek naar zijn museumbeleid - Haks werd daar sterk door beïnvloed. Bron: ibidem, p. 397.

[126] Willem Sandberg, 'Musea op de tweesprong. Herbert Read lecture door Willem Sandberg'. In: Carel Blotkamp e.a. (redactie), *Museum in motion?* 's-Gravenhage, 1979, pp. 321-331, p. 323.

[127] Peter Rorink, 'Sandberg, tussen Stedelijk en Stadhuis'. In: *Kunst en beleid in Nederland* 4. Amsterdam, 1990, p. 138.

[128] Hubert Vreeken, *'Bij wijze van museum'. Oorsprong, geschiedenis en toekomst van Museum Willet-Holthuysen, 1853-2010.* (proefschrift). Amsterdam, 31maart 2010, pp. 243-244.

[129] Din Pieters, 'Na de verguizing de heiligverklaring'. In: *NRC Handelsblad* 21 februari 1992. Gepubliceerd in: *Maatstaf,* 1959/1960, no.1, september 1959. Ad Petersen en Pieter Brattinga (samenst.), *Sandberg, een documentaire*. Amsterdam, Kosmos, 1975, p. 85.

[130] Geciteerd in: Peter Rorink, 'Sandberg, tussen Stedelijk en Stadhuis'. In: *Kunst en beleid in Nederland* 4. Amsterdam, 1990, p. 138.

[131] Hubert Vreeken, *'Bij wijze van museum'. Oorsprong, geschiedenis en toekomst van Museum Willet-Holthuysen, 1853-2010.* (academisch proefschrift). Amsterdam, 31maart 2010, p. 244.

[132] John Jansen van Galen en Huib Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is*. Naarden, 1995, p. 123.

[133] Ad Petersen, 'Het Stedelijk van Sandberg' . In: *Kunstschrift* 39 (1995), p. 22.

Sandberg opereert inventief op de kunstmarkt en koopt werken aan van de Cobra-groep, Duitse en Nederlandse expressionisten en klassieken als Braque, Picasso, Mondriaan en de Stijl-kunstenaars.[134] Sandberg bouwt voor het Stedelijk een internationale reputatie op als spraakmakend en vooruitstrevend - 'cutting edge'- instituut met een levendige en provocerende programmering, met de nadruk op moderne en hedendaagse kunst en vormgeving en design.[135]

De door Sandberg geïnitieerde uitbreiding van museumfuncties krijgt in de tweede helft van de jaren zestig navolging in andere musea - eerst het Van Abbemuseum en het Haags Gemeentemuseum, later ook het Centraal Museum in Utrecht.[136] Het tonen van de collecties is vaak niet meer het hoofddoel, het gaat er meer om het publiek inzicht te geven in een bepaald onderwerp, waarbij de collectie als middel fungeert.[137] In deze publieksbenadering is de invloed van de welzijnsoptiek terug te vinden. Er ontstaat in musea meer aandacht voor wat de diverse publieksgroepen beweegt en meer oog voor verschil in leefstijlen en smaak, en voor de verscheidenheid in expressievormen. In de museale presentaties wordt daarop geanticipeerd. Als gevolg hiervan wordt het cultuurbegrip opgerekt.[138] Sandberg zet daarvoor de toon. Als hij in 1962 afscheid neemt als directeur van het Stedelijk Museum, typeert de dichter en schilder Lucebert hem als 'de man die ja zegt'.[139]

Voortgaande vernieuwingen

Edy de Wilde volgt Sandberg in 1963 op - sinds 1946 was hij directeur van het Van Abbemuseum in Eindhoven.[140] Niet iedereen vindt deze keuze voor de hand liggend: links intellectueel Amsterdam zag graag adjunct-directeur Hans Jaffé de nieuwe directeur worden. Sandberg zelf had een voorkeur voor Pontus Hultén uit Zweden.[141] Toen hij werd gevraagd de eigenschappen op te sommen, waarover zijn opvolger diende te beschikken, zei Sandberg: 'de eerste kwaliteit die je nodig moet hebben, is moed en dan moet hij ogen in zijn hoofd hebben - zo erg veel te weten, hoeft hij geloof ik niet - maar ik geloof dat het nuttig is dat hij een mens is die houdt van mensen (…)'.[142]

---

[134] John Jansen van Galen en Huib Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is*. Naarden, 1995, p. 123.

[135] Martijn Sanders, Victor Halberstadt en John Leighton, *Het Stedelijk Museum, terug naar de top*. Amsterdam, 21 juni 2003, p. 14.

[136] Fieke Konijn, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *Kabinetten, galerijen en musea*. Zwolle, 2005, p. 446.

[137] A.J.E. Vlug, *Spiegel van het dagelijks leven. Sociaal-culturele thematentoonstellingen in Nederlandse musea 1972-1987* (doctoraalscriptie). Amsterdam, 1988, p. 7.

[138] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving. Cultuurbeleid in historisch, beleidsanalytisch en juridisch perspectief.* Rijswijk 1986, p. 100.

[139] Ed van der Elsken schreef op zijn foto van Sandberg voor een tentoonstelling van affiches in het Stedelijk (1964) als hommage: 'Sandberg, l'homme qui dit oui'. Bron: Din Pieters, 'Na de verguizing de heiligverklaring'. In: *NRC Handelsblad*, 21 februari 1992. Volgens zijn biograaf Max Arian geeft deze typering zijn essentie weer: Sandberg gaf ruimte aan kunstenaars en aan diegenen die de kunst vooruit brengen. Hij wilde de resultaten daarvan en de ontdekkingen met iedereen delen. Ter gelegenheid van zijn honderdste geboortedag werd op 24 oktober 1997 het straatje tussen het Stedelijk en het Van Goghmuseum naar hem vernoemd. Bronnen: Loes de Fauwe, 'Wil Sandberg: een naam met mythologische waarde'. In: *Het Parool*, 30 juni 2010 en Willem Ellenbroek, 'Willem Sandberg, portret'. In: *de Volkskrant*, 7 november 1997.

[140] De Wilde (1919-2005) werd daar op zesentwintigjarige leeftijd directeur. Jean Leering volgde hem op.

[141] Hultén werd de eerste directeur van Centre Pompidou in Parijs - in 1977 was de opening. Zie: Loes de Fauwe, 'Wil Sandberg: een naam met mythologische waarde'. In: *Het Parool*, 30 juni 2010. Hij vertrok in 1980 naar Los Angeles, waar hij directeur werd van the Museum of Contemporary Art (MOCA). Hultén keerde vier jaar later terug naar Europa, waar hij onder meer werkte in het Palazzo Grassi in Venetië en directeur werd van het Jean Tinguely Museum in Basel. Bron: Rini Dippel, 'De Amsterdamse jaren in het Stedelijk Museum 1965-1971'. In: Wim Beeren, *Om de kunst. Opvattingen van een museumman over moderne kunst, kunstenaars, musea en kunstbeleid*. Rotterdam, 2005, p.108.

[142] Jhim Lamoree, *Stedelijk Museum. Het hart van de tijd.* Amsterdam, 2012, p. 52.

De Wilde heeft een uitgesproken voorkeur voor autonome schilderkunst. Voor hem hoeft kunst niet in een theoretisch, cultuurhistorisch kader geplaatst te worden. Het gaat hem vooral om 'kijken, van sprakeloosheid ten overstaan van het kunstobject'. Het verzamelen van topwerken die representatief zijn voor een bepaalde stroming, onder het motto 'een kunstwerk van hoge kwaliteit maakt vele andere overbodig' krijgt meer prioriteit dan het organiseren van tentoonstellingen.[143] Zijn opvattingen over het museum verschillen enigszins van Sandberg, maar 'wat de tentoonstellingen betreft, denk ik dat het ritme, het aantal en de levendigheid ervan wel bewaard is'. Hij legt meer het accent op de museale verzameling: 'ik denk dat de collectie, een statisch element in vergelijking tot de tentoonstellingsactiviteit, in de toekomst een steeds belangrijkere rol zal spelen. Ook om praktische redenen, want het organiseren van tentoonstellingen wordt niet alleen steeds moeilijker maar ook steeds kostbaarder'. Hij verwacht dat musea meer moeten gaan terugvallen op de eigen collectie. 'Het meest ideale zou ik vinden, als de collectie zo rijk en zo geschakeerd zou zijn en van zo'n hoge kwaliteit, dat je tentoonstellingen uit de eigen collectie kunt maken.(…) Het doorslaggevende criterium binnen een museumbeleid moet naar mijn overtuiging de kwaliteit van de kunst zijn en dat heeft met actualiteit niets van doen. Dat heeft evenmin te maken met historische of gevestigde waarden'.[144] Volgens De Wilde bepaalt de collectie de identiteit van een museum: 'als je naar het museum gaat ga je niet naar een gebouw, maar naar een collectie - anders is het een tentoonstellingshal'.[145]

In zijn aankoopbeleid streeft De Wilde niet naar kunsthistorische volledigheid: 'de mensen willen in een museum getroffen worden of ontroerd door de kunst die ze er zien. Wie de geschiedenis ervan wil weten, kan beter naar de bibliotheek gaan'.[146] Ook fotografie en de opkomende videokunst krijgen aandacht - hij stelt voor beide terreinen een aparte conservator aan. De uitgebreide, populaire Van Gogh-collectie verhuist begin jaren zeventig naar een eigen museum aan het Museumplein naast het Stedelijk Museum. Ingenieur Vincent Willem van Gogh - erfgenaam van de kunstcollectie van zijn oom - verkocht zijn verzameling, inclusief deze bruikleen, voor achttien miljoen gulden aan de Staat der Nederlanden om daarmee een apart museum op te richten. Door het verdwijnen van de Van Goghs uit het Stedelijk daalt het bezoekersaantal met twintig procent. De Wilde moet dit verlies compenseren en ziet het daarom als zijn taak om zo snel mogelijk de verzameling van het museum op een hoger peil te brengen. Hij bedingt bij de gemeente Amsterdam een geleidelijke verhoging van het aankoopbudget van 400.000 naar één miljoen gulden (bij zijn afscheid is het budget gestegen tot 1,7 miljoen).[147] De Wilde richt zich in zijn verzamelbeleid op schilderkunst na de Tweede Wereldoorlog - noodgedwongen door het hoge prijsniveau op de internationale kunstmarkt. Hij interesseert zich bijzonder voor de moderne Amerikaanse kunst.[148] Hij introduceert het werk van Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein en Ellsworth Kelly in Amsterdam en hij verrijkt de collectie met Pop Art en werken van onder anderen Willem de Kooning en Barnett Newman.[149] Over Newman zegt De Wilde: 'een

---

[143] Peter Claessens en Leontine Coelewij, 'Wim Beeren. "Want het museum is een meneer met een eigen mening…"'. In: *Metropolis M*, jrg.8, nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie, p. 18.

[144] Aldus De Wilde in: *20 jaar verzamelen: aanwinsten Stedelijk Museum Amsterdam 1963-1984: schilder- en beeldhouwkunst*. Amsterdam, 1984, pp. 10-11.

[145] John Jansen van Galen en Huib Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is*. Naarden, 1995, p. 148.

[146] Machteld van Hulten, 'De man die de Amerikanen binnenhaalde'. In: *de Volkskrant*, 26 november 2005.

[147] Jhim Lamoree, *Stedelijk Museum.* Amsterdam, 2012, pp. 71-72.

[148] Margreeth Soeting, '*Cathedra* van dichtbij bekeken'. In: Jan van Adrichem, Margreeth Soeting en Louise Wijnberg (redactie), *Barnett Newman. Cathedra*. (SMA Cahiers 24) Amsterdam, 2001, pp. 21-22.

[149] Barnett Newman (1905-1970) is geboren in New York als zoon van een Russisch Joodse emigrant - zijn oorspronkelijke voornaam is Baruch. Newman is één van de leidende kunstenaars in het abstract expressionisme. Hij is één van de belangrijkste 'Color Field schilders': zij werkten zuiver abstract en waren sterk gericht op de werking van kleur - met grote éénkleurige velden die een meditatieve stemming opwekken bij de kijker, om het

oordeel over de kwaliteit is ten aanzien van de jonge kunst, voorzover die vernieuwingen in zich heeft, moeilijk, omdat je geen vergelijkingsmogelijkheden hebt. (. . .) Dat was de situatie toen ik voor het eerst voor een schilderij van Barnett Newman stond. Ik wist me er geen raad mee en ik wist ook niet waar het over ging, maar ik voelde de kracht en de intensiteit van zijn werk'.[150] Hij koopt van Newman in 1967 *The Gate* (1954) en in 1969 *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III* (1967-1968). *The Gate* spreekt hem aan wegens 'de onverbiddelijkheid' en de 'buitengewone verfijning': 'wat de boodschap betreft zag ik ineens dat bevrijdende koele grijs in het midden van het schilderij, tussen die zeer strenge banen van zwart en bruin. Dan begrijp je iets van de bewustzijnstoestand, waarvan het schilderij een uitdrukking is'.[151] *Who's afraid* wordt door Newman 'als een fort' verpakt; het arriveert bij het museum, vanwege het gewicht en de enorme omvang, met een aparte kraanwagen en onder politiebegeleiding. De Wilde laat een fotoserie maken van de aankomst.[152] Hij schrijft Newman dat hij het schilderij in de erezaal naast *The Gate* heeft laten hangen en dat naast dit werk 'veel andere werken in de zaal letterlijk verbleken'.[153] De Wilde onderhandelt in april 1970 al met Newman over de aankoop van een derde schilderij, *Cathedra* (1951). Het duurt lang voordat hij dit schilderij weet te bemachtigen en hij moet er veel moeite voor doen. Gevraagd naar het belang van het werk, antwoordt hij: 'de naoorlogse Amerikaanse kunst is een specialiteit van het Stedelijk Museum. Een topwerk als *Cathedra* zou hiervan het centrum vormen'. Met de drie schilderijen zou het Stedelijk 'de karakteristieke perioden van zijn artistieke ontwikkeling kernachtig samenvatten'. Op 6 januari 1975 kan De Wilde het schilderij aankopen - de gemeente geeft toestemming. Dankzij financiële bijdragen van de Vereniging Rembrandt, de Theo van Gogh Stichting en een anonieme schenker kan de aankoop doorgaan.[154] De Wilde schrijft in 1971 dat het Stedelijk Museum 'het belangrijkste informatiecentrum in Europa voor de Amerikaanse kunst' is geworden - mede dankzij een regeling met de Holland Amerika Lijn die kunstwerken gratis vervoert. 'De action painting, pop art, colourfield painting, hard edge, werden in overzichtstentoonstellingen en solo expo's gepresenteerd. Daardoor kon de ontwikkeling van de Amerikaanse kunst in het Stedelijk Museum gevolgd worden als nergens anders in Europa'. Veel exposities beginnen hier, omdat het museum ze goedkoper kan organiseren dan andere musea in het buitenland.[155]

Onder het directoraat van De Wilde wordt de organisatie gestroomlijnd en geprofessionaliseerd. Er komt een afdeling educatie. De staf groeit zozeer dat het voor de directeur onmogelijk wordt om zich volledig met het tentoonstellingsprogramma te bemoeien, zoals Sandberg deed. Voor de exposities laat De Wilde zich inspireren door de ideeën van medewerkers.[156] Die worden geopperd in stafvergaderingen: 'daar komt iedereen zijn ideeën op tafel leggen; er wordt uitvoerig over gesproken. De uiteindelijke beslissing over het

---

fenomeen kleur een zo groot mogelijke uitdrukkingskracht te geven. Mark Rothko (1903-1970) wordt ook tot deze stroming gerekend. Newmans werk kenmerkt zich door grote kleurvlakken die gescheiden zijn door verticale strepen, die door hem *zips* worden genoemd. In zijn eerste werken waren de kleuren geschakeerd, maar later werden deze kleuren puur en egaal. Hij schilderde zijn latere werk met acrylverf in plaats van olieverf. De abstract expressionist Willem de Kooning leefde van 1904 tot 1997.

[150] Machteld van Hulten, 'De man die de Amerikanen binnenhaalde'. In: *de Volkskrant*, 26 november 2005.

[151] Evert van Uitert, 'Het Stedelijk van De Wilde. Hoe een directeur zijn keuzes maakt'. In: *Kunstschrift* 39 (1995), p. 35.

[152] Margreeth Soeting, '*Cathedra* van dichtbij bekeken'. In: Jan van Adrichem, Margreeth Soeting en Louise Wijnberg (redactie), *Barnett Newman. Cathedra*. (SMA Cahiers 24) Amsterdam, 2001, p. 24. Bij dit artikel staan drie foto's uit de serie, zie p. 15.

[153] Ibidem. Als bezoekers de trap opgaan en rechtdoor lopen, komen ze in deze belangrijkste zaal van het museum terecht.

[154] Margreeth Soeting, '*Cathedra* van dichtbij bekeken'. In: Jan van Adrichem, Margreeth Soeting en Louise Wijnberg (redactie), *Barnett Newman. Cathedra*. (SMA Cahiers 24) Amsterdam, 2001, pp. 26-27.

[155] De Wilde geciteerd in: ibidem, pp. 22-23.

[156] Ad Petersen, 'Het Stedelijk van Sandberg' . In: *Kunstschrift* 39 (1995), p. 23.

tentoonstellingsprogramma ligt echter bij mij. Dan maakt verder ieder de tentoonstellingen die hem het beste liggen: Beeren bijvoorbeeld heeft dus die overzichten gedaan van nieuwe richtingen. (…) Er moet maar één kapitein op het schip staan. (…) Het is bij ons niet zo'n hiërarchische instelling'.[157] Ook de beslissingen over belangrijke aankopen neemt hij zelf, dat is 'zijn territorium'.[158]

De Wilde probeert de moderne en hedendaagse kunst onder een breder publiek toegankelijk en populair te maken. Hoewel hij geen voorstander is van de rondleidingen die tijdens het bewind van Sandberg door kunstenaars werden gegeven, lijkt hun redenering wel op elkaar: 'het verhaal moet door je ogen duidelijk worden, niet door je oren'.[159] Het Stedelijk verwerft een gevestigde positie in de kunstwereld. De ontwikkeling van de collecties wordt in het beleid 'allesoverheersend', samen met het expositieprogramma. Het karakter is veranderd van 'brandpunt van het culturele leven van Amsterdam naar dat van een meer klassiek museum'.[160] Maar de programmering van de tentoonstellingen is allesbehalve klassiek. Er worden solotentoonstellingen gewijd aan de Cobra groep, Jean Dubuffet, de Amerikaanse abstract expressionisten, Lucio Fontana en Jean Tinguely. Er is een grote overzichtstentoonstelling van de vijfentachtigjarige Pablo Picasso en van het vijftigjarige Bauhaus. In het expositiebeleid van De Wilde is een belangrijke voorwaarde dat er nieuwe ontwikkelingen gesignaleerd worden: *Pop Art* in 1964, *Nul negentienhonderd vijf en zestig* in 1965, *Vormen van kleur* in 1966 en *Op losse schroeven* in 1969.[161] In 1984 eert Edy de Wilde de particuliere verzamelaars hedendaagse kunst, Frits en Agnes Becht, met een tentoonstelling: *Collectie Becht.* Rudi Fuchs schrijft een lovende inleiding in de catalogus.[162]

De Wilde neemt op 15 december 1984 afscheid met *La Grande Parade*. Hij beperkt zich in deze tentoonstelling tot de schilderkunst vanaf 1945, 'niet alleen omdat sinds 1940 vele grote kunstenaars zich als schilder hebben gemanifesteerd, maar ook omdat vele jonge kunstenaars van vandaag de schilderkunst weer hebben omarmd', zo verklaart hij zijn keuze in de catalogus.[163] 'In deze eeuw hebben schilders de volledige vrijheid van verbeelding en uitdrukking veroverd. Zij behoeven niet te beantwoorden aan een doel door anderen gesteld'. In de geest van Sandberg ontbreekt een expliciete theoretische grondslag: 'wij beogen geen beschrijving van een kunsthistorische ontwikkeling en evenmin een beeld van de stromingen die zich sindsdien hebben gevormd. De expositie wil niets bewijzen, niets illustreren of het zouden de mogelijkheden moeten zijn van de schilderkunst als uitdrukking van een visie'.[164]

---

[157] De Wilde geciteerd in: Carel Blotkamp, 'Museumdirecteur De Wilde: "er moet maar één kapitein op het schip staan"'. In: *Vrij Nederland*, 21 juni 1969.

[158] Ad Petersen, 'Het Stedelijk van Sandberg' . In: *Kunstschrift* 39 (1995), p. 23.

[159] Aldus De Wilde in: *20 jaar verzamelen: aanwinsten Stedelijk Museum Amsterdam 1963-1984: schilder- en beeldhouwkunst*. Amsterdam, 1984, p . 8.

[160] Aldus constateert de Adviescommissie Toekomst Stedelijk Museum. Martijn Sanders, Victor Halberstadt en John Leighton, *Het Stedelijk Museum, terug naar de top*. Amsterdam, 21 juni 2003, p. 14.

[161] Daarnaast organiseert de afdeling Toegepaste kunst overzichten van stoelen, keramiek en textielstructuren. Rini Dippel, 'De Amsterdamse jaren in het Stedelijk Museum 1965-1971'. In: Wim Beeren, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 109.

[162] De expositie was van 16 maart tot 6 mei 1984. Zie de catalogus: R.H. Fuchs en anderen, *Collectie Becht.* Amsterdam, 1984 en Renée Steenbergen, *Iets wat zo veel kost, is alles waard.* Amsterdam, 2002, p. 353. Kunsthistoricus Rudi Fuchs (1942) was sinds februari 1975 directeur van het Van Abbemuseum te Eindhoven.Tussen 1987 en 1993 was hij directeur van het Haags Gemeentemuseum, waarna hij directeur werd van het Stedelijk Museum Amsterdam - hij werkte daar tot zijn pensionering in 2003.

[163] Stedelijk Museum, *La Grande Parade. Hoogtepunten van de schilderkunst na 1945*. Amsterdam,1984, p. 9. De tentoonstelling was van 15 december 1984 tot en met 14 april 1985.

[164] Ibidem. Burgemeester Van Thijn voltrok de officiële opening en overhandigde De Wilde bij die gelegenheid de 'Gouden Museum Medaille' van Amsterdam. In het Rijksmuseum Van Gogh opende minister Brinkman vervolgens de tentoonstelling *De Nederlandse Identiteit,* een paralleltentoonstelling die als aanvulling op *La Grande Parade* is bedoeld. Daar werd De Wilde benoemd tot Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw.

Karel Schampers is conservator van het prentenkabinet in het Stedelijk, totdat De Wilde hem vraagt mee te werken aan *La Grande Parade*: 'een ongelooflijke ervaring. We konden de hele wereld rondreizen; de beste werken binnenhalen. De vier Van Gogh-portretten van Francis Bacon. De knipsels van Matisse. Alle *Map*-schilderijen van Jasper Johns. Ongekende, kostbare ensembles die nooit meer in zulke aantallen door andere musea worden uitgeleend'.[165] Behalve Schampers bestaat het team uit de conservatoren Alexander van Grevenstein en Tijmen van Grootheest en de pr-functionaris Hendrik Driessen, die 'pionierswerk [verricht] op het gebied van sponsoring'.[166] De expositie trekt - boven verwachting - 343.000 bezoekers en is daarmee een bekroning op De Wildes streven de moderne en hedendaagse kunst onder een breder publiek toegankelijk en zelfs populair te maken. Dat is met deze blockbuster ongetwijfeld gelukt.[167] De strijd om zijn opvolging is dan al losgebarsten.

2 Cultuurbeleid

De modernisering van de Nederlandse museumwereld, waarin Sandberg een pioniersrol vervulde, staat niet los van een bredere ontwikkeling in het Nederlandse cultuurbeleid die kansen bood en soms beperkingen oplegde. Dat beleid begon al voordat Sandberg ten tonele verscheen en ging in diverse fasen voort ten tijde van zijn opvolgers Edy de Wilde, Wim Beeren en Rudy Fuchs, die elk op hun manier een pioniersrol vervulden in het museumbestel. Over het cultuurbeleid wordt in het debat voortdurend teruggegrepen op de denkbeelden en uitspraken van Emanuel Boekman, Victor de Stuers en Johan Rudolf Thorbecke. Boekman was sinds 1931 wethouder van Onderwijs en Kunstzaken in Amsterdam en politiek verantwoordelijk voor het Stedelijk Museum. Hij deelde met Sandberg het ideaal van de cultuurspreiding.[168] Hij schreef de eerste historische studie over de overheidszorg op het gebied van de kunsten: *Overheid en kunst in Nederland*.[169] Boekman bracht de relatie van de overheid met kunst en cultuur in kaart, gebaseerd op cultuurpolitieke ideeën. Daarnaast bedoelde hij zijn dissertatie als pleidooi voor een actieve overheidsbemoeienis met kunst. Onderzoeksinstituten als het Sociaal en Cultureel Planbureau continueren de cartografie van het cultuurbeleid, evalueren dit en registreren trends in cultuurdeelname.

Om de geschiedenis van het cultuurbeleid in Nederland te begrijpen, is inzicht in de context nodig: het cultureel klimaat en de ontwikkeling van de cultuurpolitiek in de verzorgingsstaat. Vooral na 1945 wordt cultuur object van overheidszorg met als argument dat cultuur waardevol is voor de samenleving - ondanks de geringe belangstelling van het

---

Bron: 'Ware stormloop op *La Grande Parade*. Scheidende directeur Edy de Wilde tweemaal onderscheiden'. In: *Amersfoortse Courant*, 17 december 1984.

[165] Schampers geciteerd in: Rutger Pontzen, 'Haarlemse School'. In: *de Volkskrant*, 6 december 2013. Kunsthistoricus Schampers (1950) werkte in het Stedelijk sinds 1980. Hij vertrok in 1985, kort nadat Wim Beeren als directeur werd aangesteld, en werd conservator moderne kunst in Boymans-van Beuningen. In 2000 werd Schampers directeur in het Frans Hals Museum te Haarlem tot zijn pensionering op 1 januari 2014.

[166] Theo Stokkink, '"Waarom zou ik in godsnaam?"'. In: idem (redactie), *De Cultuur elite van Nederland. Wie maken en breken de kunst*. Amsterdam, 1989, p. 145.

[167] 'Ware stormloop op *La Grande Parade*. Scheidende directeur Edy de Wilde tweemaal onderscheiden'. In: *Amersfoortse Courant*, 17 december 1984. Zie ook: Theo Stokkink, '"Waarom zou ik in godsnaam?"'. In: idem (redactie), *De Cultuur elite van Nederland.* Amsterdam, 1989, p. 145. Bijna de helft van de bezoekers bleek nieuw te zijn. De publiciteit speelde een opvallende rol bij het succes: bij tweederde werd daardoor 'de nieuwsgierigheid opgewekt'. Bron: J.E.Temme en anderen, *La Grande Parade. Publieksonderzoek 1985*. Utrecht, Instituut voor Sociale Psychologie, Rijksuniversiteit Utrecht, juni 1985, p. 28.

[168] Er is geen informatie overgeleverd hoe Boekman (1889-1940) over Sandberg dacht. Het is evenmin duidelijk wat hij van de metamorfose in het Stedelijk vond. Het is daarom aannemelijk dat Boekman geen doorslaggevende kritiek had, anders was dat wel bekend geworden. Volgens Sandbergs stiefdochter, die ook in het museum werkte, kon hij het goed vinden met Boekman: 'met hem kon je praten en zeggen waarom je het deed' - aldus Paula Augustin in een interview. Max Arian, *Zoeken & scheuren.* Huizen, 2010, pp. 258-260.

[169] Emanuel Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*. Amsterdam, 1939.

grote publiek.[170] Door de overheidsbekostiging verwerven culturele instellingen een meer autonome positie, die hen minder gevoelig maakt voor de voorkeuren van - potentieel - publiek. Hun oriëntatie verschuift van het publiek naar de subsidiërende overheid en haar adviesinstanties.[171] In Nederland is in vergelijking met de omringende Europese landen, in mindere mate sprake van een mecenas-traditie: particuliere opdrachtverlening.[172] De belangrijkste oorzaak hiervan is de afwezigheid van een centraal hof of een zich nadrukkelijk profilerende kerk die op het terrein van kunst en wetenschappen de toon aangaven. In de Republiek der Verenigde Nederlanden (1648-1795) gaven stedelijke en provinciale besturen, de stadhouders en andere instellingen opdrachten aan bouwmeesters, schilders en beeldhouwers.[173] In de vroegste zorg voor cultuur waren in de achttiende eeuw de activiteiten van genootschappen van de 'verlichte burgerij' van groot belang. Deze vormen van particulier initiatief zijn als de voorloper te beschouwen van de bemoeienissen van het openbaar bestuur - de overheid - met onderwijs, kunsten en wetenschappen: burgerlijk beschavingsoffensief.[174] De term duidt op het streven van achttiende en negentiende eeuwse burgerlijke groeperingen naar de verhoging van de ontwikkeling en het zedelijk peil van de bevolking, met de idealen van de verlichting als inspiratie.[175]

Een essentieel kenmerk in het Nederlandse sociaal maatschappelijk klimaat is dat, evenals in omringende Europese landen, burgers de afgelopen twee eeuwen in toenemende mate zijn gevrijwaard van inmenging van de staat in het persoonlijke leven. In Nederland voltrok zich een overgang van een situatie, waarin de machtscentra - kerk en staat - de geloofsovertuiging, de openbare mening en de officiële smaak bepaalden, naar een omstandigheid waarin deze gebieden meer en meer het domein werden van onafhankelijke

---

[170] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, p. 10.

[171] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 1998, p. 39.

[172] Bram Kempers bracht het begrip mecenaat in verband met kunst en cultuur vanuit een breed sociologisch-historisch perspectief. Hij verstaat onder mecenaat: 'directe opdrachtverlening aan kunstenaars en geletterden, of een langduriger, minder naar product of dienst gespecificeerd werkverband tussen een kunstenaar en een persoon of instelling. Belangeloze bevordering van de kunsten behoort wel tot de mythe, maar niet tot de werkelijkheid van het mecenaat'. Er is sprake van een wederdienst, die meestal uitvoerig werd beschreven 'en wel vanuit de superieure sociale positie van de opdrachtgever of mecenas'. Bram Kempers, *Kunst, macht en mecenaat. Het beroep van de schilder in sociale verhoudingen 1250-1600*. Amsterdam, 1987, p. 354, noot 15.

[173] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 1993, pp. 31-32.

[174] Historicus Piet de Rooy introduceerde in 1979 dit attenderend begrip in zijn proefschrift over werklozen en werkloosheidsbestrijding in de jaren dertig van de twintigste eeuw: Piet de Rooy, *Werklozenzorg en werkloosheidsbestrijding 1917-1940. Landelijk en Amsterdams beleid*. Amsterdam, 1979, p. 9. Een inspiratiebron voor de term beschavingsoffensief was historicus Christopher Lasch, die schreef over de 'forces of organized virtue' die in de Verenigde Staten in de negentiende eeuw vorm gaven aan een nieuw huiselijkheidsideaal ('bourgeois domesticity'). Die 'forces' konden worden gevonden in kringen van geheelonthouders, sociaal werkers, dominees, feministes en andere sociaal voelende burgers. Zie: Christopher Lasch, *Haven in a heartless world. The family besiege.* New York, 1977, pp. 169-170. Lasch benadrukt vooral de disciplinerende functie van deze campagnes: 'het is de staat die de waarden van de burgerij aan de volksklassen oplegt'. Zie ook: Abram de Swaan, *Kwaliteit is klasse*. Amsterdam, 1985, p. 39. In Nederland staat de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen - opgericht door 'een kleine voorhoede van dominees en onderwijzers' in 1784 in Edam - vooral bekend als de voorvechter van een burgerlijk beschavingsoffensief. 'Al ruim twee eeuwen lang zijn culturele elites doende om onder een groot publiek hun waarden uit te dragen. Zulke campagnes zijn een voortzetting van een veel oudere traditie van prediking en evangelisatie'. Zie: Abram de Swaan, *Kwaliteit is klasse*. Amsterdam, 1985, p. 37. De taak van 't Nut is de samenleving deugdzamer en beschaafder te maken, en daarmee leefbaarder voor allen onder het motto: 'kennis is de weg naar persoonlijke en maatschappelijke ontwikkeling'. Bron: www.nutalgemeen.nl (bezocht op 3 mei 2012). Zie ook: Bernard Kruithof, 'De deugdzame natie. Het burgerlijk beschavingsoffensief van de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen tussen 1784 en 1860'. In: *Symposion, Tijdschrift voor maatschappijwetenschap*, jrg. 2, nr. 1, 1980, p. 22.

[175] Abram de Swaan, *Kwaliteit is klasse*. Amsterdam, 1985, pp. 37-43. Zie ook: Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 1993, p. 32 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, pp. 30-34.

burgers en hun instellingen. Dit is een ontwikkeling van een 'repressieve' naar een 'tolerante' benadering van individuele uitingen. Nederland kwam bekend te staan als *permissive society*: de tolerantie in de publieke sfeer nam toe en gezag stond ter discussie: autoriteiten dienden zich te verantwoorden.[176]

Emanuel Boekman is vanaf 1921 tot zijn dood in 1940 lid van de gemeenteraad van Amsterdam voor de Sociaal-Democratische Arbeiderspartij.[177] Volgens Boekman behoort niet alleen het behoud van de nationale culturele erfenis tot de taak van de overheid - over deze overheidstaak bestond algemene overeenstemming - maar ook het steunen van de hedendaagse kunst, en het wekken van belangstelling voor die kunst. De bemoeienis van de overheid met kunst in de moderne democratie draagt een 'min of meer pedagogisch karakter'.[178] Boekman geeft tevens aan dat er grenzen zijn aan de taak van de overheid: 'door het steunen van de kunst verwerft de overheid niet het recht in een bepaalde richting te duwen of haar een deel van haar vrijheid te ontnemen. In een staat, waarin de burgers individuele verantwoordelijkheid dragen, is het kenmerk van de kunst, dat zij zich naar haar eigen wetten ontwikkelt'.[179] Deze twee thema's die Boekman in zijn dissertatie aanhaalt, beheersen het openbaar debat over de overheidszorg op het terrein van kunst en cultuur, zoals die al vanaf het eind van de negentiende eeuw langzaam op gang kwam: de actieve, min of meer pedagogische missie en anderzijds de autonomie van de kunsten, die gewaarborgd diende te worden: geen 'staatsvoogdij'.[180]

Boekman maakt zich zorgen over de dalende cijfers van het museumbezoek, terwijl er toch 'zoveele musea zijn gesticht, welke zich richten naar plaatselijke en gespecialiseerde belangstelling'.[181] Het geeft hem te denken dat het percentage van de bevolking dat musea bezoekt een tendens vertoont tot dalen - ondanks een toenemend aantal musea met meer gedifferentieerde collecties, die bovendien meer op het publiek raken ingesteld, en een verbetering van het onderwijs en van sociale verhoudingen. Boekman zoekt de verklaring in de tegenstelling dat het museum naar zijn aard meer statisch is in een steeds dynamischer wordende omgeving. Hij constateert bij de musea 'een nog onvoldoende aanpassing aan het snelle tempo van het leven', maar waarschuwt dat die aanpassing binnen de perken moet blijven. 'Het museum heeft zijn eigen wezen en zijn eigen wetten, waaraan het heeft te gehoorzamen. Tenslotte kan het museum niet anders dan voor een deel van het volk aantrekkelijkheid bezitten - een deel dat verspreid is over alle sociale klassen en bestaat uit schoonheidszoekers met aanleg tot rustige beschouwing. (…) Het museum blijft een instituut van de negentiende eeuw - ook in de twintigste'.[182]

De Duitse bezetting is voor de ontwikkeling van de Nederlandse cultuurpolitiek belangrijk geweest: zij markeert het begin voor een geordend landelijk cultuurbestel.[183] Na 10 mei 1940 reorganiseert de bezetter de rijksbemoeienis met de cultuur grondig. Pers en radio worden terreinen voor overheidszorg, en de 'mecenas-rol' van de overheid wordt uitgebreid naar terreinen die tot dusver niet door het rijk werden gesteund: film, toneel en dans - na de oorlog blijft de overheid voor deze elementen zorgdragen.[184] Voor de uitvoering van de cultuurpolitiek wordt het oorspronkelijke ministerie van Onderwijs, Kunsten en

---

[176] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 1993, pp. 23-24.
[177] Tony Jansen en Jan Rogier, *Kunstbeleid in Nederland 1920-1940. Dr. E. Boekman en de socialistische gemeentepolitiek*. Nijmegen, 1983.
[178] Emanuel Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*. Amsterdam, 1939, p. 186.
[179] Ibidem, pp. 185-186.
[180] Ibidem, pp. 183-189.
[181] Ibidem, p. 122.
[182] Ibidem, p. 123.
[183] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving*. Rijswijk, 1986, p. 91 en Hans Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*. Utrecht, 1978, p. 168.
[184] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving*. Rijswijk, 1986, p. 91.

Wetenschappen (OK&W), waar de meeste bemoeienissen met kunst en cultuur al geconcentreerd waren, gereorganiseerd. Het ministerie wordt gesplitst in een departement van Opvoeding, Wetenschap en Kultuurbescherming (onder meer belast met het onderwijs) en een departement van Volksvoorlichting en Kunsten.[185] Beide departementen dienen zorg te dragen voor 'de instandhouding van de volksaard, en voor de uitwisseling van culturele waarden'.[186]

Als secretaris-generaal van het departement van Volksvoorlichting en Kunsten is de NSB'er Tobie Goedewagen verantwoordelijk voor de 'nazificering' in Nederland - hij fungeert als minister, want alle ministers zijn na de inval van het Duitse leger gevlucht naar Engeland. Hij richt in 1941 de Kultuurkamer op om het toezicht van de overheid op de kunstenaars te bevorderen en de kunsten te zuiveren van 'kwalijke' - Joodse - invloeden.[187] Volgens historicus Benien van Berkel kan Goedewagen gelden als de 'vader van overheidssubsidie voor kunst en cultuur', degene die de steun voor kunst en 'overheidssubsidie voor kunst en kunstenaars' lanceert. 'Na de oorlog heeft de kunstwereld zichzelf ten onrechte het succes van het fenomeen kunstsubsidie toegeëigend. Misschien omdat het pijnlijk was dat die de erfenis was van een NSB'er'.[188] Kunsthistoricus Arnold Witte nuanceert in zijn bespreking van haar dissertatie de pioniersrol die Van Berkel Goedewagen toebedeelt - vooral deze constatering krijgt aandacht in de pers.[189] Witte vindt dat zij het kunstbeleid van de rijksoverheid versimpelt 'tot louter geld'. Hij wijst erop dat Goedewagen zich niet zozeer richtte op kunstbeleid maar op een sociaal beleid voor kunstenaars. Het departement voor Volksvoorlichting en Kunsten kon op rijksniveau beleid 'uitrollen' wat al sinds de jaren twintig op gemeentelijke schaal aan beleid was ontwikkeld.[190] Bovendien hadden secretaris-generaal Gerrit van Poelje en zijn opvolger Hendrik Jan Reinink in het vooroorlogse ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen al initiatieven genomen tot 'eenheid en meer staatsbemoeienis' met onderwijs en kunsten - deze plannen werden echter door de politiek geblokkeerd. Zo kan Goedewagens beleid beschouwd worden als 'slechts een gevolg (…) op dat van zijn voorgangers'.[191] Daarnaast vallen de musea en monumenten niet onder Goedewagens competentie, maar onder het departement van Opvoeding, Wetenschap en Kultuurbescherming.[192] Vóór 1940 was daarin al veel ondernomen - 'juist dat deel werd zonder al te veel problemen na 1945 gecontinueerd terwijl het sociale beleid ten aanzien van kunstenaars pas in de jaren vijftig weer opgepakt zou worden'.[193] Wat is het effect van het beleid van Goedewagen? 'Op zijn minst' draagt het bij

---

[185] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 2002, p. 53. Lees voor 'volksvoorlichting': propaganda.

[186] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving.* Rijswijk, 1986, p. 91

[187] Goedewagen liet zich inspireren door de Duitse Reichskulturkammer en verdeelde hem onder in 'streng hiërarchische gilden. (…) De Staat leidde en controleerde de Kultuurkamer en het lidmaatschap daarvan was voor elke kunstenaar verplicht'. Hans Knippenberg en Willem van den Ham, *Een bron van aanhoudende zorg: 75 jaar ministerie van Onderwijs [Kunsten] en Wetenschappen, 1918-1993*. Assen, 1994, p. 286.

[188] Benien van Berkel geciteerd in: Marjon Bolwijn, 'Vergeten vijand'. In: *de Volkskrant*, 2 mei 2013. Zij promoveerde in 2012 op zijn biografie: Benien van Berkel, *Dr. Tobie Goedewagen (1895-1980). Een leven lang nationaal-socialist*. Amsterdam, 2012. In 2013 verscheen een handelseditie: idem, *Tobie Goedewaagen (1895-1980. Een onverbetelijke nationaalsocialist.* Amsterdam, 2013.

[189] Zie: Marjon Bolwijn, 'Vergeten vijand'. In: *de Volkskrant*, 2 mei 2013 en Claudia Kammer, 'Kunstsubsidies erfenis nazi-bezetting'. In: *NRC Handelsblad*, 10 maart 2012.

[190] Arnold Witte bespreekt haar dissertatie in: 'Cultuurbeleid in oorlogstijd'. In: *Boekman* 92, 24ste jrg., najaar 2012, p. 113. Zie ook: Rob Hartmans, 'Twijfelachtig allooi'. In: *De Groene Amsterdammer*, 2 mei 2013.

[191] Hans Knippenberg en Willem van den Ham, *Een bron van aanhoudende zorg: 75 jaar ministerie van Onderwijs [Kunsten] en Wetenschappen, 1918-1993*. Assen, 1994, p. 287. Aangehaald in Arnold Witte, 'Cultuurbeleid in oorlogstijd'. In: *Boekman* 92, 24ste jrg., najaar 2012, p. 113.

[192] Sociaal en Cultureel Planbureau , *Advies Cultuurwetgeving.* Rijswijk, 1986, p. 91 en Frits Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed.* 's-Gravenhage, 1975, p. 31.

[193] Arnold Witte, 'Cultuurbeleid in oorlogstijd'. In: *Boekman* 92, 24ste jrg., najaar 2012, p. 113.

aan de grotere aandacht die de overheid na de oorlog besteedt aan de kunsten en aan de verbetering van de sociale omstandigheden van kunstenaars.[194]

Beschavingsoffensief

Na de bevrijding op 5 mei 1945 blijft de infrastructuur die tijdens de oorlog is ontwikkeld grotendeels van kracht, maar het ministerie wordt weer in de oude vorm van vóór de oorlog teruggebracht. De theoloog Gerardus van der Leeuw (PvdA) is de eerste naoorlogse minister van OK&W.[195] Hij neemt de begroting van het door de Duitsers ingestelde ministerie van Volksvoorlichting en Kunsten als uitgangspunt, wat vergeleken met de begroting van dienstjaar 1939/1940 een substantiële verhoging betekent: na 1945 vindt er 'een explosieve groei' plaats van de kunstsubsidies.[196]

De eerste jaren na de oorlog wordt de overheidszorg voor kunst en cultuur gelegitimeerd door ethische en morele kwesties: de Nederlandse beschaving wordt bedreigd door morele en massale ontworteling.[197] Van der Leeuw benadert cultuur als een zaak van gemeenschappelijk belang die zich niet laat uitsplitsen over zuilen - deze opstelling krijgt in de praktijk van de overheidszorg voor cultuur navolging.[198] Voor hem staan kunst en cultuur in het teken van volksopvoeding, als middel tegen zedenverval - 'wansmaak en onbeschaafdheid' - dat hij om zich heen signaleert.[199] Dit is een 'nationale cultuurtaak'.[200] 'Kunst is eigendom van heel het volk, en moet door heel het volk, onafhankelijk van zijn persoonlijke welstand, kunnen worden beleefd en beoefend. Zij is (…) een essentieel onderdeel van een gezond geestelijk leven'.[201] Echter, grote groepen in de samenleving zijn niet in staat om 'hun kunstleven' zelf te organiseren - zij moeten daarin worden opgevoed. Deze 'opvoeding tot kunstgenot' is een belangrijk element in zowel de christelijke als de socialistische traditie en staat haaks op het liberale principe van staatsonthouding. Van der Leeuw ziet de taak van de overheid als ordenend: 'het scheppen van de voorwaarden, waaronder een vrij zich uitleven van de in elk mens sluimerende behoefte aan kunst is gewaarborgd en de voor de geestelijke volksgezondheid noodzakelijke kunstbeoefening kan plaatsvinden'.[202] Bij de opzet van het directoraat-generaal Kunsten stelt Van der Leeuw een klein college aan dat de minister rechtreeks adviseert over de kunsten.[203]

---

[194] Zo concluderen Hans Knippenberg en Willem van den Ham in: *Een bron van aanhoudende zorg: 75 jaar ministerie van Onderwijs [Kunsten] en Wetenschappen, 1918-1993*. Assen, 1994, p. 299. Zij halen daar instemmend een artikel van Benien van Berkel aan: 'Tobie Goedewagen, een leven als Faust'. In: *Vierde jaarboek van het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie*. Zutphen, 1993, p. 9.

[195] Hij was minister van 24 juni 1945 tot 3 juli 1946. Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 2002, p. 5. Zie ook: Fransje Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst. De geschiedenis van de collectie 20ste-eeuwse kunst van het ministerie van OCW 1932-1992*. Amsterdam, 2007, pp. 162-164.

[196] De rijksuitgaven (inclusief musea en monumenten) stegen tussen 1945 en 1980 met een factor dertien (reëel per hoofd van de bevolking) - in verhouding met de totale rijksuitgaven steeg het kunstbudget met de factor drie en een half. Bron: Hans Onno van den Berg, *De structuur van het kunstbeleid.* 's-Gravenhage, 1985, p. 11 en p. 75.

[197] Hans van Dulken, *Sanering van de subsidiëring. Overheidsbemoeienis met monumentenzorg, film en toneel vanaf de jaren zestig.* Amsterdam, 2002, p. 12.

[198] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 2002, p. 56.

[199] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving.* Rijswijk 1986, p. 97.

[200] Hans van Dulken, 'De cultuurpolitieke opvattingen van professor G. van der Leeuw (1890-1950)'. In: idem ea. (redactie), *Kunstbeleid in Nederland*. Amsterdam, 1985, pp.81-162, zie pp. 86-87 en pp. 115-116. Zie ook: Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, p. 47, en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland*. Nijmegen, 2006, pp. 248-253.

[201] Geciteerd in: Joost Smiers, *Cultuur in Nederland 1945-1955. Meningen en beleid*. Nijmegen, 1977, p. 58.

[202] Hans van Dulken, 'De cultuurpolitieke opvattingen van professor G. van der Leeuw (1890-1950)'. In: idem ea. (redactie), *Kunstbeleid in Nederland*. Amsterdam, 1985, p. 87.

[203] Deze 'rijksadviseurs' zijn de dichter Martinus Nijhoff voor letteren, Benjamin Hunnigher voor toneel en Eduard Reeser voor muziek. Ibidem, p. 146. A.M. Hammacher adviseerde voor beeldende kunst, maar was

Van der Leeuw is de geschiedenis ingegaan als de inspirator voor het ontstaan van een nationaal concept voor de overheidszorg voor kunst die zich niet laat uitsplitsen - hij legt het fundament voor een levensbeschouwelijk neutraal cultuurbeleid.[204] Hij pleit voor een 'actieve cultuurpolitiek'. Aan de uitvoering van het beleid is hij echter niet toegekomen, omdat hij slechts minister was van 24 juni 1945 tot en met 3 juli 1946.[205] Toch duikt zijn naam regelmatig op als er over de 'onverzuilde cultuurzorg' geschreven wordt. Vermoedelijk speelt in deze mythevorming de omstandigheid mee dat hij de eerste naoorlogse sociaal-democratische minister voor cultuur was. 'Hij verkondigde als geen ander eigen ideeën over de relatie tussen overheid en kunsten, opvattingen waar veel mensen in die periode van onder de indruk waren' - vervolgens zijn die ideeën 'eerbiedig in een bureaulade' neergelegd.[206] Socioloog Wim Knulst geeft de eer liever aan Emanuel Boekman, 'wiens denkbeelden over de nationale cultuurtaak zoveel meer aansluiten bij de latere cultuurpolitiek'.[207]

Op 11 mei 1945 wordt een 'Commissie van Advies inzake de reorganisatie van de Nederlandsche musea' aan het werk gezet. Zoals de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond en de Rijkscommissie voor het Museumwezen in respectievelijk 1918 en 1921 al pleitten voor een generale verantwoordelijkheid voor het rijk voor de musea, adviseert ook deze commissie een herschikking van kunstbezit in musea en financiële betrokkenheid van het rijk bij belangrijke gemeentelijke en particuliere musea.[208] Dit voorstel tot sterkere centralisatie wordt echter niet passend geacht in de ontwikkelde traditie van gespreid museumbezit.[209] Na de Tweede Wereldoorlog wordt er in de internationale museumwereld meer dan daarvoor gestreefd naar samenwerking en uitwisseling. Met dat doel wordt in 1946 de International Council of Museums (ICOM) opgericht, een dochterinstelling van Unesco, ressorterend onder de Verenigde Naties. Deze organisatie heeft - nog steeds - veel invloed in de museumwereld en stimuleert door het organiseren van congressen de internationale uitwisseling van ideeën over de taken en functies die musea vervullen en over presentaties.[210]

---

aangesteld als hoofd van de afdeling Beeldende Kunsten en had zo een positie in de formele ambtelijke structuur van het ministerie. Zie Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2006, p. 520, noot 29.

[204] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving.* Rijswijk 1986, p. 96, Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 1993, p. 46 en Quirine van der Hoeven, *Van Anciaux tot Zijlstra. Cultuurbeleid en cultuurparticipatie in Nederland en Vlaanderen*. Den Haag, februari 2012, p. 21.

[205] Hans van Dulken, 'De cultuurpolitieke opvattingen van professor G. van der Leeuw (1890-1950)'. In: idem ea. (redactie), *Kunstbeleid in Nederland*. Amsterdam, 1985, p. 83.

[206] Godsdienstsocioloog Wim Hofstee bespiegelde de *impact* van de rol van Van der Leeuw in een lezingenreeks in het kader van het Theaterfestival op 31 augustus 1991, waarin de vraag centraal stond in hoeverre de persoonlijke betrokkenheid van ministers van cultuur van invloed is geweest op het cultuurbeleid. Wim Hofstee, 'Actieve cultuurpolitiek, nu!' In: *Boekmancahier* 11, 4de jrg; maart 1992, pp. 31-32.

[207] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving.* Rijswijk 1986, p. 96. Wim Knulst (1945) schreef dit rapport - hij speelt een prominente rol in het debat over cultuurbeleid en cultuurparticipatie. Hij begon in 1970 zijn carrière als staffunctionaris bij het ministerie van CRM. In 1974 ging hij werken bij het toen pas opgerichte Sociaal en Cultureel Planbureau als sociaal wetenschappelijk onderzoeker, toegespitst op vrije tijd en overheidsbeleid. Hij zette daar onder meer het periodiek herhaalde onderzoek van de tijdsbesteding op. Hij promoveerde in 1989 bij Reinhard Wippler in Utrecht op het thema uitgaansgedrag en mediagebruik (zie: 'Cultuurparticipatie in het vrijetijdsrepertoire' in deel II, hoofdstuk 3). Knulst bezette van oktober 1995 tot 31 maart 2000 de bijzondere leerstoel Kunsteducatie en Cultuurparticipatie aan de Universiteit Utrecht. Hij verliet in 1997 het SCP om hoogleraar Vrijetijdswetenschappen te worden aan de Katholieke Universiteit Tilburg, met als leeropdracht sociaaleconomische aspecten vrije tijd. Hij ging in 2005 met vervroegd emeritaat. Bron: www.uu.nl.*Profiel en missie* › *Hoogleraren Toen en Nu* (bezocht op 2 augustus 2014).

[208] Zowel de Oudheidkundige Bond als de Rijkscommissie komen verderop in hoofdstuk 4 uitgebreid aan de orde in de paragraaf 'Museumkwestie in de jaren twintig'.

[209] Ibidem, pp. 86-87.

[210] Sinds 1948 geeft ICOM ook het tijdschrift *Museum* uit - in de eerste jaargangen werd vooral aandacht besteed aan educatie en presentatie. Fieke Konijn, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *Kabinetten, galerijen en musea*. Zwolle, 2005, p. 419.

Pluralisme en pacificatiepolitiek

Sinds eind negentiende eeuw werd er in Nederland gesproken van 'zuilen'. De metafoor wordt gebruikt 'om de eenheid van alle geloofsgenoten aan te duiden: ze hebben gemeenschappelijke belangen die andere belangen (kunnen) overstijgen'. In de beeldspraak wordt ervan uitgegaan dat er meer zuilen zijn die onderling concurreren.[211] Na 1917 veranderde de aard van de zuilen, waarbinnen het maatschappelijke leven zich in belangrijke mate afspeelde. Piet de Rooy: 'had men aanvankelijk enigszins agressief het ijzeren harnas aangegord om te strijden voor eigen recht en belang, nu hulde men zich in een zachter keurslijf van overtuigingen en gewoonten'.[212] Het begrip 'zuil' is problematisch. In 1956 verschijnen de eerste wetenschappelijke verhandelingen over de 'verzuiling': 'de segmentatie van de samenleving in levensbeschouwelijke blokken'. Consequentie van deze interpretatie is dat een organisatie die niet op een levensbeschouwelijk beginsel is gebaseerd, erbuiten valt.[213]

Politicoloog Arend Lijphart publiceert in 1968 een invloedrijke analyse van verzuiling.[214] Culturele vraagstukken behoorden, naast het particulier initiatief, tot het domein van levensbeschouwelijke en politieke - katholieke, protestantse, socialistische en liberale - organisaties. Cultuur stond ten dienste van de bestendiging en emancipatie van de eigen groep - de zuil - en de staat hield zich afzijdig: de macht van de overheid was beperkt in de verschillende 'levenskringen'.[215] Lijphart onderscheidt een katholieke, een protestants-christelijke en een algemene zuil - deze laatste is weer verdeeld in een socialistische en een liberale zuil.[216] De zuilen hadden behalve een politieke ook een belangrijke culturele functie. 'De levensbeschouwing en politieke overtuiging was voor velen bepalend voor de inrichting van het leven'. Elke zuil kende haar 'eigen' politieke partij, onderwijsinstellingen, sociaaleconomische instellingen, vakverenigingen, dagbladen, tijdschriften, ontspanningsverenigingen, bibliotheken, koren, muziekverenigingen en later ook omroeporganisaties.[217] Een zuil claimde recht op ideële autonomie voor de eigen geloofsgemeenschap: eigen onafhankelijk gezag ten opzichte van andere maatschappelijke instituties. Er heerste 'soevereiniteit in eigen kring'.[218]

De buitenwereld en de veranderingen daarin werden in de zuilen als een bedreiging ervaren voor de eigen waarden.[219] Binnen zo'n afgeschermd netwerk werden de eigen normen en waarden uitgedragen en werd op de naleving ervan toegezien - de zuilen dankten er hun samenhang aan.[220] Door een bewust gekozen cultureel isolement van de achterban hoopte de leiding van de zuilen ongewenste invloeden van andersdenkenden te weren, en in het

---

[211] Piet de Rooy, *Republiek van rivaliteiten. Nederland sinds 1813*. Amsterdam, 2014, p. 71. Zie ook: Kees Schuyt en Ed Taverne, *1950. Welvaart in zwart-wit*. Den Haag, 2000, pp. 247-256.

[212] Ibidem, p. 157. Historicus Piet de Rooy (1944) was van 1985 tot 1997 hoogleraar Nieuwste geschiedenis en van 1997 tot 2009 hoogleraar Nederlandse geschiedenis aan de UvA - na zijn emeritaat volgde James Kennedy (1963) hem op.

[213] Piet de Rooy, *Ons stipje op de waereldkaart. De politieke cultuur van modern Nederland*. Amsterdam, 2014, pp. 227-228.

[214] Politicoloog Lijphart (1936) was van 1968 tot 1978 in Leiden hoogleraar in de leer der Internationale betrekkingen. Sinds 1978 is hij verbonden aan de University of California, San Diego.

[215] Arend Lijphart, *Verzuiling, pacificatie en kentering in de Nederlandse politiek*. Amsterdam, 1968, p. 34.

[216] Ibidem.

[217] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 1993, p. 17 en p. 38.

[218] Het concept 'soevereiniteit in eigen kring' is een onderdeel van de calvinistische leer die de theoloog, predikant en staatsman Abraham Kuyper ontwikkelde, die daarmee reageerde op het uit de Verlichting stammende ideaal 'volkssoevereiniteit'. Kuyper (1837-1920) richtte de eerste politieke partij op, de Anti Revolutionaire Partij (die op 11 oktober 1980 opging in het CDA). Hij introduceerde het beginsel 'soevereiniteit in eigen kring' in de rede die hij in 1880 uitsprak bij de opening van de door hem opgerichte Vrije Universiteit in Amsterdam.

[219] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving*. Rijswijk,1986, p. 63.

[220] Alexander Rinnooy Kan, 'Niks zuilen, niks dak!'. In: *NRC Handelsblad*, 23 juni 2011.

verlengde daarvan, de eigen identiteit te versterken'.[221] Dergelijke groeperingen waarvan de leden zich identificeerden met de daarbinnen beleden waarden en normen, waren door breuklijnen van elkaar gescheiden. Daardoor liep het verzuilde Nederland gevaar uiteen te vallen. Toch hebben deze contrasten de vorming van wisselende coalitiekabinetten niet in de weg gestaan: aan de politieke top heerste verdraagzaamheid. Dit evenwicht is te danken aan een *self-denying prophecy*: juist omdat de elites zich ervan bewust waren dat er een gevaar dreigde van desintegratie en instabiliteit, gingen ze op politiek topniveau met elkaar overleggen en samenwerken.[222] Het besef van deze dreiging beïnvloedde de situatie, zodat het oorspronkelijk voorspelde resultaat niet uitkwam.[223] Bestuurders, 'geconfronteerd met religieus pluralisme, sterke regionale belangen en buitenlandse dreiging', leerden compromissen te sluiten.[224] Op eliteniveau werd met coalitiepartners onderhandeld en ontstonden de dwarslopende verbindingen tussen de zuilen die tussen hun leden ontbraken. Lijphart noemt dit stelsel 'het pacificatiemodel': de stabiliteit wordt ontleend aan het overleg en de samenwerking tussen de leiders van de afzonderlijke bevolkingsgroepen met gedeelde waarden.[225] De levensbeschouwelijke zuilen ondersteunden 'één, nationaal dak' - 'het niveau waarop de elites van elke levensbeschouwing hun geschillen bijlegden'.[226] Verschillende groepen bevochten elkaar niet, maar leefden naast elkaar 'in de rustige zekerheid dat de mannen aan de top er wel voor zouden zorgen dat geen enkele zuil beter of slechter bedeeld zou worden'.[227] Over de ideologische verschillen tussen de zuilen werd door de leiders van de partijen op politiek landelijk niveau voortdurend gedebatteerd in een proces van 'checks and balances'.[228] In de loop van de jaren zestig verloren de sociale scheidslijnen van de verschillende zuilen hun scherpte en politieke relevantie - 'de intensiteit van de verzuildheid' nam af.[229]

Inmiddels is het 'overheersende paradigma' van de verzuiling aan het verschuiven. Recent onderzoek toont aan dat de verzuiling niet zo verstrekkend was.[230] De Rooy constateert dat, 'voor zover de term "zuil" enige betekenis heeft', deze niet betrekking heeft op 'segmentatie als zodanig', maar op 'de rationeel organisatorische inkadering van een

---

[221] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 1993, p. 38.

[222] Er was sprake van 'een aantal afzonderlijke, van elkaar onafhankelijke, met elkaar concurrerende elites, die met ongelijk en wisselend succes invloed op verschillende aspecten van het beleid uitoefenen' en niet van 'een enkele oppermachtige *powerelite*'. Arend Lijphart, *Verzuiling, pacificatie en kentering in de Nederlandse politiek*, p. 167.

[223] Ibidem, p. 188. Bij een 'zelf weerleggende verwachting' gebeurt het omgekeerde als bij een self fulfilling prophecy: de verwachting 'alters human behavior from what would have been its course had the prophecy not been made, that it fails to be borne out. The prophecy destroys itself'. Robert K. Merton, *Social Theory and Social Structure*. New York, 1968, p. 477, noot 1. Zie ook: Abram de Swaan, 'Wat mensen van elkaar verwachten'. In: idem, *De mensenmaatschappij. Een inleiding.* Amsterdam, 1996, pp. 35-41. Aan De Swaan ontleen ik de vertaling 'zelf weerleggende verwachting'. Zie ibidem, p. 38.

[224] James C. Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig*. Amsterdam, 1995, p. 12.

[225] Arend Lijphart, *Verzuiling, pacificatie en kentering in de Nederlandse politiek*. Amsterdam, 1968, p. 188.

[226] Abram de Swaan, *Zorg en de staat. Welzijn, onderwijs en gezondheidszorg in Europa en de Verenigde Staten in de nieuwe tijd.* Amsterdam, 1989, p. 216.

[227] Paul Schnabel, 'Het echte einde van de verzuiling'. In: idem, *Rare jaren. Over welzijn en welvaart in Nederland*. Amsterdam, 2012, p. 109.

[228] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Zoetermeer, 1993, p. 52 en Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving.* Rijswijk,1986, p. 88.

[229] Arend Lijphart, *Verzuiling, pacificatie en kentering in de Nederlandse politiek*. Amsterdam, 1968, p. 12 en p. 27.

[230] De historicus Peter van Dam heeft kritiek op de term 'zuil' omdat deze meer stabiliteit en onveranderlijkheid suggereert dan feitelijk het geval was. Zeker ingeval van de 'ontzuiling' schiet de term volgens Van Dam tekort. Hij gebruikt liever het attenderende begrip 'zware gemeenschappen'. De ontzuiling staat dan voor de verschuiving naar 'lichte gemeenschappen', die de exclusiviteit van de klassieke zuil inruilden voor de openheid en de vrijblijvendheid van het moderne sociale netwerk. Peter van Dam, *Staat van verzuiling. Over een Nederlandse mythe.* Amsterdam, 2011, pp. 23-46.

ideologie, geloof of levensbeschouwing'. In die zin klopt de indeling en de redenering van Lijphart empirisch niet: de algemene zuil is zo heterogeen dat er geen sprake is van een 'zuil', maar eerder van een 'restcategorie': niet katholiek en niet protestant.[231] Binnen elke zuil verschilde 'de kracht van de verbindingen' en sociale controle was ook nauwelijks vergelijkbaar - bij de sociaal democratische zuil was deze zwak 'door het vrijwel ontbreken van sancties op afvalligheid'.[232] 'Eigenlijk vormden alleen de katholieken een duidelijke zuil. (…) Voor zover er een algemene zuil heeft bestaan, is dat een bureaucratische constructie van de overheid geweest voor bijvoorbeeld de omroepwereld', aldus De Rooy.[233]

Interventiestaat

In de jaren vijftig breidt de overheid haar taken uit, ook inzake kunst en cultuur. De toenemende welvaart wordt gebruikt voor de opbouw van een door de staat gefinancierd verzorgingsstelsel - daarin is de uitbreiding van de zorg voor kunst en cultuur 'een welhaast vanzelfsprekend element'.[234] De verhoudingen tussen mensen veranderen - de productieverhoudingen, maar ook de verhoudingen buiten de processen van industrialisatie en kapitaalvorming. De overheid ontwikkelt verzorgingsarrangementen: voorzieningen ter voorkoming en bestrijding van ziekte, armoede en onwetendheid.[235] Deze voorzieningen worden met behulp van een regeringsbeleid opgezet op de terreinen van de gezondheidszorg, de sociale zekerheid, het onderwijs en het welzijnswerk. Kunst en cultuur vallen hier ook onder. Ze vormen samen de 'spending departments'.[236] Zij dragen zorg voor goederen die een specifieke eigenschap hebben: het genot ervan is ondeelbaar. Iedere staatsburger kan gebruik maken van collectieve goederen, maar niet iedereen doet dit in gelijke mate. Bij een collectief goed werken mensen samen 'om iets tot stand te brengen dat geen van hen op eigen kracht voor elkaar kan krijgen en waar zij allemaal voordeel van kunnen hebben, zelfs degenen die niet meegewerkt hebben. Als de één er gebruik van maakt, heeft de ander daardoor niet minder, en niemand kan ervan uitgesloten worden'.[237] Bij deze zich gunstig ontwikkelende economie vindt de politieke elite het voor de hand liggen dat de centrale overheid de zorg voor de collectieve goederen op zich nam: goederen die kosten, maar waarvan de baten niet direct kwantitatief te traceren zijn.[238] De modernisering van Nederland leidt tot een

---

[231] Aldus De Rooy in een interview, in: Bernard Hulsman, 'Er is geen Nederlandse "Sonderweg"'. In: *NRC Handelsblad*, 18 juli 2014.

[232] Piet de Rooy, *Ons stipje op de waereldkaart. De politieke cultuur van modern Nederland*. Amsterdam, 2014, pp. 229-230.

[233] De Rooy geciteerd in: Bernard Hulsman, 'Er is geen Nederlandse "Sonderweg"'. In: *NRC Handelsblad*, 18 juli 2014.

[234] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 1993, p. 47. Aan de opkomst van de verzorgingsstaat heeft Abram de Swaan een deel van zijn oeuvre gewijd: 'De mens is de mens een zorg: over verstatelijking van verzorgingsarrangementen'. In: idem, *De mens is de mens een zorg*. Amsterdam, 1982, pp. 31-50 (oorspr. in: *De Gids,* 1976, no. 1/2, pp. 35-47), Abram de Swaan, 'Reformatie van de verzorging'. In: idem, *Halverwege de heilstaat.* Amsterdam, 1983, pp. l9-36 en Abram de Swaan, *Zorg en de staat.* Amsterdam, 1989.

[235] Een attenderend begrip van Abram de Swaan, zie zijn essay: 'De mens is de mens een zorg; over verstatelijking van verzorgingsarrangementen'. In: idem, *De mens is de mens een zorg*. Amsterdam, 1982, pp. 31-50, p. 35. De Swaan ziet 'de wortels' van de verzorgingsstaat overigens al gelegen in de lokale armenzorg in de middeleeuwse steden, omdat daar ook al overheden handelden vanuit het beginsel dat zij een taak hadden voor personen die niet (meer) zelf in hun onderhoud konden voorzien. Kees Schuyt en Ed Taverne, *1950. Welvaart in zwart-wit*. Den Haag, 2000, p. 288. Zie: Abram de Swaan, *Zorg en de staat.* Amsterdam, 1989.

[236] Kees Schuyt en Ed Taverne, *1950. Welvaart in zwart-wit*. Den Haag, 2000, p. 288.

[237] Aldus heeft De Swaan het fenomeen collectieve actie uitgelegd. Abram de Swaan, 'Hoe mensen gezamenlijk taken volbrengen: collectieve actie'. In: idem, *De mensenmaatschappij*. Amsterdam, 1996, pp. 97-103. Zie ook: Hans Abbing, *Een economie voor de Kunsten*. Groningen, 1989, pp. 13-20.

[238] Abram de Swaan, 'De mens is de mens een zorg'. In: idem, *De mens is de mens een zorg*. Amsterdam, 1982, pp. 35-36.

uitbreiding van maatschappelijk werk en de bevordering van de geestelijke gezondheid. 'De overheid financierde dit door middel van een forse subsidiestroom naar de zuilgebonden organisaties, zonder veel zeggenschap af te dwingen over de besteding daarvan'.[239]

Socioloog Jacques van Doorn spreekt van een 'Nederlandse variant van de verzorgingsstaat', waarin de groei van voorzieningen vooral de groei is van verzuilde voorzieningen. Het proces van verzuiling ging samen met de uitbreiding van de overheidszorg - deze combinatie gaf de Nederlandse verzorgingsstaat een eigen karakter. 'Op het hoogtepunt van de verzuiling wordt het feitelijke bestuur van de Nederlandse verzorgingsstaat gevormd door degenen die de "koepels" van de verzuilde voorzieningencomplexen beheren'.[240] Van Doorn constateert dat het begrip verzorgingsstaat misleidend is. De term wekt de indruk dat overheidsvoorzieningen werkelijk een waarborg vormen en dat is maar de vraag. Hij stelt daarom voor te spreken van 'interventiestaat' - die uitdrukking laat in het midden of ingrepen slagen en leidt de aandacht niet af van de vraag hoe doeltreffend en doelmatig de verzorgingsarrangementen zijn.[241] Van Doorn ziet een toenemende vervlechting van ambtelijke en particuliere organisaties.[242] Deze koppeling is ook karakteristiek voor de kunstwereld.[243] 'Overheid en particulieren komen beide met initiatieven en scheppen daardoor de beste condities voor de genese en bloei van een interventiestaat'.[244]

Thorbecke: staatsbemoeienis en inhoudelijk oordeel

De liberaal Johan Rudolf Thorbecke deed een uitspraak die nog regelmatig misverstanden geeft in debatten.[245] Er wordt geen cultuurpolitiek credo zo vaak geciteerd als zijn afwijzing van een rol voor de regering als oordelaar over kunst en wetenschap. In de geschiedenis van het Nederlands cultuurbeleid is dit 'Thorbecke adagium' een typisch voorbeeld van een 'ideeëninterpretatie' - zijn statement is voor wisselende uitleg vatbaar.[246] Bedoelde de staatsman en rechtsgeleerde Thorbecke dat kunst 'geene regeringszaak' is en geen overheidssteun behoeft, of dat de overheid niet mag oordelen over kunst? Het gaat erom wat er met zijn adagium is gedaan, niet wat hij er 'echt' mee bedoelde. Thorbeckes uitspraak is

---

[239] Aldus Piet de Rooy - hij haalt in dit verband Jacques van Doorn aan die deze zorg 'een bijna geniale formule' vond: 'baas in eigen huis, en het huis ten laste van de gemeenschap'. Piet de Rooy, *Ons stipje op de waereldkaart.* Amsterdam, 2014, p. 232.

[240] J.A.A. van Doorn, 'De verzorgingsstaat in de praktijk'. In: Jos de Beus, Piet de Rooy (samenstelling) en J.A.A. van Doorn, *Nederlandse democratie. Historische en sociologische waarnemingen.* Amsterdam, 2009 (oorspr. 1978), pp. 149-150. Socioloog en historicus Van Doorn (1925-2008) introduceerde 'de moderne sociologie' in Nederland - hij schreef met C.J. Lammers de klassieker *Moderne sociologie* (1959). Hij werd in 1958 hoogleraar aan de Universiteit Leiden. Daarnaast werkte hij bij het Instituut voor Sociaal Onderzoek van het Nederlandse Volk, waar Henny Langeveld één van zijn medewerkers was. In 1960 werd hij hoogleraar Sociologie aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Hij ging in 1985 met pensioen, waarna hij commentaren schreef in de dag- en weekbladen *NRC*, *Trouw* en *HP/De Tijd*.

[241] W. Ultee, W. Arts en H. Flap, *Sociologie. Vragen, uitspraken, bevindingen.* Groningen, 1992, pp. 286-287.

[242] J.A.A. van Doorn, *Rede en macht. Een inleiding tot beleidswetenschappelijk inzicht.* 's-Gravenhage, 1988, pp. 120-122.

[243] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Den Haag 1990, p. 58.

[244] Aldus Ton Bevers in zijn essay 'Particulier initiatief en cultuur. Over de rol van burgers en overheid bij de oprichting en consolidering van kunstinstellingen'. In: idem, *Georganiseerde cultuur.* Bussum, 1993, p. 69. Van Doorn: beide 'hebben zich thans sterk vermengd, met als gevolg een samenstel van netwerken waarin de vervlechting tussen de twee actoren in talloze vormen is vastgelegd, en uit welks structuur en dynamiek ieder beleid moet worden begrepen'. J.A.A. van Doorn, 'Inleiding: anatomie van de interventiestaat'. In: J.W. de Beus en J.A.A. van Doorn, *De interventiestaat.* Meppel/Amsterdam, 1984, pp. 10-12.

[245] Thorbecke (1798-1872) geldt als de grondlegger van het parlementaire stelsel in Nederland. Zijn standpunten liggen regelmatig onder vuur - die kritiek begon met een artikel van Bram Kempers in *NRC Handelsblad*, 16 juli 1994: 'Het kunstbeleid kan het wel zonder Thorbecke stellen'.

[246] Maritha Mathijsen – emeritus hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde aan de UvA - hanteerde dit begrip in haar column 'Dode schrijvers-boekenbal'. In: *NRC Handelsblad*, 13 maart 2010.

geïnstitutionaliseerd in de inhoudelijke beleidsadvisering van kunst en cultuur in Nederland: voordat de minister een beslissing neemt wordt advies gevraagd aan terzake deskundigen.[247] Bestanddelen - de voorkeur voor voorwaardenscheppend beleid en de onthouding van de regering om inhoudelijk te oordelen - spelen nog steeds een fundamentele rol in de Nederlandse cultuurpolitiek.[248]

Sinds 1848 kwamen de eerste kaders tot stand van een nationale cultuurzorg - daaronder vielen ook de musea.[249] Koning Willem II benoemde een commissie met de opdracht een nieuwe Grondwet te ontwikkelen - Thorbecke werd de voorzitter. Een half jaar later, op 3 november 1848 werd de Grondwet van kracht: de basis van de parlementaire democratie in Nederland.[250] Piet de Rooy: 'de moderne politiek in Nederland werd mogelijk gemaakt door de grondwet. (…) Het zwaartepunt in de politieke besluitvorming was hiermee definitief verschoven van het koninklijk paleis naar de parlementaire vergaderzalen' - de koning was 'onschendbaar' en de ministers 'verantwoordelijk'.[251] In het derde kwart van de negentiende eeuw verwierven de liberalen drie keer de regeringsmacht, alle keren met Thorbecke aan het hoofd.[252] 'Volgens Thorbecke was de kerntaak van de rijksoverheid het garanderen van de orde en het handhaven van de wet. Voor het overige moest de staat afstand bewaren en zich beperken tot het scheppen van optimale voorwaarden ter bevordering en ontwikkeling van "zelfstandige krachten in provincie, gemeente, vereeniging en individu"', aldus Roel Pots.[253]

De nieuwe Grondwet voorzag onder andere in de ministeriële verantwoordelijkheid tegenover de Staten-Generaal, rechtstreekse verkiezingen voor de Tweede Kamer, Provinciale Staten en de Gemeenteraden - de driedeling van bestuurslagen in gemeenten, provincies en rijk kwam tot stand. En de Staten Generaal kregen het toezicht over de financiële middelen van het land door de invoering van jaarlijkse begrotingen - de staatsuitgaven kwamen zo

---

[247] Overigens wordt in het Verenigd Koninkrijk een soortgelijk systeem gehanteerd: 'the arms length principle'. In 1949 werd de Council for the Encouragement of Music and the Arts opgericht. Deze raad verdeelde zowel overheids- als liefdadigheidsgelden. In 1946 ontstond uit deze raad de Arts Council of Great Britain die geld - van het ministerie van Financiën - verdeelde over kunstorganisaties en kunstenaars. Inspirator was econoom John Maynard Keynes, die net als Thorbecke vond dat overheid en kunst gepaste afstand van elkaar dienen te houden. Vanaf 1965 kreeg het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen deze taak toebedeeld. Bron: Boekmanstichting, *Cultuurbeleid in belendende landen*. Amsterdam, 2007, pp. 34-35.

[248] Zie Roel Pots, 'De tijdloze Thorbecke. Over niet-oordelen en voorwaarden scheppen in het Nederlandse cultuurbeleid'. In: *Boekmancahier* 50 (themanummer: 'Thorbecke revisited'), 13de jrg, december 2001, pp. 462-474.

[249] Ministerie van OCW, *Cultuurbeleid in Nederland*. 's-Gravenhage, 2002, p. 68 en Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk 1993, p. 34.

[250] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2006, pp. 81-82. Zijn vader Willem Frederik van Oranje Nassau werd in 1813, na de Franse overheersing, als Willem I soeverein vorst der Nederlanden tot 1815 en koning der Nederlanden van 1815 tot 1840. Willem II volgde hem op en was koning van 1840 tot 1849, waarna zijn zoon Willem III tot zijn dood in 1890 koning was.

[251] Piet de Rooy, *Republiek van rivaliteiten. Nederland sinds 1813*. Amsterdam, 2014, p. 53 en p. 63.

[252] Respectievelijk van 1849-1853, 1862-1866 en 1871-1872.

[253] Roel Pots, 'De tijdloze Thorbecke. Over niet-oordelen en voorwaarden scheppen in het Nederlandse cultuurbeleid'. In: *Boekmancahier* 50, 13de jrg, december 2001, p. 463. Historicus Roel Pots (1949-2013) promoveerde in 2000 aan de Universiteit van Amsterdam op de geschiedenis van het cultuurbeleid - Bram Kempers was zijn promotor. Pots plaatst de relatie tussen overheid en cultuur in Nederland in een historisch kader. Het boek is een encyclopedisch naslagwerk over cultuurbeleid. Pots plaatst zich hiermee in de traditie van Emanuel Boekman.. Zijn vierde en laatste geactualiseerde editie verscheen in 2010. Pots was werkzaam als docent en als beleidsambtenaar. Van 2005 tot 2012 was hij hoofd van het Provinciaal Historisch Centrum. Daarna bleef hij als projectmedewerker werkzaam bij het Erfgoedhuis Zuid-Holland. Zie over het proefschrift: Warna Oosterbaan, 'Agenten van Nationale Opvoeding. Twee boeken over cultuurpolitiek'. In: *NRC Handelsblad*, 18 augustus 2000, Bart Tromp, 'Onmisbaar naslagwerk'. In: *Het Parool*, 8 november 2000 en Jan Blokker, 'Alibi's voor een kunstbeleid. Het eeuwige refrein van het nut van de kunst'. In: *de Volkskrant*, 19 mei 2000.

onder parlementaire controle. 'De Grondwet vormde het elementaire raamwerk waarbinnen openbaarheid en individuele vrijheid (…) mogelijk moesten zijn'.[254] Kunst kwam echter lager op de agenda te staan.[255] Typerend voor deze periode rond het midden van de negentiende eeuw is dat niet langer de staat initiatieven ontwikkelde op het terrein van kunsten en wetenschappen. Dit werd meer overgelaten aan 'de ijver van bevlogen burgers en entrepreneurs' - conform het uitgangspunt van het liberalisme dat de staat geen sturende rol dient te hebben.[256] In de dominante liberale opvattingen in die periode paste slechts een zeer beperkte taak voor de staat: de overheid diende zich louter te beperken tot 'het scheppen van optimale voorwaarden ter bevordering en ontwikkeling van zelfstandige krachten'.[257] Dit werd ook wel het principe van 'de nachtwakersstaat' genoemd in een 'tijdperk van nationale onverschilligheid'.[258] Toch heeft de vooral onder de kabinetten van Thorbecke heersende *laissez faire* doctrine niet op alle terreinen een sturende rol van de staat in de weg gestaan. Op het gebied van kunsten en wetenschappen was er bijvoorbeeld weinig sprake van een rigide onthoudingspolitiek.[259]

De instelling in de Grondwet van 1848 van het instituut van de Kamerdebatten over de begroting, die openbaar worden gemaakt in de Verslagen der Handelingen, is een belangrijk markeringspunt in de ontwikkeling in democratie en openbaar debat. Er vonden ook discussies plaats over de grondslag van de overheidsbemoeienis met kunst.[260] Op 15 september 1862 vond in de Tweede Kamer een debat plaats over kunst en staat, dat legendarisch werd. In de Kamer werd Willem III bekritiseerd omdat hij in de troonrede naar aanleiding van een tentoonstelling in Londen over nijverheid en kunst alleen had gesproken over de 'vooruitgang in vele takken van industrie'. Het liberale kamerlid De Braauw wilde achter het woord industrie 'en de Nederlandsche kunst' toegevoegd zien. Thorbecke antwoordde daarop dat er op de tentoonstelling maar weinig schilderijen te zien waren, maar dat het niet aan de regering is daarover een 'openbaar vonnis' te vellen. Thorbecke merkte op dat 'van wetenschap, van letteren' geen sprake was in de troonrede. 'Ik zal niet zeggen dat ik er geen belang in stel: een groot deel van mijn leven was daaraan gewijd. Maar het is geene zaak van de regering. De regering is geen oordeelaar van wetenschap en kunst'.[261] In debatten ligt de nadruk soms op de uitspraak dat kunst geen regeringszaak zou zijn, maar dan wordt het citaat uit zijn verband gehaald.[262] De tweede zin vormt de kern. Op het misleidende van de eerste zin wees Emanuel Boekman al in zijn proefschrift *Overheid en kunst in Nederland.*[263] Hij poneert daarvoor al in een ongepubliceerd manuscript uit 1937, dat te beschouwen is als een voorstudie op zijn dissertatie: 'het is deze uitspraak die men al spoedig versimpelde en daardoor vervalste tot 'Kunst is geen regeringszaak'.[264] Volgens Boekman ging het bij de

---

[254] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2006, pp. 455-456 (noot 7).
[255] Ibidem, p. 82 en Ministerie van OCW, *Cultuurbeleid in Nederland*. Den Haag/Amsterdam 2007, p. 25.
[256] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk 1993, p. 34.
[257] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2002, p. 81.
[258] Zie onder meer Emanuel Boekman, *Overheid en kunst in Nederland.* Amsterdam 1989 (oorspr. 1939), p. 16.
[259] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving*. Den Haag, 1986, p. 49.
[260] Bram Kempers, 'Het kunstbeleid kan het wel zonder Thorbecke stellen'. In: *NRC Handelsblad*, 16 juli 1994.
[261] Aldus aangehaald in Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, p. 86 en Bram Kempers, 'Het kunstbeleid kan het wel zonder Thorbecke stellen'. In: *NRC Handelsblad*, 16 juli 1994. Zie ook: Aletta Winsemius, *Overheid in spagaat. Theorie en praktijk van het Nederlandse kunstbeleid*. Amsterdam, 1999, pp. 1-2 en Cas Smithuijsen, 'Toespraak van Johan Rudolf Thorbecke ter gelegenheid van de opening van Julidans op 1 juli 2009 in de Stadsschouwburg te Amsterdam'.
[262] Jan Hart, 'Kunst, regeringszaak? De ontwikkeling ten aanzien van eigentijdse kunst in Nederland 1848-1918'. In: *Kunst en Beleid in Nederland* 3. Amsterdam, 1988, pp. 86-93.
[263] Emanuel Boekman, *Overheid en kunst in Nederland.* Amsterdam 1989 (oorspr. 1939), zie pp. 42-47.
[264] Emanuel Boekman, 'Thorbecke en de kunst'. In: Hans van Dulken en Tony Jansen (redactie), *Het leven als leerschool. Portret van Emanuel Boekman.* Amsterdam, 1989, p. 142. Zie ook: Tony Jansen, '"Kunst en cultuur in een vreeschelijke tijd als de onze"'. In: ibidem, pp. 68-70 en Hans van Dulken en Paul Kalma, 'Ten geleide'.

uitspraken van Thorbecke over kunst en cultuur om twee samenhangende aspecten: de overheid diende inhoudelijk op afstand te blijven, maar moet tegelijkertijd een stimulerend, voorwaardenscheppend beleid voeren.[265]

Het ging Thorbecke dus niet om totale onthouding van de staat, maar om ideologische afzijdigheid: de staat spreekt principieel geen oordelen uit over de inhoud van kunsten en wetenschappen, en bepaalt evenmin de richting waarin de beoefening van wetenschap en kunst zich dient te ontwikkelen - waarderingen worden achterwege gelaten.[266] De staat hield zich al afzijdig in religieuze aangelegenheden, nu trok Thorbecke deze leer van onthouding door naar de kunsten en wetenschappen.[267] Hij legde het in een toelichting nog eens uit: 'de kunst is geen regeringszaak, inzoverre de regering geen oordeel, noch enig gezag heeft op het gebied der kunst'.[268]

Thorbecke maakte bovendien een onderscheid tussen kunst en kunstenaars: 'aan de kunstenaars een materieel voordeel verschaffen is (…) geene bescherming. Kunst en wetenschap kunnen van staatswege worden beschermd, maar op geheel andere wijze. Kunst en wetenschap in de dienst van het geld te brengen, is niet de bescherming die kunst en wetenschap verdienen'.[269] 'De roeping van de regering is, meen ik, geen maatregelen te nemen, dan die, zoo ik het dus mag uitdrukken, productief in nieuwe levenskracht en buiten het bereik van particulieren en vereenigingen zijn'.[270] Hij achtte het noodzakelijk dat de staat voorwaarden schept 'tot vrije ontplooiing van de zelfstandige kracht'.[271] Maar hij merkte ook op: 'ik zal de Regering niet laten handelen als een Maecenas, die volgens een opgegeven plan schilders aan het werk zet'.[272] Boekman wees in zijn manuscript in 1937 op het onderscheid tussen zijn retoriek en zijn handelen - over Thorbeckes beleidspraktijk is Boekman expliciet negatief.[273] Als slotakkoord geeft hij hem een behoorlijke veeg uit de pan: '(…) dat hetgeen hij werkelijk heeft gezegd, tot zo'n ernstig misverstand aanleiding kon geven, moet grotendeels worden gezocht in zijn daden, juister gezegd, in zijn gebrek aan daden ten behoeve van kunst'.[274]

Cultuurspreiding en de Raad voor de Kunst

De Tweede Wereldoorlog werkt als katalysator in de overheidszorg voor cultuur. De samenleving is ontwricht - er wordt gesproken van een 'massale morele ontworteling en zedelijk verval' van het volk. Vandaar dat de overheid pogingen onderneemt om de vooroorlogse maatschappelijke verhoudingen te herstellen. Mede door een 'actieve cultuurpolitiek' dient het volk te worden opgevoed, waarvoor cultuurspreiding en

---

In: idem (redactie), *Sociaal-democratie, kunst, politiek. Beschouwingen over een sociaal-democratisch kunstbeleid*. Amsterdam, 1993, p. 4.

[265] Roel Pots, 'De tijdloze Thorbecke. Over niet-oordelen en voorwaarden scheppen in het Nederlandse cultuurbeleid'. In: *Boekmancahier* 50, 13de jrg, december 2001, pp. 462-474, p. 466.

[266] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving*. Den Haag, 1986, p. 49 en Ministerie van OCW, *Cultuurbeleid in Nederland*. 's-Gravenhage, 2002, p. 68. Dit uitgangspunt geldt op het gebied van de cultuur nog steeds. De regering laat het inhoudelijk oordeel over kunst en cultuur over aan externe adviesorganen. Zie voor een analyse van dat debat ook: Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, pp. 85-86.

[267] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving*. Den Haag, 1986, p. 49.

[268] Geciteerd in: Bram Kempers, 'Het kunstbeleid kan het wel zonder Thorbecke stellen'. In: *NRC Handelsblad*, 16 juli 1994.

[269] Citaat van Thorbecke in: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2002, p. 87.

[270] Thorbecke geciteerd in: Emanuel Boekman, 'Thorbecke en de kunst'. In: Hans van Dulken en Tony Jansen (redactie), *Het leven als leerschool.* Amsterdam, 1989, p. 144.

[271] Aldus Emanuel Boekman in *Overheid en kunst in Nederland.* Amsterdam, 1989 (oorspr. 1939), pp. 42-43.

[272] Thorbecke geciteerd in: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2002, p. 87.

[273] Emanuel Boekman, 'Thorbecke en de kunst'. In: Hans van Dulken en Tony Jansen (redactie), *Het leven als leerschool.* Amsterdam, 1989, p. 141.

[274] Ibidem, p. 146.

volksontwikkeling de instrumenten worden.[275] De interpretatie van cultuurspreiding verschilt echter subtiel met Sandbergs ideologie - hij streefde ernaar kunst toegankelijk te maken, de overheid zet een 'beschavingsoffensief' in.

Na de bevrijding ontstaat de verzorgingsstaat: de overheid breidt haar taken ('verzorgingsarrangementen') uit, ook voor kunst en cultuur.[276] Het is de bedoeling de nationale eensgezindheid die men in de oorlog had leren kennen, te behouden en de nationale cultuur te verdedigen tegen dreiging van buitenaf - dat is vooral 'de vervlakkende massacultuur'. Daarnaast blijft het particulier initiatief actief - door de rijksoverheid nog als de 'eerstverantwoordelijke' beschouwd voor de ontwikkeling van het culturele leven.[277] De activiteiten van het particulier initiatief zijn divers en lopen uiteen van bijvoorbeeld het oprichten van een theatergroep, een orkest of een museum voor behoud van cultureel erfgoed, tot amateurkunstbeoefening binnen de zuilen.[278] Sommige initiatieven zijn nieuw, andere bestaan al jaren. Het Prins Bernhard Fonds werd op 10 augustus 1940 in Londen opgericht als een 'Spitfirefonds': het zamelde geld in voor de aankoop van oorlogsmaterieel, en leverde zo in het eerste oorlogsjaar een belangrijke bijdrage aan de geallieerde strijd. Ook werkte het fonds tijdens de Tweede Wereldoorlog als 'een kristallisatiepunt van nationale gevoelens'. In november 1946 werd het omgevormd tot 'een fonds voor de bevordering van geestelijke weerbaarheid door middel van culturele zelfredzaamheid'.[279]

In 1948 stuurt minister van OK&W, Jos Gielen, een circulaire aan school- en gemeentebesturen waarin hij er op aandringt de verspreiding van zogenaamde beeldromans tegen te gaan, zowel op school als daarbuiten, omdat 'deze over het algemeen van sensationeel karakter zijn zonder enige andere waarde'.[280] De massacultuur dient als 'bron van zedenbederf' buiten de deuren te worden gehouden. Zo wordt de bewaking van de zedelijkheid een vaste doelstelling in de cultuurzorg van de overheid.[281] Kennis van kunst en cultuur houden het volk af van het dreigende gevaar van de massacultuur - zo wordt kunst ingezet als beschavingsoffensief, als een instrument van zedelijke verheffing. 'Geestelijke en materiële ontplooiing' kan 'het gevaar van massificatie' beperken. 'De vormende waarde van schoonheid' - die in de retoriek vlak na de Tweede Wereldoorlog wordt benadrukt - heeft een sterk morele lading.[282] De bezorgdheid over de 'dreiging' van bioscoopfilms, populaire muziek (jazz en de charleston) en Amerikaanse cultuur in het algemeen ontstond al in het interbellum.[283] De dagelijkse aanraking met de Amerikaanse cultuur begint in Nederland na

---

[275] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* 's-Gravenhage, 1990, pp. 49-50.

[276] Abram de Swaan, 'De mens is de mens een zorg; over verstatelijking van verzorgingsarrangementen'. In: idem, *De mens is de mens een zorg.* Amsterdam, 1982, p. 35.

[277] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2002, p. 268.

[278] Ibidem en Ton Bevers, 'Particulier initiatief en cultuur. Over de rol van burgers en overheid bij de oprichting en consolidering van kunstinstellingen'. In: idem, *Georganiseerde cultuur. De rol van overheid en markt in de kunstwereld.* Bussum, 1993, pp. 38-79.

[279] www.cultuurfonds (bezocht op 28 maart 2012) en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2002, pp. 270-272. Zie ook: J. Verhoef en J. Dankers, *Tot stand gekomen met steun van… Vijftig jaar Prins Bernhard Fonds 1940-1990.* Zutphen, 1990. Sinds 1999 heet het Prins Bernhard Cultuurfonds.

[280] Bron: Frans Haks, *Een pissende poes in museumland.* Amsterdam/Groningen, 2000, pp. 397. Jos Gielen (KVP) was minister van OK&W van 3 juli 1946 tot 7 augustus 1948.

[281] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 2002, pp. 54-46. Zie voor een levendige beschrijving van deze episode: Kees Schuyt en Ed Taverne, *1950. Welvaart in zwart-wit.* Den Haag, 2000, pp. 407-418.

[282] Aldus merkt Oosterbaan op in zijn dissertatie: *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* 1990, p. 29.

[283] Joost de Waal, '"Gewoon overtekenen". De introductie van Sjors van de Rebellenclub, een casestudy naar onopgemerkte Amerikanisering'. In: Jaap Kooijman en Giselinde Kuipers (redactie) *Sociologie* (Themanummer Amerikaanse toestanden) nr. 2-3, jrg. 4, 2008, pp. 115-134, p. 122. In 1927 werd de *comic strip* in Nederland geïntroduceerd - met *Sjors van de Rebellenclub.* Maar opmerkelijk genoeg viel deze 'geïmporteerde ballonstrip' nauwelijks op. Het beeldverhaal was in eerste instantie een marginaal verschijnsel en werd niet gezien als nieuw, maar een aansluiting op een traditie van onschuldige kinderverhaaltjes. Zie ibidem, p. 131. Zie ook: Tom ter

de Tweede Wereldoorlog: niet alleen de jazz en rock 'n roll swingen binnen, ook stripverhalen, tekenfilms en westerns worden gemeengoed.[284] In intellectuele en politieke kringen beschouwt men de nieuwe media, film, radio en iets later de televisie als belangrijke fenomenen, maar dan in negatieve zin. Er wordt gevreesd voor een ondermijnend effect op lokale tradities en de eigen nationale identiteit. Strips worden gezien als verderfelijk voor de jeugd.[285]

De term cultuurspreiding refereert aan een Verlichtingsideaal met als uitgangspunt dat een samenleving beter af is als zoveel mogelijk mensen deel hebben aan kunst en cultuur. In het debat over de legitimering van de overheidszorg kent het begrip twee varianten: de sociale en de geografische cultuurspreiding. Vooral de sociale cultuurspreiding speelt een grote rol in de argumentatie ter rechtvaardiging van overheidsbemoeienis.[286] Hier gaat het om de bestrijding van de culturele armoede van de lagere sociaal-economische klassen. De cultuur die 'gespreid' moet worden is de kunst en cultuur die deel uitmaakt van de levensstijl van de hoogste klassen uit de samenleving. Daarom wordt er vaak van verticale cultuurspreiding gesproken - in deze duiding wordt de hiërarchische werking meteen duidelijk.[287] De bioloog Dick Hillenius wijdt in een essay een ontnuchterende beschouwing aan de functie van de hiërarchie in cultuuroverdracht - die is volgens hem onontbeerlijk. Hij poneert daar: 'om de een of andere reden wordt A. als autoriteit beschouwd en daarom neemt men zijn program over. Culturele overdracht vindt alleen plaats van een - in die situatie - hoger geplaatste naar een lager geplaatste. Een kwestie van communicerende vaten. Informatie gaat net zomin als water tegen de helling op'.[288] Bij de geografische cultuurspreiding gaat het om het territoriale verdelingsvraagstuk. De overheid streeft naar een zo redelijk mogelijke verdeling van het culturele aanbod over het land. Opdat de geografische afstand zoveel mogelijk wordt uitgeschakeld als belemmering voor cultuurdeelname.[289]

De inhoudelijke beoordeling van kunst en cultuur wordt op landelijk niveau toevertrouwd aan de Raad voor de Kunst: 'het belangrijkste college van smaakspecialisten'.[290] In mei 1947 werd als adviescollege al een 'Voorlopige Raad voor de Kunst' ingesteld door minister Gielen. Terwijl zijn voorganger Van der Leeuw voor een 'actieve cultuurpolitiek' was, pleit Gielen voor terughoudendheid. De overheid heeft volgens hem een 'begrensde taak' - er dient voorrang gegeven te worden aan particulier initiatief. Hij ontslaat de vier vooraanstaande 'raadsadviseurs' die Gerardus van der Leeuw had aangesteld.[291] De Raad houdt zich bezig met de artistieke prioriteiten, het departement stelt de politieke en financiële voorwaarden - deze taakverdeling is gebaseerd op het adagium van Thorbecke dat de staat zich dient te onthouden van een inhoudelijk oordeel. De Raad voor de Kunst wordt belast met

---

Bogt, 'Imitation - adaptation - inspiration Americanism in Dutch comics'. In: Doeko Bosscher, Marja Roholl en Mel van Elteren (redactie), *American culture in The Netherlands*. Amsterdam, 1996, pp. 63-81.

[284] De historicus Johan Huizinga waarschuwde al in 1929 voor het effect van de amerikanisering: de ontwikkeling van cultuurproducten als de Amerikaanse krant en de film met als gevolg 'een gewichtig verschuivingsproces in onze beschaving: de verplaatsing van het lezen naar het kijken'. Geciteerd in: ibidem, p. 123 (oorspronkelijk in: Johan Huizinga, *Amerika levend en denkend. Losse opmerkingen*. Haarlem, 1929).

[285] Ibidem, p. 116.

[286] A.M. Bevers, 'Cultuurspreiding en publieksbereik: van volksverheffing tot marktstrategie'. In: H. Van Dulken (redactie), *In ons diaconale land: opstellen over cultuurspreiding.* Amsterdam 1988, pp. 66-67.

[287] Ibidem, p. 67.

[288] Dick Hillenius, 'Elite, de functie van ongelijkheid'. In: idem, *Wat kunnen wij van rijke mensen leren?* Amsterdam, 1986, p. 51. Hillenius (1927-1987) was bioloog, dichter en essayist. Tussen 1983 en 1987 schreef hij columns voor *Vrij Nederland*.

[289] A.M. Bevers, 'Cultuurspreiding en publieksbereik: van volksverheffing tot marktstrategie'. In: H. Van Dulken (redactie), *In ons diaconale land: opstellen over cultuurspreiding.* Amsterdam 1988, p. 66.

[290] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, p. 109. Zie ook Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, pp. 253-255.

[291] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, p. 65 en p. 113.

het geven van gevraagde en ongevraagde adviezen, en is een bestuurlijke instelling om kunstenaars een formeel podium te verschaffen en de overheid op afstand te houden.[292] De Raad bestaat voor de helft uit kunstenaars, voor een kwart uit personen die 'als vertegenwoordigers van het artistieke leven in Nederland' gelden en een kwart uit vertegenwoordigers van het 'kunstminnende publiek'.[293]

Op 30 maart 1955 treedt de 'definitieve' Raad voor de Kunst in functie.[294] De minister is nu volgens de wet op de Raad voor de Kunst verplicht over alle maatregelen op het gebied van kunstbeleid advies van de Raad in te winnen.[295] Kunstenaars en hun organisaties krijgen meer zeggenschap in de samenstelling van de Raad: de meerderheid diende te bestaan uit leden, 'die worden benoemd in hun hoedanigheid van kunstenaar', daarnaast worden 'andere kunstlievende personen' benoemd.[296] Het grootste deel van de advisering betreft subsidieaanvragen. Een dergelijk - inhoudelijk - advies wordt bijna altijd gevolgd. In discussies over de advisering gaat het vrijwel steeds over dezelfde twee zaken, de samenstelling en de bevoegdheden van de Raad. De positie en het werk van de Raad wordt regelmatig gekritiseerd. De ene keer wordt de Raad verweten teveel de belangen van kunstenaars te behartigen (die teveel als referentiegroep - *peers* - wordt benaderd), dan weer zou de Raad teveel gebureaucratiseerd zijn en te dicht staan bij de overheid en te ver van de kunstenaars en kunstinstellingen.[297] Bij de toekenning van subsidies wordt de selectie van adviserende kenners en ingewijden gevolgd, waarna de overheid gezag verleent aan die smaakoordelen. In deze systematiek staat de toewijzing van kunstsubsidies in principe los van het aantal liefhebbers onder de bevolking.[298]

Frans Rutten (KVP), minister van OK&W in het eerste kabinet-Drees, levert in 1950 een belangrijke bijdrage aan de ontwikkelingen van het cultuurbeleid.[299] De jaren vijftig zijn de jaren van de koude oorlog, en in het openbaar debat - in de pers en onder politici - wordt de waarde van kunst en cultuur afgewogen tegen die van defensie: de verhoogde lasten van defensie-uitgaven dreigen ten koste te gaan van de begroting van het ministerie van OK&W. Typerend voor deze periode is de uitspraak van VVD-politicus Harm van Riel: 'de toekomst van ons land hangt af van straaljagers en niet van orkesten'.[300] In de begroting voor 1950 worden enkele bezuinigingen op cultuur voorgesteld. Dit leidt in de Tweede Kamer tot onvrede. Links wenst een actiever cultuurbeleid en de confessionele Kamerleden maken kenbaar dat hun achterban in de provincie ontevreden is - van zowel sociale als geografische

---

[292] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen 2005, pp. 118-119.
[293] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2002, p. 254.
[294] Ibidem, p. 259. Zie voor een uitgebreide beschrijving en analyse van de Raad voor de Kunst, Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Den Haag, 1990, pp. 109-131.
[295] Voor advisering over erfgoed en voor musea functioneerde de Raad voor het Cultuurbeheer van 1989 tot 1995. Deze adviesraad is met de Raad voor de Kunst op 22 november 1995 bij wet (de Aanpassingswet herziening adviesstelsel) samengevoegd tot de Raad voor Cultuur.
[296] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Den Haag, 1990, p. 115.
[297] Ibidem, p. 110. Een referentiegroep is een groepering die invloed heeft op iemands gedrag, houding en smaak, waaraan iemand zijn referentiekader ontleent. George Herbert Mead (1863-1931), grondlegger van de Chicago School, werkte dit proces van 'role taking' als één van de eersten uit in zijn studie *Mind, Self and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist.* Chicago, 1934.
[298] Wim Knulst noemde het 'een corporatief gelegitimeerde selectie'. Zie: Wim Knulst, 'Omroep en kunst, over de culturele taak van radio en televisie'. In: Fenna van den Burg en Hans van Dulken, *Jan Kassies 1920-1995. Tussen politiek en cultuur.* Amsterdam, 1996, p. 39.
[299] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, p. 256. Frans Rutten (KVP) is minister van OK&W van 7 augustus 1948 tot 2 september 1952.
[300] Hij deed de uitspraak tijdens een discussie in het Haags Gemeentemuseum in maart 1951. Zie: Joost Smiers, *Cultuur in Nederland 1945-1955. Meningen en beleid.* Nijmegen, 1977, p. 176, 'Hans van Dulken & Otto Valkman, in gesprek met minister Gardeniers. De kunst, het geld en de overheid'. In: *De kunst en het geld. Een discussie over kultuurpolitiek.* Amsterdam, 1982, p. 69 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2006, p. 522, noot 70.

cultuurspreiding komt te weinig terecht.[301] De minister inventariseert de kritische vragen en opmerkingen en dient de parlementariërs uitgebreid van repliek. Dit wordt zeer gewaardeerd: 'met respect voor de onderlinge ideologische verschillen', wordt door zowel regering als parlement 'gestreefd naar beleidslegitimaties waarin een ruime meerderheid zich kon vinden'.[302] Een verslag van dit debat wordt op 21 juli 1950 aan de Kamer aangeboden.[303] De antwoorden van de minister zijn zo uitvoerig en verhelderend, dat dit verslag het karakter krijgt van een nota - hij raakt bekend als de *Kunstnota 1950*. De thema's daarin zijn: de relatie overheid en cultuur, kunst en volk, en de sociale positie van de kunstenaar. Rutten noemt de volgende overheidstaken: het 'bewaren, verzorgen en naar vermogen vermeerderen van het Nederlands kunstbezit', 'sociale en geografische cultuurspreiding' en 'hulp bieden ter verheffing van de kunst en tot steun van de kunstenaars'.[304] Echter, de 'eerstverantwoordelijkheid' voor de zorg van kunst en cultuur dient bij de 'burgers, persoonlijk en gezamenlijk' te liggen - de verschillende ideologische groeperingen dienen vanuit hun eigen positie aan de nationale eenheid bij te dragen en die pluriformiteit moet gekoesterd worden.[305] Minister Rutten formuleert dit beginsel voor het eerst - volgens hem zijn in de eerste plaats de burgers 'verantwoordelijk voor het culturele leven, maar schieten zij tekort dan moet de overheid de helpende hand bieden. (…) Omdat maatschappelijke krachten en de gelden van particulieren ontoereikend zijn'.[306] Dat was volgens de minister geen uitzonderlijk geval, 'omdat men groepsgewijze leeft en werkt en het geheel niet overziet en ook omdat de maatschappelijke krachten en de geldelijke middelen van de particulieren ontoereikend zijn'.[307] Wat Rutten bedoelt, is 'dat de burgers niet altijd op de hoogte zijn van het artistieke aanbod, of niet het geld hebben om van dat aanbod te profiteren. De markt voor kunst functioneert dus niet goed, en de overheid moet proberen die te corrigeren'.[308]

Dit debat over de budgettaire competitie tussen de sectoren defensie en cultuur toont aan dat beide worden beschouwd als 'pijlers onder de westerse beschaving'. Direct na de Tweede Wereldoorlog wordt de overheidszorg voor cultuur gelegitimeerd als 'offensief tot herstel van de morele oorlogsschade'. In 1950 gaat het om 'de morele bewapening van de natie tegen het communisme' en om 'bescherming van onze hoogste geestelijke en culturele goederen', aldus Joseph Cals die bij de discussie als staatssecretaris voor Kunsten optreedt. De Koude Oorlog is een nieuwe bron van legitimatie voor meer intensieve cultuurzorg! Het gaat om de morele bewapening van de natie, tegen het communisme.[309] Uit het Kamerdebat blijkt dat er een brede politieke consensus bestaat over de zorg van de overheid voor cultuur.[310] Minister Rutten: 'het schijnt voor de eerste keer in de parlementaire geschiedenis te zijn gebleken, dat in deze Kamer de gemeenschappelijke overtuiging leeft, dat de overheid ook op het gebied van kunst en cultuur een plicht heeft'.[311] Een ruime meerderheid steunt 'de handhaving en mogelijke uitbreiding van de uitgaven voor de kunsten', onder de voorwaarde dat het kunstaanbod evenwichtig over het land verdeeld is en een 'positief moreel karakter'

---

[301] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen 2006, p. 522.
[302] Ibidem, p. 523, noot 63.
[303] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. 's-Gravenhage, 1990, p. 90. Oorspronkelijke bron: *Handelingen Tweede Kamer* 1949-50, Stuk 1740.
[304] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2006, p. 256.
[305] Ibidem.
[306] Warna Oosterbaan. *Schoonheid welzijn, kwaliteit.* Amsterdam, 1990, p. 36.
[307] Ibidem en Warna Oosterbaan, 'Op de vlucht voor twee promille. Het kunstbeleid in Nederland'. In: *NRC Handelsblad*, 14 december 1990.
[308] Warna Oosterbaan, 'Waarom nog geld voor de kunsten? Essay geschiedenis van de legitimering van kunstsubsidie'. In: *de Volkskrant*, 1 juli 2011.
[309] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2006, pp. 257-258.
[310] Ibidem, pp. 256-257.
[311] Geciteerd uit de *Handelingen Tweede Kamer*, 26 september 1950, in: Melchior Bogaarts, 'Kunstbeleid en Koude Oorlog'. In: *Boekmancahier* 11, 4de jrg; maart 1992, pp. 46-52.

heeft.[312] In de jaren vijftig stijgt, mede dankzij de sterke economische groei, gaandeweg het aandeel voor de kunsten in het rijksbudget, zowel in absolute als in relatieve zin.[313] Overigens gelooft een meerderheid van de politieke partijen tot de jaren zestig dat de subsidiëring van kunst in principe een tijdelijk karakter heeft: de financiële ondersteuning van overheidswege is nodig 'om de verbroken relatie tussen kunstenaar en samenleving te herstellen'. Als de bevolking eenmaal weet hoe waardevol kunst is, zullen de kunstenaars en kunstinstellingen voldoende afzetmogelijkheden krijgen.[314]

Publieksparticipatie en educatie in musea

In de Nederlandse museumwereld waren tot 1950 op het publiek gerichte activiteiten incidenteel. In vergelijking met de ons omringende landen en vooral met de Verenigde Staten lopen de Nederlandse musea erg achter in de ontwikkeling van deze museale taakstelling. In ons land concentreerden de musea zich eind negentiende eeuw nog voornamelijk op het bestuderen en ordenen van de collecties - daar hadden de museummedewerkers hun handen vol aan - het publiek werd beschouwd als een vaak lastige verstoorder van de wetenschappelijke arbeid. Begin twintigste eeuw verandert dit enigszins. Met lezingen en rondleidingen wordt getracht de kloof tussen kenners en niet-kenners te overbruggen. In de Verenigde Staten wordt dan al - als gevolg van het opkomende 'marktgerichte' denken - ruim aandacht besteed aan het zogenaamde publieksonderzoek: op basis van uitvoerige enquêtes tracht men optimale presentatiemethoden te ontwikkelen. Dit marktonderzoek maakt duidelijk dat er verschillende publieksgroeperingen bestaan - 'marktsegmenten' - die ieder om een eigen benadering vragen.[315]

In de tweede helft van de twintigste eeuw begint deze publieksgerichte benadering ook tot de Europese musea door te dringen. Deze - langzaam - toenemende tendens van musea om zich meer om het publiek te bekommeren stimuleert publieksdeelname aan museumactiviteiten. En de toename van de bezoekersaantallen vraagt weer om een verdergaande bezinning op de publiekstaak van het museum. Zo is er sprake van wisselwerking in en een stimulans van publieksgerichte functies.[316] Het museum wordt getransformeerd van 'tempel' tot 'plaats van ontmoeting'.[317] Binnen de museummuren treedt er enige verschuiving op van objectgerichtheid naar publiekgerichtheid. Deze publiekgerichtheid wordt gekenmerkt door een sterke accentuering van de cultuuroverdracht en -spreiding: 'het gewone volk' moet ook de zegeningen van de hogere cultuur deelachtig kunnen worden.[318]

De Commissie ter Bevordering van het Museumbezoek krijgt in 1950 de opdracht het vraagstuk te bestuderen, 'hoe bredere kringen van het Nederlandse volk tot de musea kunnen worden gebracht'. Opvallend is dat de commissie niet alleen uit museumdirecteuren en kunsthistorici bestaat, maar ook uit specialisten uit het onderwijs - de voorzitter is Hendrik van Gelder.[319] Drie jaar later brengt zij een rapport uit.[320] De commissie constateert daarin dat

---

[312] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen 2006, p. 257.
[313] Van 0,09% in 1950 tot 0,21% in 1966. Bron: F.J.M. Hoefnagel en A. Reinders, *Kunst, kunstbeleid en administratief recht*. Alphen a/d Rijn, 1983, p. 24.
[314] Ministerie van OCW, *Cultuurbeleid in Nederland*. Den Haag, 2002, p.58 en Hans van Dulken, *Sanering van de subsidiëring.* Amsterdam, 2002, pp. 12-13.
[315] Museoloog Kenneth Hudson besteedde veel aandacht aan dit aspect, zie: 'Museums in the market research age'. In: Kenneth Hudson, *A social history of museums.* London, 1975, pp. 100-122.
[316] Aldus Jan Vaessen, *Op zoek naar legitimiteit.*Tilburg, 1979, p. 15.
[317] Thea J. van Eijnsbergen. *Verkennend onderzoek onder de musea in Nederland.* 's-Gravenhage, 1972, p. 34.
[318] Aldus Jan Vaessen, *Op zoek naar legitimiteit.* Tilburg, 1979, p. 18.
[319] Hendrik van Gelder (1876-1960) was ook lid van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond en de Rijkscommissie van Advies inzake de Reorganisatie van het Museumwezen (de 'Museumcommissie'). Van Gelder was een pionier in de bevordering van museumeducatie. Hij werd in 1912 directeur van het Haags Gemeentemuseum. Dit alles komt verderop in hoofdstuk 4 uitgebreid aan de orde.

van de taak van de Museumcommissie de musea en het museumbezit te 'hergroeperen' weliswaar niets gekomen is, maar dat er wel 'een inwendige hervorming' heeft plaatsgevonden. Vervolgens krijgt Frederik Schmidt Degener een compliment voor zijn herinrichting van het Rijksmuseum. De commissie constateert dat er 'telkens nog (…) kleinere musea met kennis en smaak uit hun, laten we zeggen, ouderwetse toestand in een nieuw kleed gestoken' worden. En er is een 'werkzame vakvereniging van Museum-ambtenaren'.[321]

Volgens de commissie waait er weliswaar 'een frisse wind' in de Nederlandse musea, toch is er nog steeds een bron van zorg: het museumbezoek. De publieke belangstelling voor met name het vaste 'museumbezit' is niet 'in die mate (…) ten goede gekomen als men had gehoopt - integendeel'. Met tijdelijke tentoonstellingen lukt dat overigens wel aardig. Hier en daar worden geregeld rondleidingen gegeven, maar de commissie pleit voor meer systematische publieksbegeleiding, teneinde te voldoen aan de 'sociale functie' die musea hebben 'bij de opbouw van de Nederlandse volkscultuur'.[322] Ondanks inspanningen is een kloof blijven bestaan tussen het museum en het grote publiek. De esthetische opstelling van beeldende kunst werpt een barrière op voor het publiek dat de kennis niet bezit om de codes te doorgronden. Vandaar het motto: 'een aesthetische opstelling is goed, een tevens leerzame beter'.[323] In het rapport werkt de commissie het thema sociale cultuurspreiding nader uit, toegespitst op de musea.[324] De commissie pleit voor 'voordrachten over de musea en hun inhoud' in radio- en televisie-uitzendingen, verbreding van de tentoonstellingsthema's (niet alleen kunstwerken tonen maar ook aandacht vragen voor technische, historische en folkloristische zaken), het oprichten van 'opvoedkundige afdelingen' (naar Amerikaans voorbeeld), rondleidingen en het organiseren van reizende educatieve tentoonstellingen - buiten het museum.[325] Waar musea experimenteren met avondopenstelling blijkt het avondbezoek nog niet groot te zijn; toch adviseert de commissie die gelegenheid te handhaven - indien musea waar avondbezoek mogelijk is voor dezelfde avond kiezen, 'zou daarmede een traditie worden geschapen'.[326]

Museumeducatie bevat 'alle activiteiten binnen en voor een deel ook buiten het museum met een uitdrukkelijk didactisch doel: het verduidelijken van de betekenis van de gepresenteerde objecten, het uitwerken en toelichten van de thema's die aan een expositie ten grondslag liggen, het aanzetten tot en begeleiden van zelfwerkzaamheid etc.'[327] De geschiedenis van het educatieve werk in musea is in te delen in de periode van 1900 tot 1952,

---

[320] Commissie ter bevordering van het museumbezoek, *Rapport van de Commissie ter bevordering van het museumbezoek*, uitgebracht aan de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. 's-Gravenhage, 1953, p. 933. Zie over dit rapport ook: Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, pp. 84-87.

[321] Ibidem, p. 936. Deze vakvereniging is de voorloper van de (Nederlandse) Museumvereniging, 'de landelijke vereniging voor de gehele museumbranche'. Zie: www.museumvereniging.nl. Kunsthistoricus Frederik Schmidt Degener (1881-1941) was van 1921 tot zijn dood directeur van het Rijksmuseum, daarvoor was hij van 1908 tot 1921 directeur van Museum Boymans.

[322] Commissie ter bevordering van het museumbezoek, *Rapport van de Commissie ter bevordering van het museumbezoek*, uitgebracht aan de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. 's-Gravenhage, 1953, pp. 936-937. Zie ook: Just Walter, *Drie generaties museumbeheer 1890-1930-1970: een sociologisch onderzoek naar een culturele elite*. Amsterdam 1976, p. 58 en Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. Zeist, 1986, p. 123.

[323] Ibidem, p. 951. Ook geciteerd in Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* Zeist, 1986, p. 117 en Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, p. 85.

[324] Hiervoor werd ook in het *Rapport der Rijkscommissie van Advies inzake reorganisatie van het Museumwezen hier te lande* uit 1921 gepleit. Dit Rapport komt verderop aan de orde in de paragraaf over de 'Museumkwestie'.

[325] Ibidem, pp. 952-953. Zie ook: Fieke Konijn, 'Presentatie na 1945. De museale opstelling als demonstatie van een standpunt'. In: Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers, Mieke Reijnders (redactie), *Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*. Heerlen, 1993, p. 434.

[326] Ibidem, p. 954.

[327] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* Zeist, 1986, p. 122.

‘het tijdperk van de evangelisten’, de periode 1953 tot 1967, ‘het tijdperk van de pioniers’ en de periode daarna.[328] In de eerste periode voerden vooral vrouwelijke vrijwilligers de educatieve activiteiten uit in het kader van pogingen tot volksverheffing.[329] De tweede periode wordt getoonzet door het rapport van de Commissie ter Bevordering van het Museumbezoek uit 1953. De derde periode na 1967 wordt gekenmerkt door stijging van het aantal educatoren, ‘uitbreiding en diversificatie van werkvormen en de ‘erkenning van het educatieve werk’ in de museumnota van 1976. In de tweede periode worden voor het eerst denkbeelden over museumeducatie en cultuurspreiding programmatisch beschreven. Voorheen werden educatieve projecten hier en daar al uitgevoerd door bevlogen enkelingen, maar nu worden museumeducatie en cultuurspreiding geformaliseerd in een rapport.[330] De bevindingen van de Commissie ter Bevordering van het Museumbezoek sorteren enig effect. Bij verschillende musea worden educatieve diensten opgericht. Opvallend is dat de opgerichte afdelingen vrijwel nooit betrokken worden bij de inrichting van tentoonstellingen of de vaste presentatie. Educatief werk dient als toevoeging aan het museale werk. Er is geen sprake van samenwerking, laat staan integratie. De educatoren opereren geïsoleerd: ze richten zich vooral op het onderwijs in de betreffende musea en verzorgen rondleidingen.[331] Een succesvol effect van de opkomst van de educatie is dat er hier en daar speciale jeugdtentoonstellingen worden opgezet en dat museumbezoek wordt opgenomen in het lespakket van scholen voor voortgezet onderwijs. In Amsterdam resulteert dit bijvoorbeeld in de ‘Kunstkijkuren’ - een traditie die meer dan zestig jaar standhoudt.[332]

Maatschappelijke relevantie van kunst

In de jaren zestig raakt de gedachte dat de subsidiëring van culturele instellingen een tijdelijke zaak is, op de achtergrond. Het aantal gesubsidieerde instellingen neemt toe, zowel op het terrein van de kunsten als op dat van cultureel erfgoed. Impliciet worden culturele activiteiten en instellingen beschouwd als ‘voorzieningen van algemeen belang’ - collectieve goederen - die door de gemeenschap behoren te worden bekostigd.[333] Minister Cals laat in 1960 weten dat onderwijs, jeugdvorming, kunst en wetenschap ‘in steeds hogere mate’ dient bij te dragen ‘aan het geestelijk en stoffelijk welzijn van het Nederlandse volk in al zijn geledingen’. De ontwikkelingen van industrialisatie en economische veranderingen gaan samen met een wederopbloei van de ideeën over volksopvoeding uit de achttiende en negentiende eeuw. Het ideaal om de ‘culturele armoede’ van de lagere sociaal-economische klassen te bestrijden wordt weer van stal gehaald. De samenleving zal op een hoger niveau van beschaving komen als zoveel mogelijk mensen deelnemen aan de kunsten - en dan uiteraard de vormen van kunst en cultuur die gerespecteerd worden door de hogere klassen. Naast de toegenomen materiële welvaart dient ook ‘de kwaliteit van het bestaan’ te worden verhoogd, is nu het motto. Het cultuurbeleid staat in het perspectief van het ‘welzijnsdenken’, indachtig het ideaal van de ‘maakbare samenleving’: de samenleving is te verbeteren door overheidsingrijpen.[334]

---

[328] Henk Overduin, *Voermannen, gastvrouwen en educatoren. De geschiedenis van het educatieve werk in Nederlandse musea.* (lezing in Teylers Museum) Haarlem, 1982. Aangehaald in: Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* Zeist, 1986, p. 123.
[329] Directeur van het Haags Gemeentemuseum, Hendrik van Gelder speelde hierin een pioniersrol.
[330] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* Zeist, 1986, p. 123.
[331] Fieke Konijn, ‘Presentatie na 1945. De museale opstelling als demonstatie van een standpunt’. Heerlen, 1993, p. 434.
[332] Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, pp. 111-117.
[333] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 2002, p. 58.
[334] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2002, p. 291 en Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* ’s-Gravenhage, 1990, p. 68. Joseph Cals (KVP) was minister van OK&W van 2 september 1952 tot 24 juli 1963.

In 1965 vindt een departementale herindeling plaats. Kunsten, oudheidkunde, natuurbescherming, omroep en bibliotheken worden als 'buitenschoolse cultuurzorg' gescheiden van onderwijs en wetenschappen. Ze ressorteren nu onder de noemer 'cultuur' in het nieuwe ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk (CRM). De instelling van dit departement markeert de uitbouw van de verzorgingsstaat.[335] In de jaren zestig gaat de overheid steeds meer zorgfuncties, die voorheen onder de verantwoordelijkheid van de zuilen en de daaraan gelieerde particuliere organisaties vielen, tot het eigen domein rekenen.[336] Minister van CRM, Maarten Vrolijk, beschouwt deze ontwikkeling als 'een uiting van het groeiend besef dat er naast voorzieningen inzake de welvaart, meer voorzieningen voor het cultureel en maatschappelijk welzijn nodig zijn'.[337]

Cultuurbeleid valt onder welzijnsbeleid en wordt een instrument voor maatschappijhervorming: een omslag in de manier waarop over kunst en cultuur gedacht wordt. Het doel van de kunst als schoonheidsbeleving of verheffing maakt gaandeweg plaats voor het idee dat kunst ten goede komt aan het geestelijk en stoffelijk welzijn van het Nederlandse volk in al zijn geledingen.[338] Er wordt in andere termen over de sociale cultuurspreiding gesproken dan voorheen. Het accent verschuift van 'volksverheffing' (in de zin van beschavingsoffensief) naar 'welzijn voor allen'. Volgens minister Vrolijk gaat het niet om ideeën en waarden aan de bevolking op te dringen, maar om 'de gehele bevolking in de gelegenheid te stellen op zeer gedifferentieerde wijze deel te nemen aan een vormings- en ontwikkelingsproces, dat zich beweegt in een richting die door de mensen zelf gekozen en op prijs gesteld wordt'.[339] In de geest van de jaren zestig wordt 'cultuur' synoniem met 'spontane creativiteit, verandering van structuren en aftasten van grenzen'. Er vindt in het kunstbeleid een ombuiging plaats waarin het kwaliteitscriterium de - normatieve - betekenis krijgt van 'vernieuwend en experimenteel willen zijn en zo de tegenpool wordt van alles wat goed verkoopt en goed valt onder een breed publiek'.[340] Marktgerichte en populaire kunst en cultuur zijn dus uit den boze!

In november 1966 treedt Marga Klompé (KVP) aan - ze wordt minister van CRM in de centrumrechtse kabinetten-Zijlstra en -De Jong. In 1941 is zij gepromoveerd in de wis- en natuurkunde en zat van 1948 tot 1956 en van 1963 tot 1966 in de Tweede Kamer. Tussen deze periodes beheerde ze als eerste vrouwelijke minister in Nederland de portefeuille Maatschappelijk Werk. Klompé beschouwt 'ieder overheidshandelen (…) als gericht op het welzijn van de bevolking' en staat bekend als 'tolerant en openstaand voor vernieuwing'. Ze voelt zich aangetrokken tot 'aspecten van het progressieve gedachtegoed', terwijl ze minister is in coalities 'die niet onmiddellijk de geest van een radicale tijd vertegenwoordigden' - dat is een gecompliceerde positie. Ze noemt als uitgangspunt dat haar beleid 'de kunstenaar en zijn kunst (…) in contact met de samenleving moest kunnen brengen', opdat 'nieuwe vormen' kunnen ontstaan; als deze choqueren of kwetsen, mag de overheid ze toch niet bestrijden, 'want er zijn altijd groepen, die geschokt of gekwetst zullen zijn'. Haar uitreiking van de P.C. Hooftprijs aan schrijver Gerard Kornelis van het Reve krijgt veel aandacht in de media en geeft aanleiding tot 'kritische Kamervragen over de door de minister in haar beleid

---

[335] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 2002, p. 68.
[336] Hans van Dulken, *Sanering van de subsidiëring*. Amsterdam, 2002, p. 13.
[337] Memorie van toelichting begroting 1966, tweede kamer 1965-1966, 8300 XVI, nr.2. Bron: Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. 's-Gravenhage, 1990, p. 68. De PvdAer Maarten Vrolijk was minister van CRM van 14 april 1965 tot 22 november 1966. Hij volgde Theo Bot (KVP) op, de opvolger van Cals (Bot was van 24 juli 1963 tot 14 april 1965 minister van OK&W).
[338] André Nuchelmans, 'Het gezeul met de kunsten'. In: *Boekman*, 58/59 16de jrg. lente 2004, p. 218.
[339] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. 's-Gravenhage, 1990, p. 69. Ook geciteerd in: André Nuchelmans, 'Het gezeul met de kunsten'. In: *Boekman*, 58/59 16de jrg. lente 2004, p. 219.
[340] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving.* Rijswijk 1986, p. 99.

gehanteerde normen en waarden'.[341] De bezegeling van de overhandiging van de oorkonde door een kus wordt de daaropvolgende dagen een kwestie in de pers.[342]

In juli 1971 wordt Piet Engels (KVP) gevraagd in het kabinet-Biesheuvel minister van CRM te worden.[343] Hij brengt in 1972 op aandrang van het parlement een nota uit - bescheiden *Discussienota kunstbeleid* genoemd. Zijn argument is dat beleid niet van boven af moet worden opgelegd, maar moet worden voorafgegaan door 'een brede discussie over de doelstellingen van het beleid'. Toch staan er stellige uitspraken in de nota.[344] Kunst kan 'slechts de steun van een samenleving (…) verkrijgen, indien en voor zover daar een samenlevingsbelang mee gemoeid is' - kunst dient 'maatschappelijk relevant' te zijn. Kunstbeleid staat niet in dienst van de kunst 'maar van de samenleving. Kunstbeleid kan niet anders zijn dan onderdeel van een welzijnsbeleid'.[345] De rol van de overheid dient meer 'dirigerend' te zijn in plaats van dat ze zich traditioneel 'volgend' opstelt, als gevolg van de gekozen doelstellingen.[346] Punt van kritiek is dat de minister weliswaar een discussie wil losmaken, maar dat daarvoor in de nota verschillende strategische varianten ontbreken, waarover gediscussieerd kan worden - er is al een strategische keuze gemaakt en de uitwerking heeft al plaatsgevonden'.[347]

Het kabinet-Den Uyl - het meest progressieve uit de parlementaire geschiedenis - treedt in 1973 aan.[348] De nieuwe minister van CRM, Harry van Doorn, borduurt niet voort op de discussienota, maar biedt een nieuwe nota aan.[349] In de Nederlandse samenleving speelt zich 'een ingrijpend democratiseringsproces' af - de regering stimuleert dit proces. Kunstenaars spelen in de democratiseringsbewegingen een actieve rol.[350] Op 28 juni 1976 verschijnt *Kunst en kunstbeleid*, kort daarop gevolgd door de sectornota's: *Toneelbeleid*, *Orkestenbestel* en *Naar een nieuw museumbeleid*.[351] Volgens de minister is de kunstnota 'geen herziene discussienota, maar een nieuw werkstuk'.[352] De drie hoofddoelstellingen in de nota zijn: 'het ontwikkelen en in stand houden van culturele waarden, het toegankelijk maken

---

[341] Klompé (1912-1986) was minister van 22 november 1966 tot 6 juli 1971. Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2010, pp. 294-297. Deze Nederlandse staatsprijs voor letterkunde werd in 1947 ingesteld.

[342] Nop Maas, *Gerard Reve. Kroniek van een schuldig leven. Deel 2 - De 'rampjaren' 1962-2075*. Amsterdam, 2010, p. 491. Zie over de affaire: pp. 484-495. Zie ook: Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit*. 's-Gravenhage, 1990, pp. 93-94 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2010, p. 296.

[343] Het kabinet-Biesheuvel continueerde het beleid van De Jong en regeerde tot 11 mei 1973. De coalitie bestond uit ministers van de KVP, ARP, CHU, VVD en nieuwkomer DS'70. Maarten Biesheuvel was afkomstig uit de Anti-Revolutionaire Partij. Na een kabinetscrisis maakte DS'70 vanaf 21 juli 1972 geen deel meer uit van het tweede Kabinet-Biesheuvel. Dit overgangskabinet regeerde tot 29 november 1972.

[344] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 297.

[345] Ministerie van CRM, *Discussienota kunstbeleid*. 's-Gravenhage, 1972, p. 30.

[346] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief. Rijkskunstbeleid beoordeeld*. Groningen, 2005, p. 135. Econoom Pim van Klink noemt de nota 'een imposant beleidsdocument', omdat de bestaande situatie 'realistisch en adequaat wordt geanalyseerd en in een maatschappelijke ontwikkeling wordt geplaatst'. Ibidem, p. 138.

[347] Ibidem.

[348] Het kabinet-Den Uyl regeerde tot en met 1977. De drie linkse partijen PvdA, PPR en D66 hadden tien ministers, de confessionele KVP en ARP hadden er zes. Het kabinet kwam na een moeizame, langdurige formatie tot stand. Het werd met grote economische problemen geconfronteerd als gevolg van de oliecrisis in november 1973. Het kabinet kwam op 22 maart 1977 ten val ten gevolge van een intern conflict over grondpolitiek.

[349] Van Doorn (PPR) was minister van CRM van 1973 tot 1977. De Politieke Partij Radikalen (PPR) - een progressieve, aanvankelijk christelijk georiënteerde politieke partij die een bescheiden rol speelde in de Nederlandse politiek - werd opgericht op 27 april 1968 en opgeheven op 16 februari 1991.

[350] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. 's-Gravenhage, 1990, p. 93.

[351] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 305.

[352] Aldus minister Van Doorn in de Inleiding. Ministerie van CRM, *Nota Kunst en Kunstbeleid*. 's-Gravenhage, 1976, p. 11. Zie ook: Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. 's-Gravenhage, 1990, p. 93.

van culturele objecten en manifestaties en het bevorderen van de mogelijkheden voor de bevolking om in culturele waarden te participeren'.[353]

De nota's formuleren beleidsuitgangspunten op het terrein van kunst en cultuur.[354] Voor het eerst staat er een verantwoordelijkheid van de overheid op papier.[355] Doel van de nota's is de grondslagen van het kunstbeleid aan te geven.[356] Binnen het parlement is onbehagen ontstaan met het kunstbeleid. Er is geen lijn in het beleid te ontdekken, omdat de subsidiëring afhankelijk is van de financiële situatie van het moment en de telkens wisselende ministers en staatssecretarissen. Aansluiten op het particulier initiatief is geen bevredigend uitgangspunt meer. De overheid moet zelf initiatieven ontplooien en plannen maken en die op schrift stellen, zo wordt 'in brede kring' geopperd.[357] Uitgangspunt van de nota's is dat kunstbeleid welzijnsbeleid dient te zijn. Dit stemt overeen met het adagium van het kabinet-Den Uyl om kennis, inkomen en macht te spreiden. De overheid moet alleen die kunst steunen die de samenleving 'dient'. De centrale doeleinden zijn 'de maatschappelijke werking van kunst' en 'de participatie van de bevolking aan kunst'.[358] Maatschappelijke relevantie - geïntroduceerd in de *Discussienota* - wordt een trefwoord in het kunstbeleid.[359] In de nota wordt een probleem gesignaleerd dat regelmatig de kop opsteekt in het beleidsdebat: 'een groot aantal kunstuitingen veronderstelt een behoorlijke mate van kennis wil men ze kunnen ondergaan. Daardoor sluiten zij zich af voor de "niet-ingewijde". De kunstbedrijvigheid komt daardoor terecht in een vicieuze cirkel, waarbij het publiek steeds ingewijder en de programmering steeds selectiever dreigt te worden'.[360]

Sedert de jaren zestig werpt cultuurfilosoof Jan Kassies zich op als een prominent *debater* op het terrein van cultuur en overheid.[361] Als reactie op de kunstnota schrijft hij dat wie criteria voor kunst wil kiezen op grond van de maatschappelijke betekenis van bepaalde verschijnselen, er niet aan ontkomt de vraag te stellen, met welke betekenis en voor welke maatschappij.[362]

De keuze om maatschappelijke relevantie als mogelijk subsidiemotief in het kunstbeleid te introduceren maakt het principe van Thorbecke - de staat dient zich inhoudelijk afzijdig te houden van kunst en cultuur - broos.[363] Hoe dan ook, de overheid ziet voor de kunsten een belangrijke rol weggelegd bij gewenste maatschappelijke ontwikkelingen. 'Voor het eerst wilde de overheid niet alleen iets vóór de kunst, maar ook iets mét de kunst',

---

[353] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 139.

[354] De *Nota 1950* was tenslotte meer een verslag van een parlementair debat - alhoewel er belangrijke en lange tijd geldende uitgangspunten in zijn verwoord. Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* 's-Gravenhage, 1990, p. 90 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2002, p. 256.

[355] Giep Hagoort, *Kunstmanagement en engagement. Wim Warner - een profiel.* Delft, 2003, p. 11.

[356] De nota's zijn geschreven door socioloog Wim Knulst en kunsthistoricus Theo van Velzen - beiden zijn dan werkzaam op het departement.

[357] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* 's-Gravenhage, 1990, p.93.

[358] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2002, p. 305.

[359] Dit is een criterium dat, zoals Wim Knulst opmerkt, in de werking vaak blijft steken bij retoriek, 'omdat geen enkele bestaande subsidiebestemming werd herzien vanwege gebrek aan maatschappelijke relevantie'. Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving.* Rijswijk 1986, p. 100.

[360] Ministerie van CRM, *Nota Kunst en Kunstbeleid.* 's-Gravenhage, 1976, p. 20. Thije Adams citeert deze passage in een reflectie over de nota, die hij op verzoek van de redactie van het *Boekmancahier* herlas. Wat hem treft, is dat de nota op punten zo verrassend actueel is: 'het heeft me bij herhaling verbaasd en verrast dat zo'n twintig jaar geleden zoveel kwesties die nog steeds spelen, al zo helder en onomwonden werden geformuleerd'. Thije Adams, 'Pas herlezen. H.W. van Doorn, Nota Kunst en kunstbeleid'. In: *Boekmancahier* 26, 7de jrg. december 1995, pp. 489-492.

[361] Jan Kassies (1920-1995) was lid van de eerste Kamer voor de PvdA. Hij werkte onder meer bij de Federatie voor Kunstenaarsverenigingen, was secretaris van de Raad voor de Kunst, voorzitter van de VPRO en directeur van de Toneelschool Amsterdam. Hij was lange tijd voorzitter van het bestuur van de Boekmanstichting.

[362] Jan Kassies, *Op zoek naar cultuur.* Nijmegen, 1980, p. 258.

[363] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving.* Den Haag, 1986, p. 49.

constateert Warna Oosterbaan.[364] Kunst wordt instrumenteel ingezet en wordt in de nota's beschouwd als een waardevolle kracht 'tegen "prestatiedrang" en "krachten die economisch nut vooropstellen" - verschijnselen die toen verwerpelijk werden gevonden'. De regering streeft naar 'een open en ontspannen samenleving, en kunst kon daaraan bijdragen en zo maatschappelijk relevant worden'.[365] Toch ontberen de meeste subsidieregelingen expliciete en verifieerbare doelstellingen.[366]

De eerste museumnota

De sectornota *Naar een nieuw museumbeleid* van 1976 biedt een systematisch overzicht van de beleidsintenties voor de musea - in samenhang met elkaar.[367] De eerste overheidsrapportage om orde te brengen in de museumwereld was overigens de nota van de Nederlandsche Oudheidkundige Bond in 1918: *Over hervorming en beheer onzer musea.*[368]

De sectornota is gebaseerd op twee bestuurlijke principes: harmonisatie - het op elkaar afstemmen van regelgeving - en decentralisatie. Het museumbeleid wordt met de nota geïncorporeerd in het algemene welzijnsbeleid. De minister beschouwt musea als 'instrument van het welzijnsbeleid en integrerend onderdeel van het educatief beleid'.[369] Onder het motto van kabinet-Den Uyl - spreiding van kennis, inkomen en macht - dienen musea een grotere bijdrage te leveren aan de spreiding van kennis.[370] Overigens heeft over deze eerste museumnota nooit een daadwerkelijke besluitvorming plaatsgevonden. De Tweede Kamer neemt de nota voor kennisgeving aan, in afwachting van nadere uitwerkingen in de vorm van regionale, sector- en facetnota's.[371] Hoewel de nota in de 'museumdiscussie' als een katalysator werkt, leidt hij in bestuurlijke zin tot weinig actie.[372] Niettemin wordt vanaf het verschijnen van de museumnota gesproken in termen van een museumbestel. En niet meer over een verzameling afzonderlijke instellingen. In die zin is de harmonisatie gelukt.[373]

Naar een nieuw museumbeleid bevat ook een pleidooi voor een classificatie van musea - die is noodzakelijk voor het beleid. Maar er zijn diverse classificaties denkbaar. Voorheen is een indeling gangbaar die gebaseerd is op de aard van de collecties. Een gangbare indeling is die zoals het Centraal Bureau voor de Statistiek onderscheidt: musea voor beeldende kunst, cultuurhistorische musea, natuurhistorische musea, volkenkundige musea, musea voor bedrijf en techniek en 'gemengde' musea. In de nota wordt voorgesteld om de musea onder te verdelen in onderzoeksmusea en musea voor maatschappelijke aandachtspunten.[374] In de eerste variant staat wetenschappelijk onderzoek in een aantal disciplines centraal. In de andere

---

[364] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* 's-Gravenhage, 1990, p. 95.
[365] Ibidem. Deels geciteerd in Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2002, p. 306 - zie voor het debat over de nota's aldaar, pp. 305-308. Deze functies ten dienste van de samenleving staan overigens ook al verwoord in de *Kunstnota 1950* van minister Rutten.
[366] Hans van Dulken, *Sanering van de subsidiëring.* Amsterdam, 2002, p. 16.
[367] Ministerie van CRM, *Naar een nieuw museumbeleid.* Rijswijk, 1976, pp. 33-34. Zie ook: Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* Zeist, 1979. De eindredacteur van deze sectornota was kunsthistoricus Ad de Jong, dan werkzaam als hoofd van de afdeling Beleidsontwikkeling Musea op het departement. Zijn collega's Rik van Koetsveld en Ted Meyer schreven mee aan de nota. Bron: gesprek met Ad de Jong op 24 november 2010 te Amsterdam.
[368] Aldus Ad de Jongop 24 november 2010.
[369] Ministerie van CRM, *Naar een nieuw museumbeleid.* Rijswijk, 1976, p. 10.
[370] Ad de Jong, *Warme gevoelens en koude rillingen. Over musea en odes aan de saamhorigheid.* Amsterdam, 2008, p. 21.
[371] Er zijn daarna slechts enkele regionale en sectornota's verschenen. Dit is vooral te wijten aan het veranderen van de politieke en bestuurlijke randvoorwaarden. Er wordt sinds de jaren tachtig steeds meer gestreefd naar samenhangend beleid en daarin passen geen deelnota's.
[372] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2002, p. 383.
[373] Aldus Ad de Jong in een gesprek in Amsterdam op 24 november 2010.
[374] Ministerie van CRM, *Naar een nieuw museumbeleid.* Rijswijk, 1976, pp. 33-34. Zie ook: Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* Zeist, 1979, p. 98.

gaat het om 'een thematische presentatie van museumvoorwerpen', die dienen 'om de nieuwsgierigheid van een algemeen publiek te bevredigen en belangstelling te wekken voor wat zich in de wereld afspeelt'.[375] Daarnaast wordt er in de nota een indeling voorgesteld die anticipeert op de nieuwe bestuurlijke verantwoordelijkheidsverdeling tussen rijk, provincie en gemeente. Er wordt een onderscheid gemaakt tussen musea van nationaal, regionaal en lokaal belang - afgemeten aan de collecties.[376] In het kader van de decentralisatie staat er in de nota een pleidooi om vooral de regionale en in mindere mate de plaatselijke overheid bij de planning en coördinatie van museale voorzieningen een belangrijke taak te geven: 'regionalisatie'. De regio biedt immers 'de mogelijkheid tot presentatie van de kunst, de geschiedenis, de natuurlijke historie enz. van de regio, kortom tot het behouden, versterken en presenteren van de "regionale identiteit"'.[377] Hiermee wordt niet gedoeld op het presenteren van louter objecten die de regionale objecten representeren, maar op het aanspreken van bezoekers uit de regio. Het is de bedoeling een band te smeden tussen het museum en de bevolking uit de omgeving.[378]

Het bevreemdt Ella Reitsma dat er nauwelijks aandacht is voor de hedendaagse beeldende kunst: 'de nota maakt zich daar op een schandelijke manier vanaf'.[379] Er zijn immers twee rijksmusea voor moderne kunst en het Rijk beheert 'verreweg de grootste verzameling (…) van moderne Nederlandse kunst': een collectie verworven uit de Beeldende Kunstenaarsregeling (BKR), die slecht is geïnventariseerd waardoor een groot deel daarvan moeilijk traceerbaar is voor bruiklenen.[380] Reitsma bemerkt 'een dodelijke angst' dat de rijksoverheid het Stedelijk Museum in Amsterdam zou moeten gaan financieren, een volgens haar 'geldverslindende instelling - trouwens van internationale allure'. Daarna volgen wellicht andere gemeenten, zoals Rotterdam voor Boymans-Van Beuningen.[381] 'Het probleem van de kunstmusea heeft de nota opgelost door er geen probleem van te maken'. De rapporteurs Ad de Jong en Rik Koetsveld leggen uit dat de nota 'is bedoeld voor alle soorten musea. De specifieke problematiek is niet uitgewerkt. We hebben geprobeerd de kunstmusea niet exclusief te stellen, iets wat tot nu toe wel vaak is gebeurd. Kunst is een verzamelgebied, maar het is niet het enige, en ook niet meer of minder belangrijk dan een ander verzamelgebied, en daarom kan het ook niet recht hebben op een specifieke plaats in deze nota'.[382] Vanuit de museumwereld wordt 'woedend' gereageerd. Rudi Fuchs: 'die nota zit er om te beginnen

---

[375] Ministerie van CRM, *Naar een nieuw museumbeleid*. Rijswijk, 1976, p. 34.
[376] Ibidem.
[377] Ibidem, p. 36.
[378] Ibidem, pp. 57-62.
[379] Reitsma citeert uit de nota: 'een vraag is of binnen het beleid van het Rijk op het gebied van de musea ook de zorg hoort voor museumvoorzieningen op het gebied van de moderne beeldende kunst'. Ella Reitsma is kunsthistoricus, journalist en publicist. Ze werkte 25 jaar voor *Vrij Nederland* als vaste kunstcriticus en 15 jaar als kunstredacteur. Bron: www.ellasnoep.nl (bezocht op 22 oktober 2014).
[380] Het Rijksmuseum Kröller-Müller en het Rijksmuseum Vincent van Gogh. Bron: Ella Reitsma, 'Museumnota: een steen in de vijver'. In: *Vrij Nederland*, 26 maart 1977. Veel kunstenaars bevonden zich na de oorlog in een financieel deplorabele positie. Om de grootste financiële nood te lenigen werden na 1945 - op stedelijk niveau - de zogenaamde contraprestatieregelingen ontwikkeld, waarbij beeldend kunstenaars in ruil voor een 'artistieke tegenprestatie' een 'vergoeding' kregen - het ministerie van Sociale Zaken betaalde hieraan mee. Deze regeling heet officieel 'Regeling voor sociale bijstand van beeldende kunstenaars' en is eerder sociaal kunstenaarsbeleid dan kunstbeleid te noemen, omdat het doel was kunstenaars meer sociale zekerheid te geven. In 1949 kwam er een uniforme regeling op rijksniveau: de Beeldende Kunstenaarsregeling (BKR). Zie hierover: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2010, pp. 313-315 en pp. 535-536 en Roel Pots, *BKR: kunst- of sociaal beleid? Ontstaan, groei en resultaten van de contraprestatieregelingen.* 's-Gravenhage, 1981. Zie over de afschaffing van de BKR: 'Nieuwe beleidsuitgangspunten: kwaliteit en pluriformiteit', in deel II, hoofdstuk 2.
[381] Ella Reitsma, 'Museumnota: moderne kunst is geen regeringszaak'. In: *Vrij Nederland*, 2 april 1977.
[382] Marianne Brouwer, 'De ideologie'. Deel 2 in de driedelige serie 'Het kunstbedrijf'. In: *HP*, 6 augustus 1977.

volstrekt naast. Er wordt geen onderscheid gemaakt tussen kunstmusea en niet-kunstmusea. Ik vind dat je die totaal verschillend moet behandelen'.[383]

3 Publieksonderzoek en beleidsevaluatie

In de *Kunstnota 1950* staat geformuleerd dat cultuurspreiding één van de opgaven voor de overheid is. Geografische spreiding wordt zelfs het beginsel van Joseph Cals (KVP), die van 1952 tot 1963 in vier kabinetten als minister van OK&W optreedt.[384] Een voorwaarde voor geografische spreiding is overzicht: een globale culturele kaart van Nederland. Zonder kennis van 'de maatschappelijke verhoudingen waarin cultuur zijn voedingsbodem heeft', is een verantwoorde cultuurfinanciering onmogelijk. Maar het ontbreekt aan 'exacte kennis'.[385] Er zijn weliswaar de onderzoeksinstituten het Centraal Bureau voor de Statistiek en het Centraal Planbureau, maar deze richten zich nog nauwelijks op de cultuursector. Om in die leemte te voorzien wordt in 1950 binnen het Prins Bernhard Fonds de 'Commissie Cultuursociologische Onderzoekingen' opgericht.[386] Onder toezicht van deze commissie start inventariserend onderzoek in de traditie van de kwantitatief georiënteerde moderne sociologie: hoe is het met de spreiding van kunsten en cultuur gesteld?[387] In eerste instantie gaat het om feitelijke kennis. In de rapporten komt een bevinding telkens terug: het tekort aan overheidssteun is een zwakke plek in het culturele leven. Om aan te geven wat er in de praktijk zou moeten gebeuren, worden er gaandeweg in de onderzoeksrapporten meer beleidsadviezen geformuleerd dan dat er feitenmateriaal verzameld wordt.[388] Het onderzoek van het Prins Bernhard Fonds voorziet beslist in een behoefte - minister Cals verwijst in het parlement regelmatig naar bevindingen die hem bij de beleidsvoorbereiding van dienst zijn. Toch leiden de onderzoekswerkzaamheden tot kritiek. Sommige bestuursleden zien de activiteiten als een hobby van de initiatiefnemer, algemeen secretaris Henrick Mulder, en vragen zich af of dergelijke onderzoekspraktijken wel onder de vlag van het PBF moeten plaatsvinden. Ook lijkt mee te spelen dat in de onderzoeksrapportages de rol van de overheid erg benadrukt wordt en dat de onderzoeksactiviteiten in de praktijk leiden tot een betrokkenheid bij 'de vormgeving van de culturele ordening' die het bestuur juist wilde vermijden. In december 1959 komt een einde aan deze onderzoekswerkzaamheden.[389]

Bij het Prins Bernhard Fonds begint het wetenschappelijk, beleidsondersteunend onderzoek op nationale schaal - het staat aan de wieg van cultuursociologisch, beleidsrelevant onderzoek in Nederland en levert een aanzet tot de ontwikkeling ervan.[390] Mulder houdt nog een pleidooi om onderzoek, onderwijs en 'de vorming van culturele managers' te bundelen en

---

[383] Fuchs, toen directeur van het Van Abbemuseum, geciteerd in: ibidem.

[384] Daarnaast geldt het criterium dat er uitsluitend overheidssteun wordt gegeven aan activiteiten met een 'positief-moreel karakter'. Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2006, p. 258.

[385] Jaap Verheul en Joost Dankers, *Tot stand gekomen met steun van… Vijftig jaar Prins Bernhard Fonds 1940-1990*. Zutphen, 1990, p. 202.

[386] De initiatiefnemers voor die commissie zijn Henrick Mulder, algemeen secretaris van het PBF, en Fred Polak, hoogleraar aan de Nederlandse Economische Hogeschool en adjunct-directeur van het Centraal Planbureau. In de Commissie nam 'een groot deel van de fine fleur' van de toenmalige Nederlandse cultuursociologie zitting: de directeur van het CBS, Philip Idenburg, Jacques van Doorn als vertegenwoordiger van het ministerie van Sociale Zaken en elf hoogleraren van negen universiteiten of hogescholen, onder wie Pieter Jan Bouman, Sjoerd Groenman, Frederik van Heek en Sjoerd Hofstra. Bron: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 273 en p. 527 (noot 134).

[387] Eén van de onderzoekers was de sociologe Henny Langeveld (1926-2004). Ze leverde een bijdrage aan de beleidsontwikkeling voor brede maatschappelijke problemen, zoals de emancipatie van de vrouw en cultuurparticipatie. Ze publiceerde voor de Boekmanstichting en het SCP het visionaire *Kunst op termijn: toekomstscenario's voor cultuurbeleid*. Amsterdam, 2000.

[388] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 273 en Jaap Verheul en Joost Dankers, *Tot stand gekomen met steun van… Vijftig jaar Prins Bernhard Fonds 1940-1990*. Zutphen, 1990, p. 203 en p. 205.

[389] Ibidem, p. 206.

[390] Ibidem en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 274.

te structureren in een apart 'Instituut voor de Sociologie van Kunst en Cultuur'. Zo kunnen de 'toegenomen problemen van kunst en kunstenaar en samenleving, de bemoeienis van de overheid met het culturele leven' beter worden doorgrond. Maar dat instituut komt er vooralsnog niet.[391] Pas in de jaren zestig neemt het Centraal Bureau voor de Statistiek het cultuurterrein in het onderzoeksprogramma op en in 1973 begint het Sociaal en Cultureel Planbureau het sociale en culturele leven op systematische wijze in kaart te brengen.[392]

Bezoekers bekeken

Bij zijn bezoek aan het Haags Gemeentemuseum valt het hoofdonderwijzer Gerard van der Hoek op dat hij vaak dezelfde mensen tegenkomt en dat ze, gezien hun kleding en gedrag, waarschijnlijk niet uit de armere buurten van Den Haag komen.[393] Hij besluit in het kader van zijn studie pedagogiek zijn vermoedens te toetsen. Directeur Louis Wijsenbeek is enthousiast over het plan.[394] In 1956 publiceert Van der Hoek het allereerste 'verantwoord opgezette onderzoek onder museumpubliek in Nederland': *Bezoekers bekeken*.[395] Met zijn project begint de traditie van empirisch onderzoek naar cultuurdeelname in Nederland - de niche van de kunstsociologie is gevormd![396] Voordat Van der Hoek zijn baanbrekende onderzoek doet, weten de museummedewerkers niet zoveel over bezoekers. Het was al wel duidelijk dat lang niet iedereen naar een museum ging, maar behalve inzicht gebaseerd op eigen ervaring en observaties zijn er geen generaliseerbare gegevens bekend over het gedrag van de bezoekers en hun maatschappelijke achtergrond.[397]

Van der Hoek start in 1953 zijn onderzoek naar de bezoekers van het Haags Gemeentemuseum en hun voorkeuren en wensen.[398] Hij schrijft over de bevindingen zijn scriptie en bewerkt deze in 1956 tot een publicatie. Hij classificeert de bezoekers op grond van beroeps- en opleidingsgegevens als 'maatschappelijke elite': 'de groep van economisch sterken en meer ontwikkelden'.[399] Hij geeft extra aandacht aan de 'gratis zondagen' en

---

[391] Geciteerd in: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 274 en Jaap Verheul en Joost Dankers, *Tot stand gekomen met steun van… Vijftig jaar Prins Bernhard Fonds 1940-1990*. Zutphen, 1990, p. 207.

[392] Jaap Verheul en Joost Dankers, *Tot stand gekomen met steun van… Vijftig jaar Prins Bernhard Fonds 1940-1990*. Zutphen, 1990, p. 206.

[393] Gerard van der Hoek (1925) was toen hoofdonderwijzer in Den Haag en student pedagogiek. Hij werd later Voorlichtingsfunctionaris in respectievelijk het Van Abbemuseum Eindhoven en Gemeentemuseum Arnhem en daarna Hoofd Educatieve Afdeling in het Rijksmuseum Amsterdam. Bron: Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, p. 16.

[394] Ibidem, p. 117.

[395] G.J. van der Hoek, *Bezoekers bekeken. Een onderzoek naar het bezoek aan het Gemeentemuseum van 's-Gravenhage ten dienste van het opvoedkundige werk van het museum voor moderne kunst*. Mededelingen Haags Gemeentemuseum, II, 2, 1956. Aangehaald in: Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit. De historische en aktuele ontwikkeling van de Haagse wijktentoonstelling als middel tot kultuurspreiding.* Amsterdam, Boekmanstichting 1977, p. 23. Van publieksonderzoek is sprake als bezoekers van één of meer musea (of andere kunstinstellingen) in een steekproef ondervraagd worden naar hun sociale herkomst, belangstelling en dergelijke. Bron: Harry Ganzeboom en Folkert Haanstra, *Museum en publiek. Een onderzoek naar ontwikkelingen in publiek en publieksbenadering in de Nederlandse musea door middel van heranalyse van bestaande publieksgegevens en herondervraging van educatieve medewerkers.* Rijswijk, augustus 1989, p. 5.

[396] Bram Kempers, 'Problemen en beloften van kunstsociologie in Nederland', 1970-1985. In: *Sociale Wetenschappen*, jrg.28, 1985, nr.2, pp. 99-118 en Bram Kempers, 'Secretaris van Stendhal. Kunst, geschiedenis en sociale wetenschap'. In: Annet Mooij, David Bos en Sonja van 't Hof (redactie), *Grenzeloos nieuwsgierig. Opstellen voor en over Abram de Swaan*. Amsterdam, 2007, p. 122.

[397] Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit.* Amsterdam, 1977, p. 25.

[398] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur. De problematische legitimering van het museum.* Zeist, 1986, p. 89 (noot 6).

[399] Béatrice Jansen, Henk Overduin en John Sillevis (redactie), *Haags Gemeentemuseum zienderogen*. 's-Gravenhage, 1977, p. 108.

constateert dat die bezoekers ook afkomstig zijn uit de 'betere buurten'.[400] Deze uitkomst is een tegenvaller, want de gratis openstelling is juist bedoeld voor de minder draagkrachtigen en minder 'ontwikkelden' - deze drempelverlaging blijkt dus vooralsnog niet te werken. Een kleine groep mensen bezoekt het museum relatief vaak. Van der Hoek introduceert het attenderende begrip 'sfeerschroom', als hij over barrières spreekt bij groepen mensen die het museum niet frequenteren. Bezoekers spreken slechts op fluistertoon met elkaar als ze van gedachten wisselen en verplaatsen zich bedeesd en bedachtzaam door de zalen. Naast ingrepen in de gewijde sfeer van het gebouw van Berlage, denkt Van der Hoek dat een verandering in onderwerpkeuze van de tentoonstellingen niet-bezoekers kan verleiden. Bijvoorbeeld thema's die aansluiten bij de actualiteit, zoals de Tour de France. 'Waarom geen schilderijen, tekeningen en affiches zoeken die een relatie hebben met het onderwerp wielrennen of met de startplaatsen van de Tour?'[401] Hij bepleit de drempels te slechten en een 'culturele elite' te kweken. Van der Hoek ziet daar een taak liggen voor de Pedagogische afdeling van het museum: 'het eigenlijke museale werk, het bieden van culturele manifestaties, kan pas daarna beginnen'.[402] Hij besluit zijn rapportage met 'enige suggesties' voor musea. De bezoekers blijken moeite te hebben met de hedendaagse kunst in het museum. Van der Hoek onderscheidt deskundig publiek en lekenpubliek en bepleit een betere oriëntatie op de kennis en achtergrond van het publiek, om beter op behoeften te kunnen reageren.[403] Dit is de eerste keer dat de aanbeveling wordt gedaan niet alleen het aanbod van het museum als vertrekpunt te nemen, maar ook te letten op de vraagzijde!

In 1962 voert Henny Langeveld als eerste een landelijk onderzoek uit naar de effecten van de sociale cultuurspreiding.[404] Ze constateert dat dit survey 'tevens een eerste poging tot synthese en interpretatie in de sociologie van het Nederlandse culturele leven' is. Het onderzoek is een primeur op het gebied van grootschalig empirisch kunstsociologisch onderzoek naar cultuurdeelname. Haar onderzoek is voor een groot deel gebaseerd op deelstudies die in de jaren vijftig - onder meer ook door haar - voor het Prins Bernhard Fonds zijn verricht.[405] De onderzoeksbevindingen zijn niet positief. Het aantal bezoekers van toneel daalt tussen 1946 en 1965 met meer dan de helft: van 5,6 naar 2 miljoen bezoekers en het aantal bezoekers van muziek met een achtste, van 2,5 naar 1,7 miljoen. Aan de andere kant stijgt het museumbezoek in die periode met drie keer zoveel bezoekers: van 2 naar 6,2 miljoen. 'Bezoek*ers*' is overigens niet correct, omdat herhalingsbezoek meegeteld wordt, en dat vindt veelvuldig plaats in de cultuursector - het is beter te spreken van bezoek*en*. Henny Langeveld concludeert dat de maatschappelijke middengroepen wel voor het culturele leven zijn gewonnen, maar dat de resultaten onder de arbeiders gering zijn. Dit vindt zij echter geen reden om het cultuurbegrip op te rekken tot 'massacultuur, volkscultuur of kitsch' - ze vindt

---

[400] Harry Ganzeboom en Folkert Haanstra, *Museum en publiek.* Rijswijk, augustus 1989, p. 5.
[401] Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, pp. 117-118.
[402] Harry Ganzeboom en Folkert Haanstra, *Museum en publiek.* Rijswijk, augustus 1989, pp. 108-109.
[403] Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.*Utrecht, 2010, pp.118-119. Ook: Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* Zeist, 1986, p. 89 (noot 6).
[404] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2002, p. 289. Zoals hiervoor al vermeld, werkte zij in de jaren vijftig al in het onderzoeksteam voor de Commissie Cultuursociologische Onderzoekingen van het Prins Bernhard Fonds. Zie: H.M. in 't Veld-Langeveld, 'De sociale cultuurspreiding'. In: A.N.J. den Hollander ea., *Drift en koers. Een halve eeuw sociale verandering in Nederland. Gedenkboek Nederlandse sociologen Vereniging.* Assen, 1962, pp. 181-207. Zie ook haar artikel 'Epiloog', in de bundel Hans van Dulken e.a. (redactie), *In ons diaconale land. Opstellen over cultuurspreiding.* Amsterdam 1988, pp. 153-163. Daarin blikt zij terug op deze jaren en haar analyse. Zij onderkent dat iemand afkeer kan krijgen 'tegen een opgedrongen goed': 'het leren stuit af op de onwil die ontstaat waar kunst wezensvreemd is aan de levensstijl. (…) Achteraf heb ik me ook wel eens afgevraagd, wat ons, cultuurspreidingsidealisten, in de jaren vijftig bezielde om mensen zonder noodzaak iets te willen opdringen dat zij zo duidelijk niet lustten'. Ibidem, p. 155.
[405] J. Verhoef en J. Dankers, *Tot stand gekomen met steun van… Vijftig jaar Prins Bernhard Fonds 1940-1990.* Zutphen, 1990, p. 206.

het van belang om het kwalitatieve onderscheid tussen 'pseudo-cultuur' en cultuur in stand te houden. Het cultuurdepartement reageert nauwelijks op de onderzoeksresultaten van Langeveld. De uitvoering van zowel het geografische als het sociale spreidingsbeleid gaat voort, ondanks de waarschuwingen dat effecten uitblijven.[406]

De sociologen Hugo de Jager en Wim Zweers verrichten in het zelfde jaar een ander baanbrekend onderzoek.[407] De Jager typeert terugblikkend in 1992 de vragenlijst die hij daarvoor hanteerde als een '*trawler*net': zoveel mogelijk informatie proberen binnen te slepen, vanwege het exploratieve karakter van het eerste sociaal-wetenschappelijke publieksonderzoek onder Nederlands muziekpubliek.[408] Vijf jaar later promoveert De Jager op sociale patronen in het concertbezoek. Hij poneert de stelling dat de gezinssituatie en het culturele gedrag van de ouders zeer bepalend zijn voor de mate waarin kinderen later concerten gaan bezoeken. De invloed van het gezin blijkt beslissender te zijn dan die van school of vrienden.[409]

Museumeducatie en publiekswerving

In de jaren zestig en zeventig vindt er een hevig debat plaats over de educatieve taak van musea. Educatie werd weliswaar in de jaren vijftig al beschouwd als een pijler van de cultuurspreiding. Maar sindsdien is het accent verschoven: de beschavingsidealen van geestelijke verheffing van de naoorlogse cultuurspreiders worden te paternalistisch gevonden; ze worden bijgesteld.[410] Educatie wordt nu meer gezien als een onderdeel van een '*education permanente*'.[411] Nieuw is het inzicht dat dé bezoeker niet bestaat - er zijn verschillende publieksgroepen te onderscheiden, met een eigen referentiekader, motivatie en belangstelling. Bij museale activiteiten dient er met deze variëteit rekening te worden gehouden.[412]

In 1972 verschijnt het *Verkennend onderzoek onder de musea in Nederland* van Thea van Eijnsbergen. Het onderzoek is verricht in opdracht van het Stafbureau Culturele Zaken van het ministerie, om kwalitatieve 'gegevens te verzamelen over taak, rol en functie van de musea en van museale activiteiten, zodat de problematiek, samenhangend met bestuur en organisatie en met het aantrekken van publiek duidelijk geïnventariseerd zou worden'. Dit is het eerste algemene onderzoek naar 'de taak, rol en functie van musea' in Nederland.[413] Uit haar inventarisatie blijkt dat de educatiefunctie zich in de meeste musea nog 'in de puberteitsfase' bevindt. In het onderwijs vindt weinig voorbereiding plaats om kinderen cultuur te laten consumeren en produceren. Educatie blijkt, hoewel inmiddels in bijna ieder museum 'als noodzakelijk' onderkend, nog niet geïntegreerd in het 'overige museumwerk'. Van Eijnsbergen bepleit daarom 'een mentaliteitsverandering' op gang te brengen: een meer

---

[406] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 289.
[407] Hugo de Jager en Wim Zweers, *Het gehoor gehoord. Een verkenning onder de geregelde bezoekers van het Utrechts Stedelijk Orkest*. Utrecht, Rijksuniversiteit Utrecht, Sociologisch Instituut, 1962 (Mededeling no. 4).
[408] Cas Smithuijsen, 'Een onderzoeksprimeur uit 1962'. In: *Boekmancahier* 14, 4de jrg; december 1992, pp. 471-474, p. 473.
[409] Hugo de Jager, *Cultuuroverdracht en concertbezoek*. Leiden, 1967. Bron: Cas Smithuijsen, *Het luisterpeloton. Twee generaties concertgangers aan de hand van onderzoek naar Utrechtse abonnementhouders in 1961 en 1993*. Amsterdam, 1997, p. 9. Zie ook: Harry Ganzeboom, *Cultuurdeelname in Nederland: een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan activiteiten*. Assen, 1989, pp. 14-15.
[410] Fieke Konijn, 'Presentatie na 1945. De museale opstelling als demonstatie van een standpunt'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*. Heerlen, 1993; p. 442. Zie ook: Henk Overduin, *Voermannen, gastvrouwen en educatoren. De geschiedenis van het educatieve werk in Nederlandse musea.* (Lezing in Teylers Museum) Haarlem, 1982.
[411] Thea J. van Eijnsbergen. *Verkennend onderzoek onder de musea in Nederland.* 's-Gravenhage, 1972, pp. 133-134.
[412] Fieke Konijn, 'Presentatie na 1945'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *Verzamelen.* Heerlen, 1993, p. 442. Zie ook: Henk Overduin, *Voermannen, gastvrouwen en educatoren.* Haarlem, 1982.
[413] Thea J. van Eijnsbergen. *Verkennend onderzoek onder de musea in Nederland.* 's-Gravenhage, 1972, p. 11.

extraverte houding naar collega's - bij aankopen, bruiklenen, tentoonstellen, doorgeven van informatie. En naar buiten toe: gericht op het onderwijs, het vormingswerk en niet in de laatste plaats het publiek.[414]

Het terrein van de publiekswerving en publieksbenadering acht Van Eijnsbergen nog nauwelijks ontwikkeld. Veel musea werven nog 'vrij eenvoudig' met advertenties in dag- en weekbladen, mededelingen in VVV-folders en onderwijsbladen, 'en hier en daar wordt een affiche geplakt'. Er wordt nog nauwelijks in doelgroepen gedacht. Ze noemt het voorbeeld van een public relations-man van een zuivelbureau die haar vertelde dat advertenties voor de *Avenue* een totaal andere opzet hebben dan die voor de *Libelle*, omdat het lezerspubliek van beide bladen verschilt. 'Een dergelijke gedachtengang treft men bij de musea nauwelijks aan. Dit raakt immers sociaalpsychologische en reclametechnische problemen, waar ook de educatieve medewerkers (…) niet aan toe komen'. Sommige musea blijken huiverig te zijn voor reclame, die - ze citeert een respondent - 'zo snel smakeloos kan worden' en men wil niet inspelen op de gewoonte van publiek om af te komen op bepaalde 'sterren' in de verzameling. Toch opperde een respondent (overigens niet verbonden aan een museum) om van *De verloren zoon* van Jheronimus Bosch de *Nachtwacht* van museum Boymans-van Beuningen te maken, opdat de aandacht wordt gevestigd op de mooie Boschcollectie. De onbekendheid met wat er te zien is lijkt de oorzaak van het wegblijven uit het museum of bepaalde afdelingen. Van Eijnsbergen signaleert in de musea een gebrek aan informatie over wat het publiek wil ('behoeftepeilingen') en pleit voor meer aandacht voor meer en beter publieksonderzoek - 'er zijn nog maar weinig goed opgezette publieksonderzoekingen in Nederland gehouden'.[415]

Debat over effectiviteit van beleid

Af en toe steekt in het openbaar debat het pijnlijke thema de kop op van het falende spreidingsbeleid. In 1964 reageert minister van OK&W, Theo Bot, op de kritiek dat het spreidingsbeleid niets uithaalt, dat deze taak in de eerste plaats door de kunstinstellingen dient te worden uitgevoerd - de overheid schept de voorwaarden.[416] Jan Kassies wijt het falen aan het feit dat de aandacht teveel is gericht op de kwalitatieve voorkeuren van de elite, gebaseerd op een zeer beperkte opvatting van het begrip 'kunstleven'.[417] 'Bij ons gaat alleen voor kunst door, wat door de scheppers van en de deelhebbers aan het kunstleven Kunst is. Dat zijn er maar weinig. Bij hun sociale status, opleidingsniveau en inkomen hoort de participatie aan het kunstleven. En dan te denken, dat zij de theorie uitvonden, dat kunst een zaak van de elite is…(Ach, dat is geen wonder, het is zelfs een al te "natuurlijke", want door de situatie geconditioneerde, opvatting)'.[418] Kunstpolitiek moet niet langer 'een zaak van de elite' zijn, maar dient zich te richten op het 'welzijn van het hele volk'. Kassies behoort tot de linkse geledingen die vinden dat de overheid de - noodzakelijk geachte - vernieuwingen veel nadrukkelijker moet regisseren.[419] Kassies bespeurt 'een tekort aan een stelselmatige opzet van de kunstpolitiek, omdat onvoldoende wordt doordacht, hoe zij zich methodisch kan richten op kunstenaar, publiek en vooral op de schakels tussen beiden. (…) De kunst is nodig als brood, zegt men, en het wordt de liefhebbers van brood inderdaad mogelijk gemaakt brood te eten. Maar het zijn - en het blijven - altijd dezelfden. Dat is met overdrijving gezegd, doch niemand zal ontkennen dat er over de hele linie geen grote verschuivingen zijn wat het

---

[414] Ibidem, p. 209 en pp. 133-134.
[415] Ibidem, pp. 74-75.
[416] Theo Bot (KVP) was minister van OKW van 24 juli 1963 tot 14 april 1965. Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, p. 199.
[417] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 290.
[418] Jan Kassies, 'Stellingen over kunstpolitiek'. In: idem, *Op zoek naar cultuur. Verzamelde opstellen*. Nijmegen, 1980, p. 127.
[419] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 290.

publiek betreft. In het bijzonder het concert- en toneelbezoek daalt, ondanks nieuwe zalen en ondanks het stijgend aantal Nederlanders. (Trouwens, in de stijging van de consumptieve uitgaven blijven die voor de kunst over de hele linie achter)'.[420]

Het geografische spreidingsbeleid heeft in twee decennia tot aanzienlijke resultaten geleid. Dit blijkt uit evaluatie onderzoek verricht door W. Voster - als ambtenaar van de afdeling 'onderzoek en planning' van het ministerie van OK&W nauw bij het spreidingsbeleid betrokken. Hij zet het werk voort van de Commissie Cultuursociologische Onderzoekingen van het Prins Bernhard Fonds om een culturele kaart van Nederland op te stellen. Voster promoveert in 1967 op *De cultuur-geografische indeling van Nederland*. Hij gaat ervan uit dat betere kennis van 'het distributie apparaat, dat ten dienste staat van de cultuuroverdracht van een algemene Nederlandse cultuur' het beleid op een rationeler en daarmee op een wetenschappelijker niveau kan brengen.[421] Dit is de missie van de moderne bestuurskunde: in plaats van retorische, ideologische doeleinden na te streven waarvan het de vraag is of die bereikt worden - *management by speech* - en ad hoc beslissingen te nemen, dient te worden gewerkt aan de hand van concrete, te toetsen doeleinden.[422] De inspirator voor deze visie is de bestuurskundige Charles Lindblom, met zijn vaak aangehaalde artikel 'The science of muddling through' uit 1959.[423] Voster pleit voor een culturele planning, meer afgestemd op de in kaart gebrachte culturele infrastructuur. Met een cartografie van de culturele instellingen kan de sociale spreiding namelijk doelgericht, met meer precisie uitgevoerd worden. Dit zal volgens Voster de sociale spreiding positief beïnvloeden.[424] Eind jaren zestig begint het tijdperk waarin 'de verbeelding aan de macht' is. Progressieve politici en wetenschappers zien de moderne bestuurskunde als een instrument ter ondersteuning van de 'bestaande orde', welke zij juist argwanend en kritisch bejegenen. De opvattingen van cultuurambtenaren over de gewenste ontwikkeling van het cultuurbeleid zijn sterk ideologisch getint, en daarin zijn 'materiële overwegingen' zoals die van Voster niet welkom.[425] Zij vinden 'functionalistische', toegepaste onderzoeken te technocratisch en daarom niet 'relevant', laat staan dat ze de bevindingen en adviezen benutten.[426] Deze onderzoeksmethode valt binnen de sociologische traditie van het structureel functionalisme, waarvan Talcott Parsons en Robert Merton de grondleggers zijn: de studie naar functies en disfuncties, ofwel de positieve of negatieve werking van instrumenten, processen of instellingen op andere instituties en de samenleving.[427]

---

[420] Jan Kassies, 'Stellingen over kunstpolitiek'. In: idem, *Op zoek naar cultuur.* Nijmegen, 1980, p. 125 en p. 127.
[421] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 289.
[422] Ibidem, p. 536, noot 209.
[423] Gepubliceerd in: *Public Administration Review*, vol.19, 1959, pp. 79-88. Zie over Lindblom: 'Bestuurlijke verhoudingen' in deel II, hoofdstuk 2.
[424] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 288.
[425] Ibidem, p. 289.
[426] Ibidem, p. 536, noot 211.
[427] Vgl. Robert Merton, *Social theory and social structure*. New York, 1968, p. 122. Deze methodologische benadering is te scharen onder wat Paul Lazarsfeld 'administratief onderzoek' noemde: in opdracht van instanties of overheid opgezet en uitgevoerd, ter ondersteuning en toetsing van beleid. Zijn collega en vriend Theodor Adorno was hiervan een fel tegenstander en pleitte juist voor onafhankelijk 'kritisch onderzoek'. Lazarsfeld vond beide variaties noodzakelijk en nuttig, maar bouwde zijn carrière - en reputatie - op als pionier in marktonderzoek - onderzoek naar keuzeprocessen in opdracht van ondernemingen en radiostations. Zie Paul F. Lazarsfeld, 'Remarks on administrative and critical communications research'. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*, deel IX, 1941, pp. 2-16 en idem, 'An episode in the history of social research: a memoir'. In: D. Fleming en B. Bailyn (editors), *The intellectual migration. Europe and America, 1930-1960*. Cambridge (Mass.), 1968, pp. 270-337. Lazarsfeld (1901-1976) vluchtte voor de nazi's naar de Verenigde Staten en richtte in New York het Bureau of Applied Social Research op aan de Colombia University. Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) was socioloog, filosoof, musicoloog, componist en literatuurcriticus. Hij richtte met Max Horkheimer in 1923 het Institut für Sozialforschung op, waaruit de Frankfurter Schule voortkwam - het podium

Heroverwegingen

De museumwereld ontwikkelt zich in de jaren vijftig, zestig en zeventig in een bredere context: het politiek-bestuurlijke klimaat in Nederland. In deze decennia wordt de expansie van het kunst- en cultuurbeleid mogelijk gemaakt door de enorme toename van het nationaal inkomen. In het midden van de jaren zestig maakt de verzorgingsstaat een explosieve groei door, 'één van de meest markante ontwikkelingen in het naoorlogse Nederland'. De rol van de overheid verandert ingrijpend.[428] Sinds de Tweede Wereldoorlog poogt de overheid met 'verzorgingsarrangementen' woningnood op te lossen en armoede te verminderen, onderwijs toegankelijker te maken, werkgelegenheid te garanderen en kunst- en cultuuraanbod te ondersteunen en de participatie ervan te stimuleren.[429] Er worden omvangrijke beleidsprogramma's ontwikkeld en publieke middelen - belastinggeld - beschikbaar gesteld om de maatschappelijke omstandigheden te verbeteren. Daarnaast krijgen burgers en particuliere ondernemingen te maken met een meer ingrijpende overheidsregulering. Deze toenemende overheidsbemoeienis wordt gelegitimeerd met de wens om de uitkomsten van het marktmechanisme te corrigeren en zo een meer aanvaardbare verdeling te bewerkstelligen van de nationale welvaart.[430] Maar tegelijkertijd ontstaat er ook meer aandrang om daarbij 'meer planmatig te werk te gaan en de doeltreffendheid van al deze inspanningen zo groot mogelijk te maken'.[431]

De verhouding tussen de groei van rijksuitgaven en die van het nationaal inkomen bleef constant tot midden jaren zestig. Maar in de tweede helft van de jaren zestig komt er een ommekeer: de overheidsuitgaven kunnen niet langer meer worden bekostigd uit de opbrengsten van de economische groei.[432] Het ideaal van de verzorgingsstaat wordt problematisch en de rol van de overheid wordt onderwerp van openbaar debat. Economen trekken de doeltreffendheid van bepaalde vormen van overheidsingrijpen in twijfel en bestuurskundigen, politicologen en juristen plaatsen kritische kanttekeningen bij het sturend vermogen van de overheid.[433] Overigens staan de kerntaken van de overheid - zoals openbaar bestuur, politie, justitie, gezondheidszorg - niet ter discussie.[434] De snelle toename van de rijksuitgaven wordt in 1967 gezien als een 'kernprobleem van het beleid in het algemeen'.[435] Het is zaak dat het aandeel van de markt en van de burgers toeneemt, en daarvoor dient de groei van de overheidsinvloed en de publieke sector te worden omgebogen.[436] Ook de kritiek op de hoogte en de toewijzing van de kunstsubsidies neemt toe: het subsidie instrumentarium is te zeer uitgebreid. In het openbaar debat zijn regelmatig uitspraken te horen in de trant van: 'kunstsubsidies worden betaald uit algemene middelen, maar slechts weinigen maken er

---

voor Marxistisch geïnspireerde denkers als Walter Benjamin, Herbert Marcuse en Erich Fromm. Ook hij vluchtte naar Amerika en kreeg een baan op het instituut van Lazarsfeld. Hij schreef over deze periode het artikel: Theodor Adorno, 'Scientific experiences of a European scholar in America'. In: D. Fleming en B. Bailyn, *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Cambridge (Mass.), 1968, pp. 346-347. Zie over de Frankfurter Schule: Martin Jay, *The dialectical imagination*. Boston, 1973.

[428] C.A. de Kam en J. de Haan, 'Inleiding'. In: idem (redactie), *Terugtredende overheid: realiteit of retoriek? Een evaluatie van de grote operaties*. Schoonhoven, 1991, p. 11.

[429] Abram de Swaan, 'De mens is de mens een zorg. Over verstatelijking van verzorgingsarrangementen'. In: idem, *De mens is de mens een zorg*. Amsterdam, 1982, p. 35.

[430] C.A. de Kam en J. de Haan, 'Inleiding'. In: idem (redactie), *Terugtredende overheid: realiteit of retoriek?* Schoonhoven, 1991, p. 11.

[431] M.A.P. Bovens, P. 't Hart en M.J.W. van Twist, *Openbaar bestuur. Beleid, organisatie en politiek*. Deventer, 2007, p.73.

[432] Hans van Dulken, *Sanering van de subsidiëring.* Amsterdam, 2002, p. 15.

[433] C.A. de Kam en J. de Haan, 'Inleiding'. In: idem (redactie), *Terugtredende overheid: realiteit of retoriek?* Schoonhoven, 1991, p. 15.

[434] Ibidem, p. 12.

[435] Hans van Dulken, *Sanering van de subsidiëring.* Amsterdam, 2002, p. 15.

[436] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Sociaal en Cultureel Rapport 1998*. Rijswijk, 1998, p. 191.

gebruik van'.[437] De middelen die ingezet worden om de beleidsdoelstellingen - voor zover die al expliciet geformuleerd zijn - te bereiken, worden gekritiseerd. Er gaan stemmen op dat er meer effectiviteit bereikt kan worden als het bestaande aanbodbeleid door de overheid gedeeltelijk wordt vervangen door 'marktelementen'.[438] Hiermee wordt bedoeld: minder correctie van het prijsmechanisme en meer rekening houden met de vraag.

Begin jaren zeventig zet de regering Biesheuvel een nieuw fenomeen op de politieke agenda: het 'profijtbeginsel'.[439] Dit begrip houdt in dat de overheid zich laat betalen door degenen die van haar diensten gebruik maken: 'retributie'. Zo wordt de dienstverlening zichtbaar en traceerbaar, in tegenstelling tot belastingen, die door vrijwel iedereen worden opgebracht zonder dat er een rechtstreeks verband bestaat tussen betaling en dienstverlening.[440]

Willem Drees jr. zette in 1963 de toon voor deze benadering. Hij stelt kunstsubsidies ter discussie met een veel aangehaald voorbeeld. Zou een operabezoeker, die een kaartje betaalt van zeven gulden, waarop een subsidie zit van vijfentwintig gulden, dat geld desgevraagd niet liever contant ontvangen om er iets anders mee te doen? Als hij ervoor kiest toch naar de opera te gaan is de subsidie kennelijk verspilling, als hij iets anders gaat doen, grijpt de overheid in de consumentenvoorkeuren in. Drees vindt deze overheidsbemoeienis prima, maar dan moet dat eerlijk worden gezegd - er mogen geen oneigenlijke argumenten worden gebruikt. Hij signaleert dat in de toneelsector de helft van de kosten wordt gesubsidieerd, terwijl het bezoek terugloopt: stimulering en opvoeding hebben dus geen effect. Drees heeft overigens wel begrip voor overheidssteun aan kunst en cultuur, maar ziet dit genuanceerd: sommige kunstvormen zijn collectieve goederen, zoals openluchtconcerten en kunst in de openbare ruimte; andere vormen, zoals schilderkunst, dienen in stand te worden gehouden voor volgende generaties. Maar veel variaties van kunstaanbod lenen zich voor individuele consumptie en zijn in principe via de markt te exploiteren - bijvoorbeeld boeken, zaalconcerten, opera en toneelstukken.[441] Econoom Jan Pen plaatst een kanttekening bij het fenomeen profijtbeginsel: de retributies mogen niet gedachteloos worden toegepast, want dat werkt averechts in de gevallen waarin de overheid de consumptie en de productie van een bepaalde dienst wil bevorderen boven het peil dat het publiek wenst: de *merit goods*, waaronder Pen ook de schone kunsten schaart.[442] De consument heeft vaak een slechte

---

[437] Hans van Dulken, *Sanering van de subsidiëring.* Amsterdam, 2002, p. 15.

[438] C.A. de Kam en J. de Haan, 'Inleiding'. In: idem (redactie), *Terugtredende overheid: realiteit of retoriek?* Schoonhoven, 1991, p. 12.

[439] Het kabinet-Biesheuvel bestond uit de Anti-Revolutionaire Partij (ARP), de Katholieke Volkspartij (KVP), - VVD en DS'70 en regeerde van 6 juli 1971 tot 11 mei 1973. Piet Engels was minister van CRM. Op 11 oktober 1980 fuseerden ARP, KVP en de Christelijk-Historische Unie (CHU) - de drie grote confessionele partijen - tot het Christen Democratisch Appèl (CDA).

[440] Jan Pen, *Dat stomme economenvolk met hun heilige koeien.* Utrecht, 1976, p. 124.

[441] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 16. Zie voor dit economendebat over de legitimatie van overheidssubsidies, aldaar, pp. 14-36. Marketeer Frits de Leeuw herinnerde zich deze case van Drees jr. in een gesprek met mij op 3 februari 2011- tijdens zijn economiestudie was Drees één van zijn docenten. Zie ook: Hans van Dulken, *Sanering van de subsidiëring.* Amsterdam, 2002, p. 13. Oorspronkelijke bron : Willem Drees jr., 'De Nederlandse overheidsuitgaven: een analyse van de omvang en structuur van de overheidsuitgaven bezien uit het oogpunt van de primaire doelstellingen van het sociale en economische beleid'. In: *Preadviezen van de Vereniging voor Staatshuishoudkunde*. Den Haag, 1963. Zie ook: Berend Jan Langenberg, 'De financiering van de culturele sector in Nederland'. In: *Kunstlicht*, 1/2, jrg.34, 2013 'De Publieke Markt', pp. 32, noot 10. Willem Drees jr. was de partijleider van de politieke partij DS'70 en van 6 juli 1971 tot 20 juli 1972 minister van Verkeer en Waterstaat in kabinet-Biesheuvel I. DS'70 is in 1970 opgericht door een aantal verontruste leden van de PvdA die zich niet konden verenigen met de radicalisering van de sociaal-democratie als gevolg van het optreden van Nieuw Links.

[442] Jan Pen, *Dat stomme economenvolk met hun heilige koeien.* Utrecht, 1976, p. 126. Pen memoreert dat de uitvinding van het begrip profijtbeginsel vaak ten onrechte wordt toegewezen aan Willem Drees jr. De term bestaat volgens Pen al veel langer, hij zou eerder de eer toekennen aan Hugo de Groot.

smaak, en de overheid mag die best proberen te verbeteren - dit is inderdaad dwang, 'maar dat geldt ook voor naar school gaan, autogordels omdoen en rechts houden'. Avant-garde kunst mag best gesteund worden van Pen 'omdat culturele bezigheden alleen tot bloei komen door trage, liefderijke leerprocessen'. Hij erkent dat het hier om 'ideologisch getinte argumenten gaat. Maar zonder ideologie als na te streven maatschappelijk ideaal komt men nergens'. In het merit good argument moet je geloven.[443]

Tussen het ministerie van Financiën en de overige departementen, inclusief het ministerie van CRM, bestaat een fundamentele controverse. Het ministerie van Financiën versleutelt als 'penningmeester' gemeenschapsgeld naar de overige departementen - die geven louter geld uit, zij zijn de s*pending departments*. De ambtenaren van het ministerie van Financiën nemen het concept van het profijtbeginsel maar al te graag over, zij zoeken voortdurend middelen om de overheidsuitgaven beheersbaar te krijgen, dat is hun hoofdtaak.[444]

De missie van het Instituut voor Onderzoek van Overheidsuitgaven is dezelfde. Het IOO is gespecialiseerd in economisch onderzoek voor de publieke sector, met de nadruk op vraagstukken van doelmatigheid, bekostiging en effectiviteit. Eén van de oprichters is Willem Drees jr. De gedachte achter de oprichting van het IOO is dat onderzoek naar de publieke uitgaven kan bijdragen aan toenemend inzicht in die uitgaven.[445] Het IOO publiceert in 1971 een analyse van de oorzaken van de oplopende publieke uitgaven van onder andere de kunstensector: *Verlaging van de verhoging: een onderzoek naar de mogelijke beperking van enige overheidsuitgaven*.[446] Dit is één van de eerste rapporten waarin de kunstsubsidies in een breder financieel-economisch kader worden doorgelicht. De onderzoekers kijken als nuchtere buitenstaanders kritisch tegen het kunstbeleid aan, ze zetten vraagtekens bij de vage doelstellingen van het kunstbeleid - die zijn erg abstract, laat staan dat ze verifieerbaar zijn. De legitimatie van het beleid is primair gebaseerd op politieke overtuiging. Het nut en de waarde zijn meer 'een kwestie van geloof'. Het grootste deel van de uitgaven blijkt bestemd voor consumenten van individuele goederen, geen collectieve goederen - wat juist een economische legitimering zou zijn voor overheidszorg. Bovendien wijst publieksonderzoek uit dat één van de beleidsdoelen, het ideaal van de cultuurspreiding, te ambitieus is - de jeugd en mensen uit de lagere strata hebben de weg naar de theaters en museum niet weten te vinden.[447] Volgens de onderzoekers van het IOO moeten uit deze bevindingen consequenties getrokken worden: 'nu dit middel ondeugdelijk is gebleken, lijkt het rationeel om naar een ander middel om te zien, of zich neer te leggen bij het feit dat dit streven niet kan worden gerealiseerd'. De verhouding tussen de eigen bijdrage van de bezoekers van culturele instellingen en de subsidie aan de instellingen blijkt ook in disbalans.[448] Juist de subsidies voor de kunsten blijken symptomatisch voor de oplopende kosten van een voorziening waarvan slechts een beperkte groep profiteert. De rapporteurs raden aan hiervoor het profijtbeginsel in te zetten: de gebruiker betaalt. Dit is volgens hen de enige remedie.[449] Behalve aan profijtbeginsel denken de onderzoekers ook aan een verhoging van de

---

[443] Jan Pen, 'Economische argumenten voor een royalere kultuurpolitiek'. In: *De Revisor*, jrg. 7, nr.3. Geciteerd in: Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, pp. 19-20.
[444] Ibidem, pp. 38-39.
[445] Het Instituut voor Onderzoek van Overheidsuitgaven is op 27 november 1968 opgericht. Het Instituut kon in de begintijd onderzoek verrichten dankzij donaties, maar al snel kwam de nadruk te liggen op contractonderzoek voor onder andere ministeries. Bron: www.ioo.nl (bezocht op 26 maart, 2012).
[446] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, pp. 38-39.
[447] Ibidem.
[448] Bij de musea één op zes, en ter vergelijking: bij muziek één op tien, bij dans één op vier, bij toneel draagt de overheid het grootste deel van de kosten.
[449] Ibidem.

entreegelden bij de musea, gezien de toenemende publieke belangstelling, en een verlaging van de subsidies en inkrimping bij de podiumkunsten.[450]

Een medewerker van het Instituut, de econoom Jan Hilverink, wijst in 1971 op de bezwaren tegen het systeem van de tekortdekking waarmee kunstinstellingen worden bekostigd. In dit systeem vult de overheid de tekorten aan: exploitatietekort subsidiëring. De gesubsidieerde instelling heeft in dit systeem geen baat bij meer, en geen last van minder inkomsten.[451] Er is geen prikkel voor zuinig en efficiënt beheer en effectiviteit ontbreekt volkomen - er is geen logische relatie tussen het subsidiebedrag en de te leveren prestatie.[452]

Het onderzoeksrapport van het Instituut voor Onderzoek en Overheidsuitgaven (IOO) uit 1971 en de publicaties van Hilverink veroorzaken veel commotie. Beleidsmakers worden op twee verontrustende feiten gedrukt: de ongecontroleerde kostenstijgingen en de achterblijvende publieke belangstelling. Het overheidsbeleid blijkt niet alleen weinig effectief, het is ook kostbaar.[453] De onderzoeksbevindingen zetten de toon voor het debat dat in de jaren zeventig start over de doelmatigheid van overheidsinterventies - overigens een debat dat tot de dag van vandaag wordt gevoerd. Het rapport markeert 'een omslag in het denken over hoe de overheid functioneert en zou moeten functioneren', ondanks dat er geen sprake is van een stagnerende economie. Er is veel kritiek op het gebrek aan effectiviteit en efficiëntie van overheidsbeleid. Het motto voor de jaren zeventig wordt het verhogen van de rationaliteit van het overheidsbeleid: het is een noodzaak de overheidsplanning te stroomlijnen.[454]

Als reactie op deze onthullende evaluatie wordt er echter niet direct een offensief gestart om daadwerkelijk actie te ondernemen tegen de toename van overheidssubsidies. Dit evaluatieonderzoek krijgt eerst een vervolg in de vorm van een nieuwe onderzoeksopdracht. De minister van Financiën installeert in oktober 1971 de interdepartementale Commissie voor de Ontwikkeling van Beleidsanalyse (COBA). Vanuit die Commissie voert de Werkgroep Beleidsdoelstellingen wederom een onderzoek uit - nog geen jaar na het formuleren van de opdracht komt de werkgroep met bevindingen. Pas 4,5 jaar later - op 23 januari 1976 - gaat de ministerraad akkoord met de publicatie van het rapport: *Het instrument subsidie: een leidraad voor het subsidieonderzoek*. Op bijna alle punten worden de conclusies bevestigd van het eerste rapport uit 1971, *Verlaging van de verhoging*.[455] De Commissie komt met de aanbeveling om een breed interdepartementaal onderzoek op te zetten naar de praktijk van de subsidiëring. Zij ontwikkelt een algemeen analytisch referentiekader dat bij ieder subsidieverzoek als uitgangspunt moet gelden - doelstellingen die geanalyseerd, geoperationaliseerd en getoetst kunnen worden, waarbij de kosten en de baten van de gebruikte instrumenten tegen elkaar worden afgewogen. Op het ministerie van Financiën wordt verwacht dat dit instrumentarium spontaan wordt toegepast door de verschillende beleidsdirecties van de rijksoverheid, maar dat gebeurt niet.[456]

Ook de directie Kunsten van het ministerie van CRM krijgt te maken met de effectiviteitsanalyse. Begin jaren zeventig wordt er echter nog nauwelijks beleidsmatig

---

[450] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 39.
[451] Hans Abbing, *Een economie voor de kunsten*. Groningen, 1989, p. 7.
[452] J.D. Hilverink, 'Kunstbedrijven'. In: *Economisch-Statistische Berichten*, jrg. 56, nr. 2822, 25 augustus 1971, pp. 757-758. Hilverink richtte zijn aandacht een jaar later op het gesubsidieerde toneel, zie idem, 'Oorzaken van het stijgend exploitatietekort bij het gesubsidieerde beroepstoneel'. In: *Openbare uitgaven*, jrg.4, nr.2, januari 1972, pp. 49-63. Bron: Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 39.
[453] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 39.
[454] Hans van Dulken, *Sanering van de subsidiëring.* Amsterdam, 2002, p. 17. Ook: Sociaal en Cultureel Planbureau, *Sociaal en Cultureel Rapport 1998*. Rijswijk, september 1998, p. 189.
[455] COBA, 'Beleidsnota van de Commissie voor de Ontwikkeling van Beleidsanalyse bij het rapport "Het instrument subsidie: een leidraad voor het subsidieonderzoek"'. In: *Beleidsanalyse*, jrg. 5, nr.1, 1976. Aangehaald in: Hans van Dulken, *Sanering van de subsidiëring.* Amsterdam, 2002, p. 18
[456] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 28.

gedacht binnen de directie, in de zin van doelstellingen formuleren, een instrumentarium ontwikkelen en evalueren op effectiviteit. De directie Kunsten voert een ad hoc-beleid. Anticiperend op de nieuwe ontwikkelingen wordt Berend Jan Langenberg direct na zijn studie in 1973 als eerste econoom gerekruteerd - hij is geschoold en getraind in de taal en de logica van de werkgroep van het ministerie van Financiën en wordt geacht bij confrontaties de argumenten te kunnen pareren.[457] De werkgroep Beleidsdoelstellingen formuleert in overleg met CRM ambtenaren drie centrale doelstellingen: het ontwikkelen en instandhouden van kunst, de beschikbaarheid van culturele objecten en manifestaties en de participatie van de bevolking aan kunst. Deze doelstellingen gelden als leidraad voor de *Nota Kunst en kunstbeleid* die in juli 1976 wordt gepubliceerd onder de verantwoordelijkheid van minister Van Doorn.[458]

De in de beleidsnota geformuleerde doelstellingen brengen een discussie op gang over de effectiviteit van beleidsdoelstellingen in de kunsten. Een paar 'economen vanaf de zijlijn', zoals Pim van Klink ze noemt, zwengelen dit debat aan: Hans van de Kar, financieel management deskundige, en Jan Hilverink, medewerker van het IOO. Ze schrijven kritische beschouwingen in *Economisch-Statistische Berichten*.[459] Hans van de Kar betoogt dat bij een uiteenzetting over het beleid ook een analyse hoort van de knelpunten in de kunstsector. Hij verwacht een gedetailleerde opsomming van doelstellingen, een motivatie voor de keuze van de subsidies als voornaamste beleidsinstrument en een analyse van de financiële gevolgen van de voorstellen en keuzes.[460] Jan Hilverink vult de kritiek van Van de Kar aan met de opmerking dat volgens hem de fraai klinkende doelstellingen in de nota alleen zijn gebruikt om de bestaande situatie te rationaliseren.[461] In een later gepubliceerd artikel ventileert Van de Kar nog eens zijn kritiek op de *Nota kunst en kunstbeleid*, maar dan scherper: in de nota wordt geen keuze gemaakt tussen vraag en aanbod, bovendien zijn de doelstellingen onderling conflicterend, waardoor ze geen richtlijn kunnen zijn voor het feitelijke beleid. Frank van Puffelen concludeert in een analyse van dit debat dat het departement weliswaar voor de eerste keer expliciet haar doelstellingen voor het kunstbeleid verwoordt, maar dat deze door criticasters te vaag, te complex en onderling te veel in tegenspraak worden gevonden om er goed beleid op te bouwen.[462] De doelstellingen zijn niet afrekenbaar. De veranderde visie op de rol van de overheid komt aanvankelijk dus vooral tot uitdrukking in retoriek, niet in actie.[463]

Het debat over de effectiviteit en efficiëntie van het kunstbeleid vindt plaats in een context van mondiale economische crisis. In 1973, het jaar van de eerste oliecrisis, begint een periode van economische stagnatie. In de periode 1977 tot 1982 loopt het Rijksfinancieringstekort op van drie naar negen procent, wat gepaard gaat met een verdubbeling van het aandeel van de collectieve uitgaven - opgelopen tot een quote van 66% - in het netto nationaal inkomen![464] Ook in andere Europese landen wordt de noodzaak om de

---

[457] Aldus Berend Jan Langenberg (1947) per mail op 13 juli 2009.
[458] Hans van Dulken, *Sanering van de subsidiëring.* Amsterdam, 2002, p. 19.
[459] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 27.
[460] H.M. van de Kar, 'Kunst en beleid'. In: *Economisch-Statistische Berichten,* jrg.61, 8 september 1976, pp. 872-873. Bron: Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 45 en Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 27.
[461] J.D. Hilverink, 'Cultuur, beleidsanalyse en decentralisatie'. In: *Economisch-Statistische Berichten*, jrg. 62, 2 februari 1977, pp. 117-119. Aangehaald in: ibidem.
[462] H.M. van de Kar, 'Kunstsubsidies tussen vraag en aanbod'. In: *Economisch-Statistische Berichten,* jrg. 67, nr.3370, 1 september 1982, pp. 948-953. Aangehaald in: Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 46.
[463] C.A. de Kam en J. de Haan, 'Inleiding'. In: idem (redactie), *Terugtredende overheid: realiteit of retoriek? Een evaluatie van de grote operaties.* Schoonhoven, 1991, p. 16.
[464] Berend Jan Langenberg, *Collectief arbeidsvoorwaardenoverleg in de culturele sector.* Amsterdam, 1999, p. 118.

groei van de collectieve uitgaven af te remmen steeds urgenter. Er is een toenemende politieke consensus dat het stelsel van gesubsidieerde voorzieningen onbeheersbaar en onbetaalbaar is geworden.[465]

Het Sociaal en Cultureel Planbureau

Eenzelfde ontnuchterende rol als het IOO en de COBA in het debat over de effectiviteit van subsidie instrumenten speelt het Sociaal en Cultureel Planbureau (SCP) - op 30 maart 1973 opgericht.[466] De toevoeging 'plan' in de naam illustreert de hoge verwachtingen omtrent de maakbaarheid van de samenleving, en de rol van de sociale wetenschappen daarin als beleidsondersteunend instrumentarium. Het bureau krijgt de opdracht beleidsevaluaties te publiceren in periodieke rapportages, aan de hand van 'systematisch verzamelde en geïntegreerde informatie'. De sociologen van het SCP voeren de evaluaties uit in de positivistische traditie, met cijfermatige precisie en in een theoretische samenhang. Doel is het overheidsbeleid effectiever te maken, opdat beter overzien kan worden waar overheidszorg nodig is en hoe beleid 'gepland' kan worden. Het betreft toegepast, beleidsondersteunend onderzoek. Deze onderzoekmethodiek is functionalistisch, en dat klopt: het structureel functionalisme staat als sociologische stroming in deze periode nog in hoog aanzien. De studie van sociale functies en disfuncties - de positieve of negatieve werking van instellingen op andere instituties en de samenleving waarvan zij deel uitmaken - is voor velen de kerntaak voor sociologen. In deze traditie opereert het SCP.[467] 'Naast overwegend kwantitatieve trendbeschrijvingen geeft het SCP ook een oriëntatie op en een evaluatie van het overheidsbeleid'.[468] De eerste beleidsevaluaties krijgen veel kritiek te verduren, want ze komen de vertegenwoordigers van het openbaar bestuur vaak niet goed uit.[469] De positivistische, modelmatige aanpak met becijferingen en tabellen van de 'socio-ingenieurs' van het SCP spreken evenmin aan.[470]

Het SCP rapporteert vanaf 1974 over haar systematische onderzoek naar 'het sociale en culturele facet' van de samenleving. Sindsdien verschijnen er tweejaarlijks trendrapporten, met daarin analyses over veranderingen in de levensstandaard van de Nederlandse bevolking en de resultaten van het gevoerde beleid van de overheid op sociaal en cultureel terrein. In brede bestuurlijke kring is men er dan (nog) van overtuigd dat het beste op centraal niveau kan worden bepaald wat burgers voor hun welzijn nodig hebben.[471] De welzijnsvoorzieningen worden - functionalistisch - beschouwd als algemene voorwaarden voor het instandhouden van sociale systemen.[472] Cultuurbeleid wordt gekoppeld aan de noodzaak van cultuuroverdracht. De behoefte aan hogere cultuur wordt even universeel geacht als de

---

[465] Hans van Dulken, *Sanering van de subsidiëring.* Amsterdam, 2002, p. 21.

[466] Dit gebeurt op advies van de 'Commissie voorbereiding toekomstige maatschappijstructuur', in 1968 door het ministerie van Onderwijs ingesteld. Wim Knulst, 'Cultuurparticipatie en verzorgingsstaat. Vijftien jaar cultuurparticipatie en cultuurbeleid door het Sociaal en Cultureel Planbureau'. In: *Boekmancahier* 9, 3de jrg. september 1991, p. 278. Uit deze Commissie komt de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid voort - eveneens opererend op het grensvlak van wetenschap en beleid.

[467] Ibidem, p. 280. Vgl. Robert Merton, *Social theory and social structure*. New York, 1968, p. 122.

[468] Aldus Johan Heilbron in: 'Trendvolgers: 25 jaar SCP'. In: *De Academische Boekengids*, nr. 21, mei 2000, p. 9.

[469] Wim Knulst, 'Cultuurparticipatie en verzorgingsstaat'. *Boekmancahier* 9, 3de jrg. september 1991, p. 289, zie noot 2.

[470] In diezelfde tijd werkten onderzoekers van de Boekmanstichting ook nog in deze traditie; de - zeer uitgebreide - kwantitatieve rapportages werden toen gekscherend 'de telefoonboeken van de Boekmanstichting' genoemd.

[471] Ibidem, p. 280.

[472] Geheel in de lijn van Talcott Parsons' *Social System Theory* uit de jaren vijftig en Robert Mertons *Social Theory and social structure* uit de jaren zestig. Zie: Johan Goudsblom, *Balans van de sociologie*. Nijmegen, 1990, p. 123.

behoefte aan veiligheid, huisvesting of verzorging.[473] Welzijn, emancipatie en participatie zijn gevleugelde woorden in de beleidsretoriek, en men is er van overtuigd dat gesubsidieerde instellingen bij uitstek aan die waarden kunnen bijdragen.[474] Commerciële dienstverlening is daarmee vergeleken inferieur - die in verband brengen met kunst en cultuur is uit den boze! In de eerste helft van de jaren zeventig gelooft men nog sterk dat 'alles van waarde weerloos is', zodat cultuurinstellingen 'door hun aard' zijn aangewezen op overheidszorg.[475]

In iedere uitgave van het *Sociaal en Cultureel Rapport* wordt verslag gedaan van de levensstandaard van de bevolking en de resultaten van het gevoerde beleid op sociaal en cultureel terrein.[476] Ook gaat een hoofdstuk over cultuurparticipatie, geplaatst in de context van vrijetijdsbesteding. Op de afdeling Cultuur en media op het ministerie van CRM maken de beleidsmakers echter bezwaar tegen de terreinafbakening waar de sectoren cultuur en media vallen onder de noemer vrijetijdsbesteding. Cultuur en media zijn immers van een andere - hogere - orde en niet op één hoop te gooien met uitgaansgedrag, zoals bezoek aan pretparken, een voetbalwedstrijd of een restaurant. Er wordt een compromis gevonden door het hoofdstuk vanaf 1983 geen 'Vrije tijd' meer te noemen, maar 'Vrije tijd, media en cultuur'.[477]

Een groot deel van het SCP-onderzoek is gewijd aan het verdelingsvraagstuk: welke bevolkingsgroepen profiteren het meest en welke het minst van gesubsidieerde voorzieningen? In het eerste *Sociaal en Cultureel Rapport* van 1974 blijkt uit een berekening dat de hoogste inkomensgroepen veel meer profiteren van subsidies aan podiumkunsten. Dit had eerder onderzoek ook al eens uitgewezen. Nieuw is nu dat niet alleen cultuursubsidies, maar ook subsidies voor vormingswerk, sport en recreatie in veel sterkere mate ten goede komen aan personen uit de middelbare en hogere sociale strata, dan aan personen uit de lagere. Dit is niet de bedoeling! Het blijkt dat ongelijkheid in eenmaal gevormde culturele vaardigheden - ongewild - door subsidies eerder in stand wordt gehouden dan aangetast.[478]

Telkens wijst participatieonderzoek uit dat personen die al van huis uit zijn ingewijd in kunst en cultuur en zelf over voldoende geld beschikken om daarvan te genieten, het meest profiteren van diensten die uit gemeenschapsgeld worden bekostigd.[479] Dit laatste geldt ook voor museumbezoek, maar vergeleken met podiumkunsten stijgt het totaal aantal museumbezoeken aanzienlijk - tussen 1970 en 1980 neemt dat met bijna de helft toe (48%). De onderzoekers constateren dat veel musea meer open staan voor een gevarieerd publiek.[480] Minder ingewijden kunnen daar 'in ruime mate aan hun trekken komen' in het tentoonstellingsaanbod. Dit blijkt uit het feit dat de musea veel publiek winnen onder de incidentele bezoekers (veelal binnen- en buitenlandse toeristen) - de groep regelmatige

---

[473] Wim Knulst, 'Cultuurparticipatie en verzorgingsstaat'. *Boekmancahier* 9, 3de jrg. september 1991, p. 280.
[474] Ibidem, p. 279.
[475] Ibidem, p. 287. Het citaat refereert aan de dichtregel uit het vers 'De zeer oude zingt' uit 1974, van dichter en beeldend kunstenaar Lucebert.
[476] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Den Haag, 1998, p. 170.
[477] Wim Knulst, 'Cultuurparticipatie en verzorgingsstaat'. *Boekmancahier* 9, 3de jrg. september 1991, p. 279. Zie ook Th. Beckers, 'Kunst is oorlog. Pleidooi voor een heterogeen cultuurbegrip'. In: Hans van Dulken en Paul Kalma (redactie), *Sociaal-democratie , kunst, politie. Beschouwingen over een sociaal-domocratisch kunstbeleid.* Amsterdam, 1993, pp. 77-78. Deze kritiek van cultuurambtenaren kwam tot een hoogtepunt toen het proefschift van Wim Knulst in 1989 verscheen - hij schrijft daarin over 'vermaak' - zowel pretentieus als niet pretentieus: het totale pakket van uitgaansmogelijkheden, kunst, cultuur en vertier. Ik kom hierop in deel II, hoofdstuk 3 terug.
[478] Ibidem, p. 283.
[479] Overigens blijkt dat openbare bibliotheken en amateuristische kunstbeoefening een breder samengesteld publiek aantrekken dan bijvoorbeeld de gesubsidieerde podiumkunsten.
[480] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Sociaal en Cultureel Rapport* 1992. 's-Gravenhage, 1992, pp. 309-310.

bezoekers is namelijk niet toegenomen.[481] In het aanbod van de podiumkunsten is het anders gesteld: daar staat niet de bevattelijkheid voor een breed publiek voorop, maar de ruimte voor artistieke soevereiniteit.[482] Het bezoek van musea stijgt veel sterker dan dat van podiumkunstvoorstellingen: tussen 1970 en 1980 stijgt het gesubsidieerde concertbezoek enigszins met 7%, het bezoek aan gesubsidieerd toneel daalt echter dramatisch met 37%.[483] Er is in de podiumkunstwereld de laatste twee decennia een tendens te bespeuren tot specialisme en differentiatie. Deze circuits laten zich kennen als *mutual admiration societies* met een eigen idioom en eigen conventies, waar nieuwkomers en andere buitenstaanders zich moeilijk op hun gemak voelen. In de podiumkunstensector participeren de lagere sociale strata veelal minder dan gemiddeld en de hogere vaker.[484] Over het algemeen neemt de cultuurparticipatie dus enigszins toe, maar niet zozeer dat dit hoopgevend is.[485]

Het profijtbeginsel

In 1982 wordt de Commissie voor de Ontwikkeling van Beleidsanalyse (COBA) als zelfstandige commissie opgeheven - nu valt deze onder de 'heroverwegingsoperaties', ondergebracht bij de directeur-generaal Rijksbegroting van het ministerie van Financiën. Ieder begrotingsjaar selecteert het kabinet een aantal beleidsterreinen waarvan de overheidszorg tegen het licht wordt gehouden. Het voornaamste doel van de operaties is bezuinigen - deze actie komt voort uit de 'ombuigingsnota' die het kabinet-Van Agt 1 uitbrengt: *Bestek '81, hoofdlijnen van het financiële en sociaal-economische beleid voor de middellange termijn*. In de nota worden extra bezuinigingen aangekondigd in de collectieve uitgaven van circa tien miljard gulden.[486]

In het eerste rapport dat in dit kader verschijnt, *Heroverweging profijtgedachte en privatisering,* worden onder meer de podiumkunsten en de monumentenzorg onder de loep genomen. De toepassing van 'het profijtbeginsel' houdt in 'dat er op individueel niveau een expliciete band wordt gelegd tussen het feitelijke gebruik van publieke voorzieningen en het bedrag dat daarvoor moet worden betaald'. De werking lijkt precies op het prijsmechanisme in de markt voor private goederen. Daar zorgt het prijsmechanisme voor een identificatie en een honorering van de individuele voorkeuren. 'Het fungeert als een kompas voor vragers en aanbieders'. De consument reageert op de tarieven en geeft met een geuite voorkeur een indicatie van zijn waardering - hij weegt nut tegen kosten af en kiest voor wat hij echt wil hebben, 'mede daardoor zullen welvaartsverliezen in termen van *excess burdens* geringer worden'. Het profijtbeginsel is in de eerste plaats een allocatiemechanisme: 'het verbetert de doelmatigheden en op den duur ook de doeltreffendheid van het aanbod van publieke voorzieningen'.[487] Maar de conclusie van het heroverwegingsrapport waarin de podiumkunsten en de monumentenzorg tegen het licht worden gehouden, is dat de toepassing van het profijtbeginsel in de podiumkunsten zal leiden tot opheffing van de complete sector, en dat is niet de bedoeling. Voor de monumentenzorg wordt de toepassing van het

---

[481] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Sociaal en Cultureel Rapport* 1984. 's-Gravenhage, 1984, pp. 201-203 en Sociaal en Cultureel Planbureau, *Sociaal en Cultureel Rapport* 1982. 's-Gravenhage, 1982, p. 145.
[482] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Sociaal en Cultureel Rapport* 1984. 's-Gravenhage, 1984, pp. 201-203.
[483] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Sociaal en Cultureel Rapport* 1992. 's-Gravenhage, 1992, pp. 309-310, zie tabel 8.12.
[484] Aldus Hans Blokland in zijn artikel 'Doeleinden, instrumenten en resultaten'. In: idem, *Publiek gezocht*. Meppel, 1997, p. 27.
[485] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Sociaal en Cultureel Rapport* 1992. 's-Gravenhage, 1992, pp. 309-310, zie tabel 8.12.
[486] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, pp. 38-39 en p. 53 en A.G.J. Haselbekke, *Profijtbeginsel en politieke besluitvorming*. Leiden/Antwerpen 1987, pp. 190-193.
[487] Tweede Kamer, *Heroverwegingsrapport profijtgedachte en privatisering1980/1981,* 16625, nr. 8, 1982, pp. 192-193.

profijtbeginsel evenmin relevant geacht. Vervolgens gaan de bezuinigingen helemaal niet door.[488]

Evaluatieonderzoek dient om in diverse departementen na te gaan in hoeverre een heroverwegingsronde effect boekt. Dat verschilt per sector. Het Sociaal en Cultureel Planbureau publiceert in 1981 *Profijt van de overheid in 1977*. Dit rapport is 'gericht op het geven van een zo volledig mogelijk beeld (…) van de neerslag van alle overheidsuitgaven en -inkomsten die gebonden zijn aan het individueel gebruik van collectieve voorzieningen door de bevolking'.[489] Het uitgangspunt van het onderzoek is dat 'het profijt van de overheid' als inkomen aan huishoudens wordt toegerekend. Het gaat om uiteenlopende voorzieningen zoals: huursubsidie, studiefinanciering, thuiszorg, ziekenfondsverzekering, kwijtschelding van gemeentelijke heffingen en ook het kunst- en cultuuraanbod. De centrale vraag is welke inkomens het meest van deze overheidszorg profiteren en of en in hoeverre deze overdrachten de inkomensverschillen verkleinen of vergroten.[490] Voor de museumsector blijkt dat het bezoek over de verschillende leeftijdsgroepen vrij gelijkmatig is gespreid, maar onder huishoudens met een hoger inkomen bevinden zich vaker leden die naar een museum gaan. Bovendien gaan zij frequenter, 'zodat de uitgaven voor de musea meer dan evenredig bij de huishoudens in de hogere inkomensdecielen terechtkomen'.[491] De SCP-onderzoekers bepleiten in het rapport van 1981 het profijtbeginsel te introduceren - als een onderdeel van de heroverweging. Het beginsel lijkt toepasbaar in de sectoren maatschappelijke dienstverlening, recreatie en cultuur, aldus het SCP. De macro-econoom A.G.J. Haselbekke onderschrijft dit advies. Hij berekent dat ongeveer een derde van het begrotingstotaal van overheidsuitgaven zich leent voor toepassing van het profijtbeginsel. Inbreng van het profijtbeginsel als onderdeel van de heroverwegingsprocedure kan dus een aanzienlijk effect teweegbrengen. Met deze bevindingen en aanbevelingen wordt echter niets gedaan.[492] Het profijtbeginsel wordt niet geïntroduceerd in de cultuursector, laat staan uitgeprobeerd. Het is geen *item*.

C.J. Ruppert, vanaf 1981 in dienst van het ministerie van Financiën bij de directie Inspectie Rijksfinanciën, schrijft in een beschouwing over de heroverwegingsoperatie dat het succes ervan in de eerste plaats afhangt van de begroting van het departement dat doorgelicht wordt.[493] Succesvol zijn rondes die meer dan honderd miljoen gulden opleveren. Dit is voor de sector kunst en cultuur ondenkbaar, omdat bij een bezuiniging van deze omvang er nauwelijks geld zou overblijven - hier valt weinig te halen. Ten tweede varieert de mate van ontvankelijkheid voor implementatie en wijzigingen in de beleidsuitvoering sterk. Ruppert constateert dat niet de politiek maar de ambtenaren zich uitspreken over de vraag waar de overheid wel of niet kan bezuinigen in het kader van een heroverwegingsoperatie - de ambtenaren spelen daarin een cruciale rol.[494] Haselbekke wijst eveneens op de *gatekeepers*-rol van departementsambtenaren. Hij analyseert gedetailleerd het gedrag van politici, maar ook het bureaucratische gedrag van ambtenaren.[495] Hij concludeert dat ambtenaren lang niet altijd naar budgetmaximalisatie streven, maar dat ze dit doen als het opportuun is, en dat heeft

---

[488] Hans van Dulken, *Sanering van de subsidiëring.* Amsterdam, 2002, pp. 25-26

[489] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Profijt van de overheid in 1977*. 's-Gravenhage, 1981, p. 9. Dit is het tweede rapport in een reeks - in 1977 verscheen een verkennende studie over de verdeling van overheidsuitgaven in de sectoren onderwijs en volkshuisvesting. Onder de titel *Profijt van de overheid* publiceert het Sociaal en Cultureel Planbureau sindsdien regelmatig rapporten.

[490] Ibidem, p. 11.

[491] Ibidem, pp. 219-220. Het blijkt overigens ook dat 70% van de Nederlandse bevolking in 1979 niet in een museum is geweest - dit gegeven is gebaseerd op Aanvullend Voorzieningengebruik Onderzoek (AVO), een vierjaarlijks onderzoek van het SCP naar het gebruik van voorzieningen in Nederland.

[492] Hans van Dulken, *Sanering van de subsidiëring.* Amsterdam, 2002, pp. 26-27.

[493] Ruppert bleef daar in dienst tot 1997.

[494] Ibidem.

[495] Zie A.G.J. Haselbekke, *Profijtbeginsel en politieke besluitvorming*. Leiden/Antwerpen 1987, resp. pp. 184-194 en pp. 176-183.

met de politieke omstandigheden te maken. Haselbekke raadt af om de toepassing van het profijtbeginsel over te laten aan belanghebbenden, dat zijn de ambtenaren. Zij hebben belang bij het instandhouden van bestaande regelingen en pleiten daarom tegen de toepassing van de profijtgedachte. Ze doen dit op grond van moeilijk te toetsen argumenten dat kunst en cultuur positief externe effecten teweeg brengen, een *merit good* zijn, en noties van waarde ('kunst als brenger van verdieping, reflectie en troost'). Hij waarschuwt voor manipulatie van relevante informatie.[496]

Er is sprake van een controverse in functie en belang tussen het ministerie van Financiën, zijn commissies en de *spending departments*. De formele taak en houding van de 'socio-ingenieurs' en economen is heroverwegen, ze toetsen beleid op doeltreffendheid - in hoeverre wordt een doelstelling gehaald - en op doelmatigheid - in hoeverre worden resultaten met opoffering van zo weinig mogelijk middelen behaald.[497] De ambtenaren kunst en cultuur verdedigen hun budgetten en de vrijheid om zelf hun instrumenten te kiezen.

Politicologen analyseren deze rolverhouding in de *principal agent theory*. Deze theorie gaat uit van een situatie waarin sprake is van asymmetrische informatie, waardoor de sturende partij (*principal*) onvoldoende zicht heeft op het doen en laten van de uitvoerende partij (*agent*). Hierdoor krijgt de agent de ruimte om buiten of zelfs tegen het belang van zijn *principal* zijn eigen belang te dienen. De agent is in zo'n geval de specialist en heeft door zijn positie in de nabijheid van de kunstenwereld ook een kennisvoorsprong. De agent is gehoorzaamheid verschuldigd aan zijn *principal*, maar die principaal kan hem niet afdoende controleren. De asymmetrie in informatie kan gereduceerd worden door de *output* van culturele instellingen meer waarneembaar te maken.[498]

De kunstambtenaren eigenen zich kunst en cultuur toe. Michel de Certeau schreef een studie waarin hij toeëigening analyseert: *The practice of everyday life*.[499] Hij omschrijft het fenomeen als 'een proces van receptie van betekenissen en waarden, waarbij de ontvanger niet passief blijft, maar de ontvangen betekenissen in zijn culturele code (of groepscode) integreert en operationeel maakt'.[500] De Certeau maakt in zijn theorie een onderscheid tussen strategie en tactieken. Een strategie schrijft voor hoe ondergeschikten datgene wat zij weten en produceren, moeten gebruiken. Strategieën vormen een context, een "geconstitueerde ruimte", waarbinnen de "praktijken van het alledaagse" aan ordenende schema's worden onderworpen' - dat gebeurt aan de hand van taal, van vertogen.[501] De Certeau onderzocht hoe ondergeschikte groepen omgaan met die macht: ze voeren 'tactische operaties' uit waarmee ze reageren op een bepaalde orde.[502] Deze tactieken zijn manieren waarop zij 'hun weg zoeken in de omstandigheden van het dagelijks leven; de wijze waarop ze hun omgeving

---

[496] Ibidem, pp. 180-181. Zie ook: M.A.P. Bovens, P. 't Hart en M.J.W. van Twist, *Openbaar bestuur. Beleid, organisatie en politiek*. Deventer, 2007, pp. 197-198.

[497] C.A. de Kam en J. de Haan, 'Inleiding'. In: idem (redactie), *Terugtredende overheid: realiteit of retoriek?* Schoonhoven, 1991, p. 17.

[498] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 59-60.

[499] De Franse jezuïet Michel de Certeau (1925-1986) was historicus, theoloog, filosoof en psychoanalyticus.

[500] Aldus historicus Ad de Jong in zijn dissertatie, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940*. Nijmegen, 2001, pp. 26-27.

[501] De Certeau duidt deze aan met het begrip 'scripturale economie'. Paul Kuypers, 'Het vloeiend universum van de staat'. In: idem, *In de schaduw van de kunst*. Amsterdam, 1999, pp. 97-98.

[502] Rudi Laermans 'Geloven, handelen, weten. Marcel de Certeau en de moderne cultuur'. In: Koenraad Geldof en Rudi Laermans (redactie), *Sluipwegen van het denken*. Nijmegen, 1996, pp. 54-55. Smith en Riley wijzen er op dat Erving Goffman eerder in *Asylums* (Londen, 1961) het idee uitwerkte van instituties en hoe inzittenden - bijvoorbeeld gevangenen of patiënten - op het systeem reageren 'with small acts of identity assertion'. Philip Smith en Alexander Riley, *Cultural Theory. An Introduction*. Malden/Oxford, 2009 (2nd edition), pp. 154-155.

organiseren en vorm geven aan hun eigen ervaringen'.[503] 'De ondergeschikte beweegt zich per definitie binnen door anderen uitgestippelde krijtlijnen: de "vrijheden" die hij zich veroorlooft zijn momentane kansen, tactische operaties op "het juiste moment", *instant*-beslissingen die altijd ook samenhangen met specifieke trajecten'.[504] Mensen laten zich niet zonder meer beleren en disciplineren - zij ontwikkelen allerlei creatieve tactieken om hieraan te ontsnappen en de opdrachten aan te passen en om te buigen in eigen richting. 'These practical actions reaffirm their identity and autonomy from dominant systems'.[505] Deze dynamiek is ook van toepassing op overheidsinterventies.[506] Historicus Ad de Jong vat de redenering van De Certeau als volgt samen: 'via microscopische processen van hergebruik bevechten mensen volgens De Certeau voortdurend hun autonomie en proberen zij de cultuur naar hun hand te zetten. In toeëigening ligt dus het eigen initiatief van de "ontvanger" besloten, in tegenstelling tot de term "receptie", die uitgaat van eenrichtingsverkeer'.[507]

Wim Knulst refereert aan deze 'soevereiniteit in eigen kring' in een bespiegeling over de functie van het Sociaal en Cultureel Planbureau. Hij vraagt zich af waarom de impact van het SCP zo bescheiden is gebleven en waarom het cultuurbeleid nauwelijks is herzien - al blijkt uit de evaluaties dat de verdelingseffecten van subsidies nihil zijn en blijven. Knulst verklaart dit door de 'specifieke eigenschappen van deze sector van overheidszorg': in het beleid blijkt voor de ambtenaren 'een bloeiend kunstleven' minstens zo zwaar te wegen als het verdelingsaspect.[508] Maatregelen die genomen worden op het gebied van kunst en cultuur zijn vaak ideologisch gekleurd, hebben dikwijls een expressief karakter en krijgen daarom meer aandacht dan maatregelen op het gebied van sociale zekerheid en gezondheidszorg. Een sterke troef in de kunstenwereld is dat geen politicus een cultuurbarbaar wil lijken!

---

[503] Paul Kuypers, 'Het vloeiend universum van de staat'. In: idem, *In de schaduw van de kunst*. Amsterdam, 1999, pp. 97-98. Zie ook: René Boomkens, *Erfenissen van de verlichting. Basisboek cultuurfilosofie*. Amsterdam, 2011, pp. 175-176.

[504] Aldus Rudi Laermans in zijn essay 'Geloven, handelen, weten. Marcel de Certeau en de moderne cultuur'. In: Koenraad Geldof en Rudi Laermans (redactie), *Sluipwegen van het denken*. Nijmegen, 1996, pp. 54-55.

[505] Citaat uit: Philip Smith en Alexander Riley, *Cultural Theory. An Introduction*. Malden/Oxford, 2009 (2nd edition), p. 154.

[506] Strategie, ofwel interventie noemt De Certeau 'the calculation (or manipulation) of power relationships that becomes possible as soon as a subject with will and power (…) can be isolated. It postulates a place that can be delimited as its own and serve as the base from which relations with an exteriority composed of targets or threats (…) can be managed'. Een tactiek omschrijft hij als 'a calculated action determined by the absence of a proper locus. (…) The space of a tactic is the space of the other. Thus it must play on and with a terrain imposed on it and organized by the law of a foreign power. It does not have the means to keep to itself, at a distance, in a position of withdrawal, foresight, and self-collection. (…) It operates in isolated actions, blow by blow. It takes advantage of "opportunities" and depends on them, being without any base where it could stockpile its winnings, build up its own position, and plan raids. What it wins it cannot keep. This nowhere gives a tactic mobility, to be sure, but a mobility that must accept the chance offerings of the moment, and seize on the wing the possibillities that offer themselves at any moment'. Michel de Certeau, *The practice of everyday life*. Berkeley, 1988, pp. 35-37.

[507] Ad de Jong, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940*. Nijmegen, 2001, pp. 26-27. Ad de De Jong (1947) begon zijn loopbaan in het Frans Halsmuseum. In 1975 stapte hij over naar het Ministerie van CRM, eerst als redacteur van de museumnota *Naar een nieuw Museumbeleid* (1976) en vervolgens als hoofd van de afdeling Beleidsontwikkeling Musea. In 1981 ging hij werken in het Openluchtmuseum - hij werd daar hoofd Onderzoek en Collectievorming. Sinds de verzelfstandiging in 1991 was hij wetenschappelijk beleidsmedewerker van de directie - hij ging in 2010 met pensioen. De Jong was van 2009 tot 2014 bijzonder hoogleraar Nederlandse cultuurgeschiedenis, in het bijzonder de studie der voorwerpen, aan de Faculteit der Geesteswetenschappen van de Universiteit van Amsterdam (UvA). De leerstoel is in 1990 ingesteld vanwege het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap (KOG) en is achtereenvolgens bekleed door prof. dr. Wim Vroom, prof. dr. Peter Sigmond en prof. dr. Susan Legêne. De leerstoel maakt deel uit van de leerstoelgroep Cultuurgeschiedenis van Europa van de afdeling Kunst-, religie- en cultuurwetenschappen aan de UvA.

[508] Wim Knulst, 'Cultuurparticipatie en verzorgingsstaat'. *Boekmancahier* 9, 3de jrg. september 1991, p. 288.

In de jaren zeventig groeit 'een toenemende divergentie tussen de formele beleidsopvatting en de reële beleidspraktijk' in de cultuursector.[509] De tamelijk abstracte doelstellingen, geformuleerd en omschreven in de beleidsnota's, worden niet bijgesteld op grond van de toetsingen, ondanks de dringende adviezen van de onderzoekers in dienst van het ministerie van Financiën, het SCP en diverse economen.[510] Ondanks de tegenvallende participatiecijfers letten de kunstambtenaren niet op het daadwerkelijke consumentengedrag - de 'gebleken voorkeuren' die participatiecijfers aantonen. Deze benadering, uitgewerkt in de *revealed preference theory*, is ontwikkeld door de econoom Paul Samuelson in 1938. Het uitgangspunt van de theorie is eenvoudig en nuchter: consumenten streven naar nutsmaximalisatie en hun voorkeuren kunnen worden achterhaald door hun koopgedrag.[511] De verklaring van Knulst: 'cultuurpolitici dienen gul en desnoods visionair te zijn'. De goede bedoelingen en sociale bewogenheid - de retoriek - en de financiële ondersteuning tellen in het debat zwaarder dan de uiteindelijke uitkomst van de inspanningen, ondanks de kritische boodschap van de empiristen van het SCP die nuchter constateren dat de resultaten zwaar tegenvallen.[512]

4 Opvoeding en belering in het Haags Gemeentemuseum

In 1951 krijgt kunsthistoricus Louis Wijsenbeek een aanstelling als directeur van het Haags Gemeentemuseum.[513] Zijn belangrijkste wapenfeit is dat hij de verzamelaar Sal Slijper overhaalt diens Mondriaans na te laten aan het museum. Het Stedelijk Museum in Amsterdam had de collectie van Slijper in beheer en kocht ter aanvulling daarvan zelf enkele Mondriaans. Sandberg wilde zich niet door die lastige verzamelaar laten koeioneren - daardoor liet Slijper zijn Mondriaans overbrengen naar het Haags Gemeentemuseum. 'De staf daar moest zich alles laten welgevallen om hem te vriend te houden'.[514] Of de 'wispelturige verzamelaar' de collectie na zijn dood alsnog zou laten verkopen of aan een ander museum zou schenken, bleef onduidelijk. Pas een jaar na zijn overlijden wordt de definitieve bestemming van de kunstwerken bekend: Slijper laat zijn gehele collectie werken van Mondriaan na aan het Haags Gemeentemuseum - één prent, vierenzeventig tekeningen en 122 schilderijen. Hij blijkt dit al in 1957 in zijn testament te hebben laten vastleggen, maar had nooit iets laten doorschemeren aan de medewerkers in het museum door wie hij zich regelmatig liet fêteren.[515]

Louis Wijsenbeek laat zich inspireren door illustere voorgangers. Op 29 mei 1866 richtten leden van de kunstenaarsvereniging Pulchri Studio in 's-Gravenhage een Museum van Moderne Kunst op.[516] Het initiatief daarvoor kwam niet van Haagse notabelen, zoals lang

---

[509] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 192.
[510] Van Klink spreekt van 'een parlementair ceremoniële functie van beleidsnota's'. Zie ibidem, p. 150.
[511] Zie: Paul Samuelson, 'A note on the pure theory of consumers' behaviour'. In: *Econometrica NS*, 5, 1938, pp. 353-354.
[512] Wim Knulst, 'Cultuurparticipatie en verzorgingsstaat'. *Boekmancahier* 9, 3de jrg. september 1991, p. 288.
[513] Wijsenbeek (1912-1985) begon zijn museale carriere in het Haags Gemeentemuseum en was na de Tweede Wereldoorlog directeur van het Prinsenhof te Delft.
[514] Citaat uit: Dolf Welling, 'Een museumdirecteur moet met de kunstenaars leven'. In: *Trouw*, 20 februari 1992.
[515] Mandy Prins, 'Salomon B. Slijper (1884-1971), vriend, verzamelaar en mecenas van Piet Mondriaan'. In: Huibert Schijf en Edward van Voolen (redactie), *Gedurfd verzamelen. Van Chagall tot Mondriaan.* Amsterdam, 2010, p. 144.
[516] Onder de leden bevonden zich onder anderen verzamelaars, kunsthandelaren en de schilders Anton Mauve, Joseph Israëls en Johannes Bosboom. Mariette Josephus Jitta, 'Hoe Den Haag aan een museum kwam: De Vereeniging tot het oprigten van een Museum van Moderne kunst. Een geschiedenis van de eerste vijftig jaar'. In: Mariette Josephus Jitta, Hans Janssen en Titus M. Eliëns (redactie), *'Het zal je vriend maar wezen'. De geschiedenis van de Vereniging van Vrienden van het Gemeentemuseum Den Haag en 'haar' Museum.* Den Haag, 2009, p. 12, zie ook: pp. 16-17. De notulen van de bestuursvergadering op 28 december 1863 doen verslag van de bespreking.

werd aangenomen.[517] In 1851 was de Vereeniging ter beoefening van de Geschiedenis van de Stad 's-Gravenhage in het leven geroepen om een verzameling aan te leggen met als thema de geschiedenis van Den Haag. Het Museum van Moderne Kunst diende om kunstwerken van hedendaagse meesters voor de gemeente te verzamelen.[518] Het was het eigendom van de gemeente, maar bleef 'onder toezigt en beheer van het Bestuur dezer Vereeniging': Pulchri Studio.[519] Bij de oprichting had de Veeniging nog slechts twee werken in bezit, vier jaar later waren het er tien. De gemeente Den Haag kocht na vijf jaar een pand aan de korte Beestenmarkt - het eerste Haags Gemeentemuseum. De toegang was gratis. De schilders die 'aan de wieg van het museum stonden' maakten werk in een moderne, eigen stijl - in 1873 voor het eerst door een recensent 'de Haagse School' genoemd.[520] In 1881 werd Victor de Stuers lid van de Vereeniging - hij woonde in Den Haag.[521]

Het nieuwe museumgebouw De Nieuwe Doelen aan de Korte Vijverberg ging in 1884 open. De verzameling was inmiddels vrijwel verviervoudigd - zij was te groot geworden voor het museum aan de Korte Beestenmarkt (de kunstwerken werden daar te hoog opgehangen en te donker en te schamel verlicht). De toegang was weer gratis en de openingstijden waren verruimd. Een ruim vertrek op de eerste verdieping, 'voorzien van bovenlicht en luiken voor de ramen', werd 'het lokaal voor moderne schilderijen'.[522] De gemeenteraad benoemde drie jaar later Servaas van Rooijen - gemeentearchivaris van Den Haag - als directeur, tegen de zin van De Stuers. Bij de sollicitatie waren er behalve Van Rooijen nog twee rivalen: jonkheer Barthold Willem Floris van Riemsdijk, commies onder De Stuers op het ministerie van Binnenlandse Zaken, en de Haagse kunstenaar Philip Zilcken, die solliciteerde omdat hij op zoek was naar een 'vaste betrekking aangezien zijn verdiensten op artistiek gebied niet aanzienlijk waren'. In de afweging speelde mee of het zwaartepunt van het museum op historie of kunst zou komen te liggen. Verdedigers van Van Riemsdijk pleitten voor het Gemeentemuseum dat zich 'meer en meer als kunstmuseum ontwikkelen zou'. De voorstanders van de stadsarchivaris verwachtten dat de 'aankoop van voorwerpen van kunst wel altijd bijzaak zou blijven'. Hij zou bovendien vijftien uur blijven besteden aan het archief. 'Kunst als bijzaak, directeur als bijbaan, kortom "Holland op zijn smalst": alles wat De Stuers zo verafschuwde'. Van Riemsdijk werd in 1897 hoofddirecteur van het Rijksmuseum te Amsterdam.[523]

Het Haagse museum bleef kampen met ruimtegebrek. Er kwamen klachten over 'propvolle zalen, over gebreken aan het gebouw'. Daardoor gingen legaten en schenkingen aan het museum voorbij. In 1910 werd de gemeenteraad gealarmeerd door een preadvies van BenW om een legaat niet te aanvaarden 'aangezien de ruimte daartoe in het museum te enene male ontbrak'. Er werd geconstateerd dat het museum meer een 'pakhuis dan een museum' was en 'op twee gedachten hinkte'. Er ontstond een debat of de geschied- en oudheidkundige voorwerpen en de kunst en kunstnijverheid gescheiden en in aparte gebouwen tentoongesteld

---

[517] 'Schilders stichtten Haags museum'. In: *NRC Handelsblad*, 12 december 2009.

[518] De helft van de inschrijvers van deze nieuwe Vereeniging was ook lid van het Schilderkundig Genootschap Pulchri Studio - in 1847 opgericht en voortgekomen uit een klein gezelschap van 'enige jeugdige kunstenaren die wekelijks tekenden naar gekleed model en voor leden en liefhebbers avonden organiseerden om werk te bezichtigen. Mariette Josephus Jitta, 'Hoe Den Haag aan een museum kwam: De Vereeniging tot het oprigten van een Museum van Moderne kunst. Een geschiedenis van de eerste vijftig jaar'. In: Mariette Josephus Jitta, Hans Janssen en Titus M. Eliëns (redactie*), 'Het zal je vriend maar wezen'.* Den Haag, 2009, p. 8.

[519] Ibidem, p. 15.

[520] 'Schilders stichtten Haags museum'. In: *NRC Handelsblad*, 12 december 2009.

[521] Enkele paragafen verderop komt Victor de Stuers aan de orde en zijn pamflet 'Holland op zijn smalst', waarin hij de passieve rol van de Nederlandse overheid op het terrein van erfgoed en musea kritiseert.

[522] Mariette Josephus Jitta, 'Hoe Den Haag aan een museum kwam: De Vereeniging tot het oprigten van een Museum van Moderne kunst. Een geschiedenis van de eerste vijftig jaar'. In: Mariette Josephus Jitta, Hans Janssen en Titus M. Eliëns (redactie*), 'Het zal je vriend maar wezen'.* Den Haag, 2009, p. 41.

[523] Citaat uit: ibidem, p. 43.

dienden te worden. Besloten werd de gehele inboedel in het gebouw aan de Korte Vijverberg te koesteren - Servaas van Rooijen meende dat het museum met een aanbouw gered zou zijn. Hendrik van Gelder, die Van Rooijen als archivaris was opgevolgd, mengde zich in het debat - hij vond de moderne kunst niet op zijn plaats in het museum: 'dit alles kàn weg en moet weg temeer omdat het elders veel beter tot zijn recht zal kunnen komen'. In 1911 verleende de gemeente zowel De Stuers als Van Rooijen eervol ontslag, waarmee de eerste fase in de geschiedenis van het Haags Gemeentemuseum wordt afgesloten. Op 1 mei 1912 trad Hendrik Enno van Gelder aan als directeur.[524]

In Den Haag slaagde de socialistische en progressief liberale bestuurder, Hendrik van Gelder er in zijn idealen in concrete daden om te zetten. Zijn initiatieven en publicaties functioneren nog steeds als klankbord en referentiekader in de cultuurpolitiek. De ambtenaar Van Gelder werd na 1906 'de spil van de Haagse kunst- en cultuurzorg'. Hij publiceerde als eerste regelmatig over 'de noodzaak van kunstbemoeiing der gemeentelijke overheid'. Evenals Emanuel Boekman liet hij zich inspireren door 'verlichte idealen omtrent vorming van mens en samenleving en het daarmee verbonden vooruitgangsgeloof'. Beide opinieleiders ontwikkelden zich in hun stad tot pleitbezorgers van nationale allure - de ontwikkelingen die ze aanstuurden, werden een bron van inspiratie voor andere gemeenten.[525]

Den Haag werd de eerste stad waar gemeentelijke zorg voor kunst en cultuur een volwaardige plaats kreeg in de ambtelijke organisatie, en dat is aan Hendrik van Gelder te danken. Hij zette zich als student al af tegen het individualisme en het *l'art pour l'art* beginsel van de Tachtigers - de literaire beweging die zich sterk op de esthetiek richtte: kunst was alleen dienstbaar aan zichzelf. Hij vond juist 'gemeenschapsgevoel' cruciaal.[526] Het lukte hem zijn idealen te bewerkstellingen mede dankzij de dubbelfuncties die hij vervulde. In 1906 werd Van Gelder benoemd tot gemeentearchivaris. Vanuit deze functie ontwikkelde hij zich geleidelijk aan tot de spil in de Haagse kunstenwereld en tot 'de belangrijkste vormgever van het Haagse cultuurbeleid'. Hij pleitte ervoor de cultuurzorg in Den Haag te coördineren vanuit een afzonderlijke gemeentelijke dienst - dit was nog in geen gemeente zo geregeld. Van Gelder vond dat de 'minder gegoeden' in het beleid bijzondere aandacht zouden moeten krijgen - bij hen nam hij 'een zucht naar ontwikkeling' waar.[527]

In 1912 kreeg Van Gelder er nog een functie bij: hij volgde de eerste directeur van het Haags Gemeentemuseum, Servaas van Rooijen op. Zo kreeg hij de kans om zijn ideaal in de praktijk te brengen om daar de museale collecties 'te laten strekken tot stichting, leering en opvoeding van het gansche volk' - geheel volgens het Verlichtingsperspectief.[528] Het museum was toen nog gevestigd aan de Korte Vijverberg - in dit gebouw kwam vooral de collectie moderne kunst ruimte tekort.[529] In 1914 adviseerde Van Gelder aan burgemeester en wethouders nieuwbouw voor het museum. Op 21 oktober 1918 stelde de Haagse gemeenteraad de Dienst voor Kunsten en Wetenschappen in - een pleidooi van Van Gelder - waar de afdeling cultuur onder leiding van Van Gelder kwam te staan.[530] Zijn Dienst kreeg de

---

[524] Ibidem, pp. 63-64.
[525] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2002, p. 221.
[526] Ad de Jong, *Warme gevoelens en koude rillingen.* Amsterdam, 2008. Eerste Reinwardt Memorial Lecture, Amsterdam 3 juni 2008, p. 20. Zie ook: Ad de Jong, 'Hendrik Enno van Gelder'. In: *Biografisch Woordenboek van Nederland.* Deel 1. Den Haag, 1979, pp. 193-194.
[527] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2010, p. 230.
[528] Ibidem, p. 232. Het ideaal dat musea een centrale rol dienen te spelen bij de 'opvoeding van het volk' bepleitte hij ook al als de inspirator en opsteller van *Over hervorming en beheer onzer musea* (1918) van de *Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* en in het *Rapport* (1921) van de Museumcommissie.
[529] Béatrice Jansen, Henk Overduin en John Sillevis (redactie), *Haags Gemeentemuseum zienderogen.* 's-Gravenhage, 1977, p. 3.
[530] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2010, p. 232. Zie ook: Hans Janssen, 'De bezoeker centraal. Het Gemeentemuseum en zijn Vriendenvereniging 1918-2008'. In: Mariette Josephus Jitta, Hans Janssen en Titus M. Eliëns (redactie*), 'Het zal je vriend maar wezen'.* Den Haag, 2009, pp. 66-75.

taak een plan op te stellen voor de bouw van een Museum voor moderne Kunst, aan de Stadhouderslaan. Het museum zou dienen voor oude en nieuwe kunstnijverheid en een gebouw voor congressen en tentoonstellingen. Het museum diende te functioneren als 'een cultuurcentrum (…) voor beeldende kunsten, voordrachten, congressen, muziekuitvoeringen en lezingen'. De gemeente gaf in 1919 architect Berlage de opdracht 'een complex museumgebouwen' te ontwerpen. Dit groots opgezette plan kwam in 1920 gereed, maar uiteindelijk werd in 1924 besloten niet tot bouw over te gaan, 'omdat het ogenblik er nog niet voor was gekomen'. Van Gelder stelde een 'nieuw programma van eisen' op en dreigde op te stappen 'als hij nu geen museum kreeg'. Berlage ontwierp vervolgens een bescheidener versie, waarmee het stadsbestuur akkoord ging - in 1927 kwam het benodigde budget beschikbaar. In 1935 werd het nieuwe Gemeentemuseum geopend.[531] Berlage zette een voor die tijd zeer zakelijk gebouw neer: de 'grondvorm'van het museum is een vierkant van twee verdiepingen rond een binnentuin. Het straalt rust en bezinning uit. Voor het eerst werd er een gebouw speciaal ontworpen als museum: een ruimte die aan speciale eisen diende te voldoen, waarin kunstwerken tot hun recht zouden komen en bezoekers zich thuis zouden voelen.[532] De nieuwbouw van het Haags Gemeentemuseum introduceerde een nieuwe visie op de functies van het museum. In die visie is het museum een middel om cultuuruitingen voor brede lagen van de bevolking toegankelijk te maken en de mensen te brengen tot een schoonheidsbeleving. Hiermee voegde hij, naast de traditionele museumtaken conservering en wetenschappelijk onderzoek, een wat hij noemde 'sociale functie' toe. Er was ook ruimte voor uitvoeringen, lezingen en cursussen. En Van Gelder had oog voor de stadgenoten die niet in het museum kwamen: 'niet slechts voor onze gegoede inwoners, immers evenzeer voor de mindergegoeden is ruime, goed georganiseerde gelegenheid tot kunstgenot en smaakverdeling een welkom bezit'.[533] Zo wilde hij het volk verheffen opdat zij deel kunnen gaan nemen aan de hogere cultuuruitingen, die tot dan toe uitsluitend het domein van de elite waren. Hij wilde voldoende bagage geven om van cultuur te kunnen genieten.[534] Kortom, Hendrik van Gelder heeft als geen ander de aandacht gevestigd op de noodzaak dat in de musea rekening moet worden gehouden met het publiek. Hij bezocht bijvoorbeeld hoofden van lagere scholen om de jeugd in het museum te krijgen en hij stelde rondleidsters in het museum aan.[535]

Van Gelder ontwierp het eerste publieksonderzoek dat in Nederland is gehouden. Hij vroeg bij een tentoonstelling van stillevens naar de waardering van de bezoekers. Elke bezoeker kreeg een 'billet' waarop hij de vijf meest gewaardeerde schilderijen kon aangeven, daarnaast werd verzocht leeftijd, beroep en naam op te geven. Van Gelder vond dit experiment zinvol om de bezoeker meer bij de tentoonstelling te betrekken en beter te laten kijken.[536] In 1939 introduceerde Hendrik van Gelder een nieuw experiment in het Haags Gemeentemuseum: 'de museumkaart'. Leerlingen en docenten van het voortgezet onderwijs

---

[531] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2010, pp. 131-232. Zie ook: Béatrice Jansen, Henk Overduin en John Sillevis (redactie), *Haags Gemeentemuseum zienderogen.* 's-Gravenhage, 1977, pp. 3-4. Een andere verdienste van Van Gelder is dat mede door zijn toedoen in 1950 het Rijksmuseum Zuiderzeemuseum in Enkhuizen werd geopend. Bron: Ad de Jong, 'Hendrik Enno van Gelder', in: *Biografisch Woordenboek van Nederland.* Deel 1. Den Haag, 1979, pp. 193-194.

[532] Béatrice Jansen, Henk Overduin en John Sillevis (redactie), *Haags Gemeentemuseum zienderogen.* 's-Gravenhage, 1977, p. 4. Van Gelder: 'daar kan men, vrij van de afleiding, de drukte, de lelijkheid en stoornis van het onbarmhartige dagelijksche leven, samenzijn met de mooie uitingen van de meest fijngevoelige, meest tot de schoonheid gestemde medemenschen'. Geciteerd in: ibidem, p. 104.

[533] Geciteerd in: idem, p. 101.

[534] Ad de Jong, *Vitrines vol verhalen. Museumcollecties als bron voor cultuurgeschiedenis.* (Rede) Amsterdam, 2010, p. 23.

[535] Ad de Jong, 'Hendrik Enno van Gelder', in *Biografisch Woordenboek van Nederland.* Deel 1. Den Haag, 1979, pp. 193-194.

[536] Béatrice Jansen, Henk Overduin en John Sillevis (redactie), *Haags Gemeentemuseum zienderogen.* 's-Gravenhage, 1977, p. 108.

kregen voor vijftig cent een jaarkaart waarmee ze het hele jaar dat museum konden bezoeken. Zo werd het contact met het onderwijs bestendigd. De directeur leidde zelf zijn 'museumkinderen' rond door het museum.[537] Hij beval Gerhardus Knuttel, conservator moderne kunst, aan als zijn opvolger - beiden hadden enthousiast samengewerkt op het terrein van educatie en het populariseren van het museum. Van Gelder ging per 1 april 1941 met pensioen, waarna Knuttel hem opvolgde.[538]

Tijdens de Tweede Wereldoorlog vonden in een betrekkelijk korte periode een paar directiewisselingen plaats.[539] Knuttel werd op 4 mei 1942 door de nazi's gearresteerd wegens 'obstructie'. Na zijn gedwongen vertrek nam Dirk Balfoort, conservator van de Muziekafdeling, de directie waar.[540] In 1947 werd kunsthistorica Victorine Hefting directeur - zij is één van de eerste vrouwelijke museumdirecteuren in Nederland.[541] Haar openhartige memoires, vol verslagen van ontmoetingen en portretten van beeldend kunstenaars en schrijvers die zij kende, wordt in 1988 een *bestseller* - ze is dat jaar te gast in het boekenprogramma *Hier is…Adriaan van Dis*.[542] In de drie jaar dat ze in het Gemeentemuseum de scepter zwaaide, zorgde ze ervoor - geïnspireerd door Hendrik van Gelder - dat er rondleidingen worden verzorgd voor kinderen en later ook blinden.[543] Ze gaf zelf ook rondleidingen - later bekent ze terugblikkend op haar carrière dat ze daaraan het meeste plezier beleefde: het geven van rondleidingen voor kinderen en voor blinden en slechtzienden, die ze porselein, keramiek en meubels laat betasten.[544]

---

[537] Ibidem, pp. 28 en 105. De 'museumkaart' kan beschouwd worden als een voorloper van de Museumjaarkaart. Zie ook Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 192.

[538] A.A.M. de Jong, 'Gelder, Hendrik Enno van (1876-1960)', in *Biografisch Woordenboek van Nederland*. URL:http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn1/gelder. Op 27 maart 1941 droeg Van Gelder de leiding over aan Knuttel: 'in dezen zwaren tijd moeten wij den geest, den waren Nederlandschen geest behoeden en bewaren. Houdt den vlam brandende, dooft den geest niet uit'. Bron: Dick Brongers, 'Laveren tussen de klippen. Het Gemeentemuseum Den Haag in de Tweede Wereldoorlog'. In: *Jong Holland*, nr. 2, jrg.17, 2001, pp. 40-41.

[539] Zie voor de geschiedenis van het museum: Dick Valentijn, 'Ontwerp, bouw en transformatie' en Jonieke van Es, 'Zestig jaar museumgeschiedenis'. In: Jonieke van Es en Dick Valentijn (redactie), *Het laatste meesterwerk van Hendrik Petrus Berlage. De geschiedenis en restauratie* van het *Gemeentemuseum*. Zwolle, 2000, resp. pp. 11-59 en pp. 60-125.

[540] Knuttel werd tot november 1943 als gijzelaar vastgehouden in St. Michielsgestel. De obstructie had te maken met acties als dat hij een lezing over Jan Toorop afsloot met een dia van een portret van koningin Emma, vergezeld van 'een bijtend commentaar' gericht tegen de aanwezige collaborateurs. Bron: Dick Brongers, 'Laveren tussen de klippen. Het Gemeentemuseum Den Haag in de Tweede Wereldoorlog'. In: *Jong Holland*, nr. 2, jrg.17, 2001, pp. 41-43. Op 7 mei 1945 keerde Knuttel kortstondig terug op zijn directiepost. Bron: Ibidem, p. 41en Hans Janssen, 'De bezoeker centraal. Het Gemeentemuseum en zijn Vriendenvereniging 1918-2008'. In: Mariette Josephus Jitta, Hans Janssen en Titus M. Eliëns (redactie*), 'Het zal je vriend maar wezen'*. Den Haag, 2009, pp. 99 en 103.

[541] De eerste was Helene Kröller-Müller. Zij liet de Belgische architect Henry van de Velde een museum bouwen om haar imposante collecties beeldende kunst te huisvesten die ze sinds 1907 verzamelde. Het Kröller-Müller Museum werd in 1938 geopend - zij was de eerste directeur, tot haar overlijden in 1939. Zie het proefschrift van Eva Rovers, *De eeuwigheid verzameld: Helene Kröller-Müller (1869-1939)*. Amsterdam, 2010.

[542] Nienke Begemann, *Victorine*. Amsterdam, 1988. In 1988 is de Victorine Hefting Prijs ingesteld door de gemeente Den Haag. Het doel van de prijs is vrouwelijk talent, actief op het gebied van de kunsten, te stimuleren en onder de aandacht te brengen. Zij wordt jaarlijks aan een Haagse kunstenares of een groep kunstenaressen toegekend. Zie ook: Wilma de Haas, 'Dames tot het geven van inlichtingen steeds aanwezig'. In: *Museumvisie*, nr.3, jrg.9, september 1985, pp. 87-97. In 1938 begon Hefting (1905-1993) haar carrière in het museum met een aanstelling als wetenschappelijk assistente. Ze moest echter ontslag nemen toen ze trouwde - gehuwde vrouwelijke ambtenaren mochten geen professionele functies bekleden. Tijdens haar scheiding keerde ze in 1941 terug in het museum. Hefting werd in 1948 officieel directrice, maar moest in 1950 weer haar functie neerleggen, toen ze trouwde met uitgever Bert Bakker. Bron: Dick Brongers, 'Laveren tussen de klippen. Het Gemeentemuseum Den Haag in de Tweede Wereldoorlog'. In: *Jong Holland*, nr. 2, jrg.17, 2001, p. 43.

[543] 'Hefting: een rijzige, openhartige vrouw Victorine Hefting 1905-1993'. In: *Trouw*, 26 augustus 1993.

[544] Nienke Begemann, *Victorine*. Amsterdam, 1988, p. 235 en 'Victorine Hefting overleden. Ex-directrice van

Heftings opvolger, Louis Wijsenbeek richt eind 1952 - geïnspireerd door het gedachtegoed van Hendrik van Gelder en Victorine Hefting - als één van de eerste musea een afdeling op die speciaal op de bezoekers is gericht: de pedagogische afdeling'.[545] Wijsenbeek vindt dat een museum voor moderne kunsten 'een pedagogisch instituut' is, 'dat de bezoeker nadrukkelijk wil opvoeden en beleren'.[546] Maar hij is wel de mening toegedaan 'dat cultuur hoe dan ook elitair is en dat het weliswaar de taak van een museum is de bezoeker hiervoor te interesseren, hem er in thuis te doen raken, maar dat de bezoeker daarvoor zelf wel enige moeite zal moeten doen'.[547] Om dit te bereiken zijn tentoonstellingen, rondleidingen en andere audiovisuele middelen nodig om de bezoeker te helpen.[548] De taak van de pedagogische afdeling is de contacten met het publiek te stimuleren: 'de bezoekers moeten een zodanige voorlichting krijgen, dat zij van het schoons, dat zich blijvend in het Museum bevindt en van de tentoonstellingen, die daar worden georganiseerd, met vreugde en vrucht kennis kunnen nemen'.[549] In de jaren zestig ontwikkelt de afdeling een nieuw soort tentoonstelling: de 'éénwerktentoonstelling', een educatieve tentoonstelling rond één kunstwerk. Een dergelijke tentoonstelling bevindt zich in een zaal die is opgedeeld in vier delen. In alle delen wordt een ander aspect van het werk behandeld.[550] Ook wordt er onder het directoraat van Wijsenbeek een museumatelier aan het museum toegevoegd. In deze ruimte vinden activiteiten voor kinderen en volwassenen plaats, die deel uitmaken van museumlessen en cursussen. De combinatie van kijken op zaal en zelf beeldend werken is een belangrijke combinatie in het educatiebeleid van het museum.[551]

Tijdens zijn directoraat vinden de eerste pogingen plaats om vanuit een museum een tentoonstelling buiten de muren te organiseren.[552] De eerste wijktentoonstelling vindt plaats in

---

het Haags Gemeentemuseum bleef actief'. In: *Het Parool*, 25 augustus, 1993. Zie ook: Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.*Utrecht, 2010, p. 100.

[545] Louis Wijsenbeek was directeur van het Gemeentemuseum van 1 juni 1951 tot 1 juni 1977. Bron: *www.biografischportaal.nl/persoon/99958872* (bezocht op 13 september 2013).

[546] Jonieke van Es, 'Gevraagd: Een directeur voor het Haagse Gemeentemuseum Het directoraat van L.J.F. Wijsenbeek'. In: J. van Es en M. Kyrova (redactie), *Jaarboek Haags Gemeentemuseum 1995-1996.* Gemeentemuseum Den Haag, 1997, pp. 174-206.

[547] Jonieke van Es, 'Zestig jaar museumgeschiedenis'. In: Jonieke van Es en Dick Valentijn (redactie), *Het laatste meesterwerk van Hendrik Petrus Berlage.* Zwolle, 2000, pp. 60-125, p. 98.

[548] Jonieke van Es, 'Gevraagd: Een directeur voor het Haagse Gemeentemuseum. Het directoraat van L.J.F. Wijsenbeek'. In: J. van Es en M. Kyrova (redactie), *Jaarboek Haags Gemeentemuseum 1995-1996.* Gemeentemuseum Den Haag, 1997, pp. 174-206. In 1952 vonden ook de eerste walkmantours plaats - een 'draadloze rondleiding' - in het Stedelijk Museum te Amsterdam, naar een idee van Emile Meijer, destijds medewerker in het Centraal Museum te Utrecht. Het systeem werd geïnstalleerd door Philips. Bron: www.kunstbus.nl/cultuur/museum.html (geraadpleegd 3 april 2009).

[549] Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit.* Amsterdam, 1977, p. 20. Aldaar geciteerd uit het *Verslag van de Dienst voor Schone Kunsten over het jaar 1954.* Den Haag, 1955. Ook: Béatrice Jansen, Henk Overduin en John Sillevis (redactie), *Haags Gemeentemuseum zienderogen.* 's-Gravenhage, 1977, pp. 105-106.

[550] Cor Blok, 'Een bewogen tijd. Experiment en discussie in de jaren zestig en zeventig'. In: Riet de Leeuw (redactie), *De kunst van het tentoonstellen. De presentatie van beeldende kunst van 1800 tot heden.* Den Haag, 1991, pp. 78-104.

[551] J. Overeem, 'Het Museumatelier'. In: J. van Es en P. Wagenaars (redactie), *Jaarboek Gemeentemuseum Den Haag 1998.* Den Haag, 1999, p. 59.

[552] Daarvóór kwamen er echter al reizende tentoonstellingen tot stand. Het ministerie van OKW organiseerde onder minister Cals in 1954 uit eigen kunstbezit een expositie: *Rekenschap*, in musea en gemeenten, teneinde de rijkscollectie zichtbaar te maken. Hij trok bijna zesduizend bezoekers. Daar bleef het voorlopig bij. In 1970 vroeg minister Marga Klompé aan Theo van Velzen, hoofd van de afdeling Beeldende Kunsten en Bouwkunst van het ministerie van CRM: 'wat doen wij eigenlijk met al die kunst?' Van Velzen schreef een voorstel om tentoonstellingen te maken 'van eigentijdse kunst uit de rijkscollectie voor locaties in Nederland waar mensen normaliter niet met moderne kunst in aanraking komen' - het 'witte-vlekken plan'. Klompé accepteerde het voorstel. De zeer gevarieeerde tentoonstellingen werden in de jaren zeventig gepresenteerd in instanties als: culturele centra, gemeentehuizen, bedrijven, scholen, theaters, bibliotheken en musea. Bron: Fransje

Moerwijk, onder de titel *Den Haag vroeger en nu*.[553] Een tweede vindt anderhalf jaar later plaats in een clubgebouw, over de geschiedenis van het Huis van Oranje. De basis voor dergelijke wijktentoonstellingen is gelegd in een uitspraak van het Haags college van BenW: 'doch als het volk niet naar de kunst kon komen, dan zal de kunst naar het volk dienen te gaan'.[554] In 1955 kan het Gemeentemuseum een Amerikaanse tentoonstellingswagen overnemen: 'een uitschuifbare oplegger die het mogelijk maakt eenzelfde expositie op verschillende plaatsen in Den Haag rond te rijden'. Met een 'vrolijk gekleurd' ontwerp van kunstenaar Henk Peeters toert de wagen - 'met wapperende vlaggen' - gedurende zes weken door vijf verschillende Haagse wijken, met de tentoonstelling *Kunst en werkelijkheid*.[555] 'Een rondreizende wagen als miniatuurmuseum ingericht', aldus pedagogisch medewerkster Wil Sarter. 'De schilderijen kwamen echter bol te staan van het vocht. Reden waarom er na enkele jaren mee werd gestopt'.[556]

Wijsenbeek laat in 1962 een nieuwe vleugel aan het gebouw toevoegen - de 'Schamhart-vleugel', genoemd naar de architect. De nieuwe ruimte wordt bestemd voor tijdelijke exposities. Ook de pedagogische Afdeling krijgt daar een eigen plek - behalve uit rondleidingen, lezingen, cursussen, 'museumlessen' voor de lagere schooljeugd, didactische tentoonstellingen en het stimuleren van zelfwerkzaamheid organiseert de pedagogische afdeling ook wijktentoonstellingen met vooral sociaal culturele thema's.[557] Wijsenbeek is overigens van mening dat educatie als ondersteuning moet dienen, want de collectie zelf komt op de eerste plaats. Een museum dient als 'rustplaats voor de geest'.[558]

Museumdiscussies

Vanaf de jaren zestig raken de musea volop 'in beweging'.[559] Publieksgerichte functies worden sterk uitgebreid - vooral de intramurale, zoals het educatieve werk, worden van overheidswege sterk gestimuleerd. Museale presentaties worden meer thematisch, zowel in de vaste opstelling als in de wisseltentoonstellingen. Vernieuwing en experiment zijn belangrijke criteria. Omstreeks 1972 ontstaat er een debat over de plaats en de functie van het museum, bekend geworden als 'de museumdiscussie'. In deze discussie gaat het vooral over de kunstmusea en in het bijzonder de musea voor moderne en eigentijdse kunst.[560] Dit debat over de functie van kunstmusea is overigens te herleiden tot een controverse die in de eerste helft van de vorige eeuw aan de orde werd gesteld.

Jan Vaessen heeft dit 'polemisch verbond' op verzoek van het ministerie van CRM sociologisch geanalyseerd.[561] In zijn analyse zijn 'legitimatie' en 'legitimering' voor hem

---

Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst. De geschiedenis van de collectie 20ste-eeuwse kunst van het ministerie van OCW 1932-1992*. Amsterdam, 2007, pp. 201, 208 en 250.

[553] J. Overeem, 'Het Museumatelier'. In: J. van Es en P. Wagenaars (redactie), *Jaarboek Gemeentemuseum Den Haag 1998.* Den Haag, 1999, p. 21.

[554] Geciteerd in: Henk Overduin, 'Dat is toch niets voor ons soort mensen'. In: Carel Blotkamp e.a. (redactie), *Museum in motion?* 's-Gravenhage, 1979, pp. 269-287, p. 271.

[555] Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit.* Amsterdam, 1977, p. 21.

[556] Henk Overduin, 'Dat is toch niets voor ons soort mensen'. In: Carel Blotkamp e.a. (redactie), *Museum in motion?* 's-Gravenhage, 1979, p. 271.

[557] Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit.* Amsterdam, 1977, p. 20.

[558] J. van Es, 'Gevraagd: Een directeur voor het Haagse Gemeentemuseum. Het directoraat van L.J.F. Wijsenbeek'. In: J. van Es en M. Kyrova (redactie), *Jaarboek Haags Gemeentemuseum 1995-1996.* Den Haag, 1997, pp.174-206.

[559] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. Zeist, 1986, p. 90 - de uitdrukking is geïnspireerd op Carel Blotkamp e.a. (redactie), *Museum in motion?* 's-Gravenhage, 1979.

[560] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. Zeist, 1979, pp. 181-182.

[561] Zie ook: Bram Kempers, 'Aandelen in onsterfelijkheid. Museaal mecenaat, particulier initiatief en overheid'. In: Cas Smithuijsen (redactie), *De hulpbehoevende mecenas.* Zutphen, 1990, p. 127. Socioloog Jan Vaessen (1947) promoveerde in 1986 op de 'legitimering van het kunstmuseum' aan de Katholieke Hogeschool Tilburg - promotor was Anton Zijderveld. Hij was directeur van het Nederlands Openluchtmuseum van 1990 tot 2009.

sleutelbegrippen.[562] Vaessen beschouwt de museumdiscussie als een debat waarin 'legitimaties' voor het (kunst)museum worden 'geproduceerd en uitgewisseld'. Legitimiteit houdt in 'iemands institutioneel bepaalde positie en rol, de daarmee verbonden aanspraken op macht, status, bevoegdheden, voorrechten, faciliteiten en dergelijke, door degenen met wie hij interacteert, vrijwillig worden geaccepteerd, omdat deze verhouding als zodanig aan voor de betrokkenen relevante waarden voldoet'. De verhouding tussen mensen en instellingen wordt door de betrokkenen wederzijds geaccepteerd, gerespecteerd en geconsolideerd.[563] Maar deze consensus is een wankel evenwicht en kan veranderen. Er wordt in een proces van '*checks and balances'* voortdurend verantwoording afgelegd - gelegitimeerd. Die rechtvaardiging houdt in: 'het opbouwen, handhaven of herstellen van de legitimiteit van institutionele verhoudingen', door deze te verduidelijken en normatief te rechtvaardigen'.[564] In publiciteit, interviews, debatten, marketing en beleidsretoriek wordt een legitimerende kracht ontleend aan het feit dat er verwezen wordt naar voor betrokkenen geldende waarden. Over die waarden wordt een openbaar debat gevoerd. Volgens Vaessen zijn de musea onder een toenemende 'legitimeringdruk' komen te staan: ze zijn in een 'beknelde positie' terechtgekomen omdat er aan hen tegenstrijdige eisen worden gesteld.[565] Musea dienen zich te houden aan de taakstellingen verzamelen, beheer, behoud, onderzoek en presentatie, maar vervullen ook uiteenlopende functies. Over die functies gaat de museumdiscussie. Het gaat hier om het veilig stellen van het eigen domein: op welk type activiteiten moet het accent worden gelegd? De hevigheid van het debat komt voort uit de concurrerende en vaak gespannen verhouding tussen curatoren en educatieve medewerkers.[566]

Het debat over de functie van kunstmusea is niet nieuw. Een terugblik toont aan dat het al speelde in 1911, toen de Nederlandsche Oudheidkundige Bond - een groep professionals bestaande uit museumdirecteuren en hoogleraren (kunst)geschiedenis - aandacht ging schenken aan 'problemen betreffende het Nederlandse museumwezen'. De Bond publiceerde in 1918 de nota *Over hervorming en beheer onzer musea*.[567] Dit rapport is om verschillende redenen een mijlpaal. Zoals al gemeld is het de eerste rapportage van de overheid waarin gedacht wordt in termen van een museumbestel. De nota is het startpunt voor de 'museumkwestie' - zoals deze toen werd genoemd - waarin vraagstukken werden aangekaart als: wat is een museum, wat is de museale functie, hoe dienen collecties samengesteld, ingericht en beheerd te worden, hoe moet de houding tegenover het publiek zijn.[568] Als voorbeeld en toetssteen functioneerde de inrichting en de functie van het Rijksmuseum. In de nota pleit de Bond voor een scheiding van kunst en geschiedenis - het Rijksmuseum dient zich op kunst te richten en de historische voorwerpen naar een Nationaal museum te verhuizen, waar 'de kennis en de liefde voor het verleden' bevorderd dient te

---

Daarvoor werkte hij als beleidsambtenaar bij de Gemeente Apeldoorn. Vaessen mengt zich regelmatig in het openbaar debat over museumbeleid, zoals over het Nationaal Historisch Museum (zie deel V, hoofdstuk 3).

[562] Jan Vaessen, *Op zoek naar legitimiteit.* Tilburg, 1979 (een bewerking van zijn doctoraalscriptie), de aanzet tot zijn proefschift: Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. Zeist, 1986. Zie voor zijn conceptualisering van beide attenderende begrippen 'Legitimiteit als probleem' in Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. Zeist, 1986, pp. 41-81.

[563] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. Zeist, 1986, p. 52.

[564] Ibidem, p. 59. Zie ook: Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Zoetermeer, 1993, p. 52 en Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving.* Rijswijk,1986, p. 88.

[565] Ibidem, p. 74.

[566] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. Zeist, 1986, p. 10 en p. 35. Zie ook: Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie*. Utrecht, 2010, p. 156.

[567] Nederlandsche Oudheidkundige Bond, *Over hervorming en beheer onzer musea*. Leiden, 1918 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, p.189.

[568] Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid'. Haarlem, 1977, pp. 55-105, p. 55. Ook: Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, pp. 189-190.

worden.[569] Kunstverzamelaar en polemist Frits Lugt vatte de 'museumkwestie' over de museale functie indertijd samen als dichotomie: het museum als leermiddel tegenover het beginsel het museum als esthetisch genotmiddel.[570] Het museum als '*Lernort*', waar objecten getoond worden als specifieke producten van de door mensen gevormde samenleving, of het museum als '*Musentempel*', waar objecten als autonoom verschijnsel gepresenteerd worden met het doel om louter bewonderd te worden om de schoonheid.[571] Omdat eind negentiende eeuw de toon is gezet voor het voortdurende debat over de zorg voor erfgoed en de inrichting en functie van het Rijksmuseum en omdat daaraan prominente opinieleiders deelnamen, gaan we terug in de tijd om die discussie in detail te ontrafelen. Victor de Stuers ontketende het debat.

In zijn beroemd geworden en nog steeds geciteerde artikel 'Holland op zijn smalst', dat in 1873 in *De Gids* verscheen, kritiseerde jonkheer Victor de Stuers de onverschillige houding van de overheid tegenover de museale collecties.[572] Hij betoogde dat het bestaan van musea essentieel is voor het behoud van de nationale cultuur. De overheid dient daarvoor de verantwoordelijkheid te dragen. In ons land werden de collecties zeer onzorgvuldig beheerd - belangrijke stukken verdwenen naar het buitenland.[573] De Stuers pleitte voor een ommekeer in het regeringsbeleid: kunst is wel degelijk een regeringszaak![574] Het hele artikel is een heftige reactie op het - uit zijn verband getrokken - citaat van minister Thorbecke dat kunst geen regeringszaak is.[575] Het Rijk moest niet alleen zorgen voor het overheidsbezit in de rijksmusea, maar ook voor de daarbuiten over het land verspreide kunstvoorwerpen, en objecten van historisch belang, zoals 'de hunebedden en de overblijfselen van Barends en Heemskerk'.[576]

Interessant is de argumentatie die Victor de Stuers aanvoerde - daarin liep hij vooruit op zowel de waardering van cultuur als middel tot cohesie als op het economisch belang van kunst en cultuur.[577] Hij poneerde een ideologisch argument: kunst en geschiedenis scheppen een band en verbinden tot nationaliteiten. En hij pleitte voor kunsteducatie: 'de artistieke opvoeding der natie'.[578] Opmerkelijk is dat hij in zijn argumentatie bovendien - zijn tijd ver vooruit - het economisch belang benadrukte: 'wij zullen niet lang stilstaan bij den gunstigen

---

[569] De Bond oppert als eerste een Nationaal Historisch Museum op te richten - dit debat wordt in 1998 wederom aangewakkerd naar aanleiding van het vraagstuk hoe het Rijksmuseum na de verbouwing ingericht moet worden. Het debat wordt behandeld in deel V, hoofdstuk 6. Zie ook: Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, pp. 42-43.

[570] Gerrit Jan de Rook, 'Het museum als speelbal op de golven van het politiek-economisch krachtenveld'. In: *Metropolis M*, jrg.8, nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie, p. 10. Over Lugt is de volgende biografie verschenen: J. F. Heijbroek: *Frits Lugt 1884-1970. Leven voor de kunst - biografie.* Bussum/Parijs, 2010. Zie ook de bespreking van de biografie door Arnold Witte, 'Een eigenzinnig kunstverzamelaar'. In: *Boekman*, 23ste jrg, zomer 2011, pp. 108-109.

[571] Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid'. Haarlem, 1977, p. 95.

[572] Victor de Stuers (1843-1916) was een Haags advocaat.

[573] Jan Vaessen, *Op zoek naar legitimiteit.* Tilburg, 1979, pp. l6-l7.

[574] Victor de Stuers, 'Holland op zijn smalst'. In: *De Gids* 37, 3de serie, 11 (1873), deel 3, p. 326.

[575] Ellinoor Bergvelt, *Pantheon van de Gouden Eeuw.* Zwolle, 1998, p. 197.

[576] Victor de Stuers, 'Holland op zijn smalst'. In: *De Gids* 37, 3de serie, 11 (1873), deel 3, p. 325. Ellinoor Bergvelt wijst hier al op in haar dissertatie *Pantheon van de Gouden Eeuw.* Zwolle, 1998, p. 197.

[577] Zie het Regeerakkoord van kabinet-Balkenende IV, februari 2007, waarin het cohesie-argument genoemd staat. Frank van Puffelen voerde in 1982een *impact*studie uit in opdracht van het Amsterdams Uitburo, waarin het economisch belang van de kunst werd onderzocht en gekwantificeerd: *Meer dan een miljard.* In het verlengde hiervan is het betoog te plaatsen over de *spin off* van 'de creatieve klasse', waarmee Richard Florida in 2002 internationaal furore maakt: *The rise of the creative class. And how it's transforming work, leisure, community and everyday life.* Thije Adams wijst ook op de profetische blik van De Stuers: 'het belang dat onze tijd toeschrijft aan *creative industries*' is 'in de kern al te vinden bij De Stuers'. Thije Adams, 'De grondvesters van ons cultuurbeleid'. In: *Boekman* 77, 20ste jrg. winter 2008, p. 54

[578] Victor de Stuers, 'Holland op zijn smalst'. In: *De Gids* 37, 3de serie, 11 (1873), deel 3, p. 323.

invloed dien de algemeene beschaving en ontwikkeling van het volk ondervinden door de beoefening der schoone kunsten. Meer tastbaar is het materieel voordeel dat daaruit voortvloeit (…)'.[579] Niet alleen de vreemdelingenindustrie - het toerisme - maar ook de kunstindustrie zou gaan bloeien.[580] De Stuers schrijft in zijn pamflet al letterlijk over de 'kunstindustrie' - de industrie van 'schoone kunsten', nijverheid en erfgoed.[581] 'Hoe zal men verwachten dat onze kunstindustrie haren ouden glans herkrijgen zal, wanneer rondom ons verreweg de meeste gebouwen en voorwerpen van wansmaak getuigen, wanneer onze musea of onvolledig zijn, of zoo slecht ingericht dat de studie er onmogelijk is; wanneer in één woord de onverschilligheid voor de kunst met wandalisme hand aan hand blijven gaan?'[582]

De Stuers werd als ambtenaar - referendaris - van de afdeling voor Kunsten en Wetenschappen van het ministerie van Binnenlandse Zaken belast met de zorg voor de musea en de archieven.[583] In die functie kon hij veel invloed uitoefenen op de ontwikkeling van de musea - voornamelijk op het terrein van het verzamelen, bewaren en ordenen van de collecties. Hij stelde voor een Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst op te richten.[584] De minister van Binnenlandse Zaken verleende goedkeuring, waarna een collectie kon worden bijeengebracht. De collectie bestond uit voorwerpen 'allen betrekking hebbende op de geschiedenis en oude huisvlijt van Nederland'.[585] De Stuers streefde naar een collectie met als doel naast de schilderijen en prenten 'een verzameling te krijgen die vooreerst strekken kan om de geschiedenis van het Vaderland te illustreeren door middel van de beelden zijner vorsten en groote mannen, van de voorwerpen welke aan groote mannen toebehoord hebben en aan hun bezitters enen bijzondere waarde ontleenen'. Kortom, een collectie van 'een triomfalistisch karakter': een museum met een weerspiegeling van hoogtepunten van land en volk en niet het verhaal van boeren en werklui. Op 23 augustus 1875 werd het museum in Den Haag geopend. Het was al duidelijk dat dit een tijdelijke huisvesting zou zijn - zodra het nog te bouwen Rijksmuseum in Amsterdam voltooid werd, zou de collectie daar naartoe verhuizen.[586]

---

[579] Ibidem, pp. 322-323.
[580] Ellinoor Bergvelt, *Pantheon van de Gouden Eeuw*. Zwolle, 1998, p. 197.
[581] Cultuursociologen hanteren het begrip 'cultuurindustrie'. Industrie in de betekenis van: 'a linked set of firms that work in cooperation or competition in a given area, in our case in distributing a particular type of art' (Victoria Alexander, *Sociology of the Arts*. Malden, 2003, p. 89). De term wordt veelal geassocieerd met massacultuur, wat niet in de laatste plaats te danken is aan de kritische analyse van de 'vermaaksindustrie' door Theodor Adorno en Max Horkheimer in hun klassieke studie uit 1947, *Dialektik der Aufklärung*. Zij zetten er de toon mee in de theorievorming over dit attenderende begrip. De cultuurindustrie als machinerie om het individu onder controle te houden. Zie: Theodor Adorno en Max Horkheimer, *Dialektiek van de verlichting*. Nijmegen, 1987, pp. 135-184.
[582] Victor de Stuers, 'Holland op zijn smalst'. In: *De Gids* 37, 3de serie, 11 (1873), deel 3; p. 323.
[583] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, p. 120. Referendaris was toen een typische rang voor jonge ambtenaren met een academische opleiding - niet zo'n hoge functie als het lijkt. Bron: Rik Vos in een email, 16 december 2014. Victor de Stuers vervulde bovendien nog andere functies in de kunstwereld rond 1874, zowel particuliere als openbare: hij was ook secretaris van het College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst, oprichter van de Vereeniging Rembrandt, en betrokken bij verschillende particuliere initiatieven op het terrein van kunst en cultuur. Hij is een duidelijk voorbeeld hoezeer particuliere betrokkenheid en functioneren in overheidsdienst met elkaar vervlochten konden zijn. Zie: Ton Bevers, 'Particulier initiatief en cultuur: over de rol van burgers en overheid bij de oprichting en consolidering van kunstinstellingen'. In: idem, *Georganiseerde cultuur. De rol van overheid en markt in de kunstwereld.* Bussum,1993, p. 42.
[584] Eveline Sint Nicolaas, *Historische opstellingen in beweging. Een analyse van de herinrichting van de historische afdeling van het Rijksmuseum en het Amsterdams Historisch Museum in de jaren negentig.* (doctoraalscriptie Culturele Studies, museumvariant). Amsterdam, 1996, p. 13.
[585] Geciteerd in: ibidem. Oorspr. bron: Frits Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed*. Den Haag, 1975, p. 86.
[586] Citaat uit de brief van De Stuers, dd. 12 augustus 1875. Bron: Eveline Sint Nicolaas, *Historische opstellingen in beweging*. Amsterdam, 1996, pp. 13-14.

Op 13 juli 1885 vond de officiële opening van het Rijksmuseum plaats. Inmiddels was de verzameling uitgebreid, het stedelijk bezit van Amsterdam werd steeds meer beeldbepalend. In het nieuwe gebouw werden diverse verzamelingen gehuisvest: het Rijksmuseum van schilderijen, het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, de Rijksverzameling van Kunstwerken van Moderne Meesters, het Museum Van der Hoop en het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap. Voor velen was dit een 'onoverzichtelijk conglomeraat' van schilderijen en objecten 'die in de overvolle en overdadig gedecoreerde museumruimten werden tentoongesteld'. De situatie van het Rijksmuseum was een 'symptoom van de structurele verstarring', kenmerkend voor het 'museumwezen'. De inrichting en de functie van de Nederlandse musea werd steeds vaker ter discussie gesteld.[587]

Wat de publieke functie van musea betreft, beschouwde De Stuers musea als leerschool, evenals Boekman.[588] Een nieuw aspect dat onder De Stuers' leiding werd geïntroduceerd is van organisatorische aard: de musea werden onder toezicht gesteld: er dienden systematisch jaarverslagen geschreven te worden. Vanaf 1878 werden de jaarverslagen gepubliceerd onder de titel *Verslagen omtrent 's Rijks verzamelingen van Geschiedenis en Kunst.*[589] Boekman schreef in zijn dissertatie over de rol van De Stuers: 'aan het begin van de eigenlijke ontwikkeling van het museumwezen in Nederland staat zijn naam'.[590]

In 1918 werd de zorg voor cultuur ondergebracht bij het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (OK&W), dat voortkwam uit het ministerie van Binnenlandse Zaken.[591] De ministeriële aandacht voor kunsten en wetenschappen bleef vooralsnog beperkt, ook voor de musea. De exploitatie van musea werd beschouwd als een publieke voorziening, waarmee het ministerie zich nauwelijks bemoeide. Er werden wel verschillende rijkscommissies geïnstalleerd die ideeën dienden aan te dragen voor nieuwe overheidstaken ten aanzien van de kunsten.[592]

De oprichting van de Nederlandsche Oudheidkundige Bond in 1889 is een effect van het pleidooi van Victor de Stuers voor het behoud van cultureel erfgoed. Het initiatief kwam van de Oudheidkundige Verenigingen - behalve de musea vielen hieronder ook de monumenten, archieven en bibliotheken.[593] Hendrik van Gelder was de voorzitter. De Bond heeft 'door daadkrachtig optreden in belangrijke mate bijgedragen aan de professionalisering van het museum en het museumvak'.[594] In 1918 verscheen van haar hand - na zeven jaar van overleg - de nota *Over hervorming en beheer onzer musea.* Het rapport bestaat uit vier onderdelen: het eerste deel gaat over 'Reorganisatie onzer Rijksmusea', het tweede vormt een 'Handleiding voor het beheer onzer plaatselijke historische musea', het derde deel doet voorstellen voor 'De opleiding onzer museum-directeuren' en het vierde deel bestaat uit

---

[587] Ibidem, p. 13 en p. 15 en Johan Bos, *"De geschiedenis is vastgelegd in boeken, niet in musea". Van planvorming tot realisatie. Het Nederlands Museum voor Geschiedenis in het Rijksmuseum, 1922-1939.* Z.p., z.j., p. 2.

[588] Geciteerd in: Emanuel Boekman, *Overheid en kunst in Nederland.* Amsterdam, 1989, p. 115

[589] Ellinoor Bergvelt, *Pantheon van de Gouden Eeuw.* Zwolle, 1998, p. 204.

[590] Emanuel Boekman, *Overheid en kunst in Nederland.* (oorspr. uitg. 1939) Amsterdam, 1989, p. 114. Zie ook: Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving.* Rijswijk, 1986, pp. 50-51.

[591] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 1993, p. 38 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2002, p. 183.

[592] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 1993, p. 77.

[593] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, pp. 189-190.

[594] Het is niet toevallig dat deze taken lijken op die van de Nederlandse Museumvereniging - deze komt rechtstreeks voort uit de Vereniging Directeurendag, die in 1926 werd afgesplitst van de bond om uitsluitend voor de belangen van de musea op te komen. Die naam werd in 1947 veranderd in Vereniging Museumdag en in 1969 in Nederlandse Museumvereniging. Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, pp. 36-39.

‘Museum-stellingen’.[595] In het eerste deel wordt een interessant probleem geconstateerd: er is ‘in het samenstel der Nederlandse rijksmusea’ niemand die het geheel overziet en die leiding kan geven. De Bond stelt voor daarin ordening aan te brengen. ‘Al wat binnen onze grenzen aan kunstbezit en historisch belangrijke voorwerpen in openbare verzamelingen is bijeengebracht’, dient beschouwd te worden ‘als een grote verzameling, waarvan een logische en nuttige verdeling moet worden beproefd’.[596] De nota riep polemiek op. De publicatie van het rapport van de Bond in 1918 is het startpunt voor de ’museumkwestie’, waarin vraagstukken worden aangekaart als: wat is een museum, wat is de museale functie, hoe dienen collecties samengesteld, ingericht en beheerd te worden, hoe moet het publiek benaderd worden.[597] Frederik Schmidt Degener, dan directeur van Museum Boymans-van Beuningen, had heftige kritiek en zei zijn lidmaatschap van de Bond op.[598] Hij kwalificeerde de nota als ‘rampzalig’.[599]

Volgens de Oudheidkundige Bond waren in een groot aantal musea de collecties teveel versnipperd en deugden de presentaties niet - geschiedenis en kunst werden vaak in combinatie getoond.[600] Bovendien ontbrak bij de rijksmusea een algemeen beleidskader. De Bond zette de aanval in op het Rijksmuseum in Amsterdam, dat toen bestond uit een museum voor schilderijen, een prentenkabinet en het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst. In de nota werd laatstgenoemde ‘eene misgeboorte’ genoemd, omdat daar twee tegenstrijdige elementen gediend werden: geschiedenis en kunst.[601] De Bond stelde vast dat het onmogelijk is in een museum zowel de kunst als de geschiedenis te dienen. Er zouden aparte musea moeten komen, met een verschillende inrichting. Het kunstmuseum - ofwel het Rijksmuseum - moest er ten eerste smaakvol uitzien. Het diende zich uitsluitend nog met beeldende kunst op internationaal niveau bezig te houden en behoorde dienstbaar te zijn aan het kunstgenot, met een overzicht ‘van de ontwikkeling en vorming van “de kunststijl en het schoonheidsbegrip”’.[602] In het Historische museum zouden ‘antiquarische en historische beginselen’ de leidraad moeten zijn, en niet de artistieke.[603] Bij het rangschikken van de voorwerpen zal ‘de bestemming van elk voorwerp, het doel, waarmede het vervaardigd is,

---

[595] Ibidem, pp. 51-53. Oorspronkelijke bron: Nederlandsche Oudheidkundige Bond, *Over hervorming en beheer onzer musea*. Leiden, 1918.

[596] Dit is een visionair plan dat vooruitloopt op het idee ‘Collectie Nederland’ uit 1990: niet de collecties van de afzonderlijke musea, maar het nationale cultuurbezit als geheel wordt uitgangspunt voor het museumbeleid. Dit attenderend begrip muntten ambtenaren voor de museumnota *Kiezen voor kwaliteit*, tijdens het ministerschap van Hedy d’Ancona. Staatssecretaris Rick van der Ploeg citeerde op 13 september 1999 uit het rapport van de Bond toen hij pleitte voor ‘collectiemobiliteit’. In 2013 benadrukte minister Jet Bussemaker deze aspecten nog eens. Ze maakte er een speerpunt van in haar beleid en pleitte voor meer samenwerking tussen musea, zowel op inhoudelijk gebied (bruikleenverkeer) als bedrijfsvoering - de krachten dienden meer gebundeld te worden. Zie onder meer: *Kiezen voor kwaliteit*, pp. 42-43 en de oorspronkelijke bron: Nederlandsche Oudheidkundige Bond, *Over hervorming en beheer onzer musea*. ’s-Gravenhage, 1918, p. 40.

[597] Debora Meijers, ‘De democratisering van de schoonheid. Plannen voor museumvernieuwingen in Nederland 1918-1921’. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 28, Haarlem, 1977, pp. 55-105 Haarlem, 1978, p. 55. Ook: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, pp. 189-190.

[598] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, p. 190.

[599] Ger Luijten, ‘”De veelheid en de eelheid”: een Rijksmuseum Schmidt-Degener‘. In: E. de Jongh en anderen (redactie), *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale tentoonstelling.* Weesp, 1985, p. 353.

[600] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving.* Rijswijk 1986, p. 85 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, p. 190.

[601] Debora Meijers, ‘De democratisering van de schoonheid’. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 28, Haarlem, 1977. Haarlem, 1978, p. 58 en Nederlandsche Oudheidkundige Bond, *Over hervorming en beheer onzer musea*. ’s-Gravenhage, 1918, p. 8.

[602] Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.*Utrecht, 2010, pp. 42-43

[603] Debora Meijers, ‘De democratisering van de schoonheid’. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 28, Haarlem, 1977. Haarlem, 1978, p. 65.

altijd den doorslag geven'.[604] Het voorstel door de Bond om een apart Historisch museum op te richten, markeert de start van het debat over het Nationaal Historisch Museum, dat na 1998 in een stroomversnelling raakt.[605]

Frits Lugt, particulier kunstverzamelaar en polemist, schreef in 1918 het pamflet *Het redderen van den nationalen kunstboedel*, waarin hij zich verzette tegen deze opvatting. Hij wilde juist de kunst niet losmaken van de geschiedenis. Het ging hem overigens wel in de eerste plaats om de kunst, de geschiedenis bleef daaraan ondergeschikt.[606]

In het derde deel van de nota *Over hervorming en beheer onzer musea* pleit de Bond voor opleiding en professionalisering: er was nauwelijks iets geregeld voor een opleiding of functie-eisen voor museummedewerkers. De functie van museumdirecteur werd lang gezien als een erebaantje, iets dat je erbij deed als bijvoorbeeld notaris, jurist of, zoals in het geval van Van Gelder, als archivaris.[607]

In 1919 werd naar aanleiding van de nota van de Oudheidkundige Bond op initiatief van het ministerie een 'Museumcommissie' geïnstalleerd.[608] Zij bestond uit tweeëntwintig leden, onder wie zestien museumdirecteuren.[609] Historicus M.I. Duparc, hoofd van de afdeling op het ministerie waaronder de musea vallen, werd voorzitter, Frederik Schmidt Degener werd vice-voorzitter.[610] De opdracht was 'na te gaan, wat in het algemeen ontbreekt aan de organisatie van het Museumwezen hier te lande en in het bijzonder, wat verbetering behoeft ten aanzien van: het samenstel, de werking, inrichting en leiding der Musea van Geschiedenis en Kunst, voornamelijk der Rijksmusea'.[611]

De historicus Johan Huizinga mengde zich ook in het debat over de inrichting en functie van musea en keerde zich tegen het voorstel van de Oudheidkundige Bond om een kunst- en historisch museum te splitsen.[612] Hij pleit in zijn vaak aangehaalde essay 'Het Historische Museum' in *De Gids* van februari 1920 voor een verzoening van kunst en wetenschap (geschiedbeoefening).[613] Maar hij zet zich in zijn artikel toch af tegen Frits Lugt. Huizinga verwierp weliswaar ook de scheiding tussen kunst en geschiedenis, maar hij vreesde dat in Lugts bepleite cultuurhistorische inrichting alleen historische objecten met een hoge kwaliteit gebruikt zouden worden 'ter opluistering, als sfeeroproepende achtergrond voor

---

[604] Nederlandsche Oudheidkundige Bond, *Over hervorming en beheer onzer musea*. 's-Gravenhage, 1918, pp. 26-27.

[605] Hier werd overigens aanbevolen het museum 'Nederlandsch' of 'Vaderlandsch' te noemen. Nederlandsche Oudheidkundige Bond, *Over hervorming en beheer onzer musea*. Leiden, 1918, p. 16 (noot 1). Zie deel V, hoofdstuk 3 voor de discussie over het Nationaal Historisch Museum.

[606] Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid'. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 28, Haarlem, 1977, Haarlem, 1978, p. 65.

[607] Ibidem, pp. 56-57.

[608] Officieel heette deze commissie: Rijkscommissie van Advies inzake de Reorganisatie van het Museumwezen hier te lande. Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving.* Rijswijk 1986, p. 85 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, p. 190.

[609] Just Walter, *Drie generaties museumbeheer 1890-1930-1970: een sociologisch onderzoek naar een culturele elite*. Amsterdam 1976, p. 44.

[610] M.I. Duparc is de vader van Frits Duparc, de auteur van *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed*. 's-Gravenhage, 1975, en de grootvader van Frits Duparc, de latere directeur van het Mauritshuis - zie deel IV, hoofdstuk 2: 'Het Mauritshuis en Vermeer: marketing, sponsoring en blockbusters'. Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, p. 45.

[611] Koninklijk Besluit 5 februari 1919, nr. 62 - geciteerd in Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, p. 190.

[612] Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid'. Haarlem, 1977, p. 77.

[613] Johan Bos, *"De geschiedenis is vastgelegd in boeken, niet in musea"*. Z.p., z.j., p. 9. Johan Huizinga staat bekend als de belangrijkste en bekendste Nederlandse historicus van de twintigste eeuw (1872- 1945). In 1905 werd hij benoemd tot hoogleraar Algemene en vaderlandse geschiedenis in Groningen, in 1914 aanvaardde hij de leerstoel Algemene geschiedenis in Leiden, die hij tot 1942 zou bekleden. Het artikel verscheen in *De Gids* 84, 1920, pp. 251-262.

kunst'.[614] Huizinga was niet tegen de stichting van een afzonderlijk historisch museum, zoals Lugt, maar tegen de manier waarop de Bond voorstelde zo'n museum tot stand te brengen - daarin leek de kunstwaarde superieur aan het historisch belang van het object. Diezelfde voorkeur bespeurde hij bij Lugt. De rol die de geschiedenis bij hem kreeg toebedeeld, 'is die van dienares der kunst, een rol ter opluistering'.[615] Het werd hem duidelijk, 'dat het residu van historischen aard dat na de stoffeering van den heer Lugt zou overblijven, een nog treuriger Historisch Museum zou opleveren dan dat van den Oudheidkundigen Bond'.[616]

De Oudheidkundige Bond opperde dat kijken naar historische en kunstobjecten appelleert aan twee verschillende functies van de geest, respectievelijk studeren en genieten. Huizinga vond echter het element genieten van geschiedenis en van kunst van even wezenlijk belang. Bovendien zag hij weinig verschil in dat genieten. En in dit verband poneerde hij in zijn betoog het vaak aangehaalde fenomeen 'historische sensatie': 'het geeft je het gevoel het wezen der dingen aan te raken, de Waarheid te beleven dóór de historie'.[617] 'Wij hebben ons zo blind gestaard op de kunst dat wij niet meer weten wat historie is. (…) Als men nu eenmaal aan een zelfstandig historisch museum niet ontkomt, dan moest in ieder geval de verbinding tussen kunst en geschiedenis in stand blijven. Zowel een kunstmuseum als een historisch museum dient in de eerste plaats om te genieten. Een historisch museum moet dienstbaar zijn aan het opwekken van de onmiddellijke historische suggestie'. Een historisch object kon bij de aanschouwer opeens het gevoel geven van 'een onmiddellijk contact met het verleden, een sensatie even diep als het zuiverste kunstgenot'. Een voorwaarde was wel dat het authentieke voorwerpen waren.[618]

De Oudheidkundige Bond kaartte in haar nota in 1918 de kwestie aan hoe musea zich in hun presentaties dienen te verhouden tot het publiek. Zij pleit voor de functie van museum als leerschool volgens de negentiende eeuwse ideologie: 'alleen zoodoende kan het, zooals zijn doel behoort te zijn, de grondslag zijn voor ernstige studie, in plaats van een gelegenheid pour tuer le temps des badauds'.[619] Het ging de Bond om de 'opvoeding der menigte tot schoonheidsbesef'. De musea dienden een actief publieksbeleid te voeren. Aan tentoonstellingen moest veel aandacht worden besteed, 'mits het iets goeds en moois is'.[620] De al genoemde polemist Frits Lugt verzette zich ook tegen de publieksbenadering zoals bepleit in de nota.[621] De 'geleerdheid' zoals de Bond voorstond, zou volgens Lugt 'de ontvankelijkheid van het gemoed' verstikken.[622] Hij is een voorstander van 'genot (…) doch alleen van het beste en edelste soort' om 'boven het alledaagse, materiële uit te stijgen'.[623]

---

[614] Ibidem, p. 10. Zie ook Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid'. Haarlem, 1978, pp. 59-60.
[615] Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid'. Haarlem, 1977, p. 78.
[616] Geciteerd in ibidem.
[617] Ibidem. *Rapport der Rijkscommissie van Advies inzake reorganisatie van het Museumwezen hier te lande*. 's-Gravenhage, juni 1921.
[618] Aangehaald door Elsbeth Etty in haar column 'Musea in een door nationalisme vergiftigde wereld;', in: *NRC Handelsblad*, 19 mei 2009.
[619] Geciteerd in Emanuel Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*. Amsterdam, 1989, p. 116 en in Gerrit Jan de Rook, 'Het museum als speelbal op de golven van het politiek-economisch krachtenveld'. In: *Metropolis M*, jrg.8, nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie, p. 10. In vertaling: een gelegenheid voor de toeschouwer om de tijd te doden. Dit doet denken aan de verstrooide, terloopse receptie van kunst die Walter Benjamin bepleit in zijn essay *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Nijmegen, 1985, pp. 42-43. Zie de paragraaf 'Walter Benjamin: de aura van een kunstwerk' in deel IV, hoofdstuk 3.
[620] Geciteerd in: Just Walter, *Drie generaties museumbeheer 1890-1930-1970: een sociologisch onderzoek naar een culturele elite*. Amsterdam 1976, p. 44.
[621] Idem, p. 59 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, p. 190.
[622] Ger Luijten, '"De veelheid en de eelheid": een Rijksmuseum Schmidt-Degener'. In: E. de Jongh ea (redactie), *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale tentoonstelling.* Weesp, 1985, p. 354.
[623] Eerste citaat aangehaald in: Gerrit Jan de Rook, 'Het museum als speelbal op de golven van het politiek-economisch krachtenveld'. In: *Metropolis M*, jrg.8, nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren

Ondertussen ontwikkelde de 'Museumcommissie' ambitieuze plannen en rapporteerde daarover in 1921. Door dit *Rapport* belandde het denken over het 'museumwezen' - het bestel - en de plaats van de rijksmusea daarin in een stroomversnelling.[624] De Commissie ondersteunde de Oudheidkundige Bond in de kwestie van scheiding of combinatie van kunst en geschiedenis en pleitte voor een scheiding van de kunstvoorwerpen, historische voorwerpen en kunsthistorische voorwerpen. Voor de inrichting van een historisch museum gelden andere principes dan voor een kunstmuseum. In de inrichting diende het tonen van een ontwikkeling centraal te staan, een 'objectieve chronologische opstelling'.[625] Voor de categorie kunst moest een algemeen Kunstmuseum van internationale allure ingericht worden, in de vorm van een 'toppenmuseum' in een nieuw te bouwen vleugel van het Rijksmuseumgebouw. In het oude gebouw konden dan de hoofdafdeling van het Nationaal Historisch Museum ondergebracht worden en een kunsthistorische afdeling, voor respectievelijk de tweede en derde categorieën.[626] De Museumcommissie hield wel rekening met Huizinga's pleidooi voor authentieke voorwerpen. Slechts in uitzonderingsgevallen mocht gebruik gemaakt worden van een reproductie, namelijk als het origineel niet verkregen kon worden.[627]

Huizinga mengde zich opnieuw in het debat met een artikel in *De Gids* na het verschijnen van het *Rapport*.[628] Hij legde zich neer bij de scheiding van kunst en geschiedenis, maar om praktische overwegingen: 'het democratisch ideaal van opvoeding', dat beter nagestreefd kan worden met kunstwerken dan met 'wetenschappelijke merkwaardigheden'. Die opvoeding komt meer tot stand 'langs de weg van esthetisch dan van logisch opnemen'. Hij had vrede gekregen met het historisch museum, omdat het niet meer verboden was om daarin ook kunstvoorwerpen op te nemen, en omdat het niet meer uitsluitend aan studeren zou worden gewijd. Maar hij had wel bezwaren tegen een derde element: de kunsthistorische verzameling. Die verzameling zou ontstaan nadat de kunstvoorwerpen van superieure waarde naar het kunstmuseum waren verplaatst en de objecten van historische betekenis naar het Historisch Museum. Hij had bezwaar tegen de term 'kunsthistorie': als het kunst is, zoals hij uit het rapport uitmaakte, noem het dan ook kunst.[629] In haar artikel over de museumkwestie merkt Debora Meijers op dat Huizinga in zijn bespiegeling één facet over het hoofd zag. De Commissie interpreteerde kunsthistorie namelijk als losstaand van de kunst en doelde daarbij niet alleen op een bepaald soort objecten, maar ook op een bepaalde museale presentatie, waarin een stilistische en technische ontwikkeling te zien zou zijn. De kunstwerken - de topstukken - zouden als hoogtepunten van die ontwikkeling apart tentoongesteld worden. Deze inrichting staat echter los van de historische ontwikkeling: de kunstgeschiedenis. Die wordt op haar beurt in een kunsthistorische opstelling getoond met 'niet-eersterangs werken'.[630] Haar conclusie is: wat

---

tachtig; een inventarisatie, p.10 en tweede deel citaat uit: Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid'. In: *Kunst en kunstbedrijf Nederland 1914-1940* (*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 28). Haarlem, 1977, pp. 55-105, p. 59.

[624] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* Zeist, 1986, p. 143.

[625] Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid'. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 28, Haarlem, 1977, p. 65.

[626] Idem, p. 62.

[627] Johan Bos, *"De geschiedenis is vastgelegd in boeken, niet in musea".* Z.p., z.j., p. 11.

[628] Johan Huizinga, 'Het Rapport van de Museumcommissie'. In: *De Gids* 85, 1921, pp. 97-107.

[629] Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid'. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 28, Haarlem, 1977, pp. 79-80.

[630] In een nota van 23 februari 1923 maakte Schmidt Degener - hij was toen inmiddels directeur van het Rijksmuseum - in navolging van de Museumcommissie het volgende onderscheid in het 'niet-saamhorige': 'het aesthetisch belangrijke, het kunsthistorisch interessante en het zuiver historische'.

Huizinga verdedigt, is het kunstgehalte van de geschiedenis, niet het historische gehalte van kunst'.[631]

De Museumcommissie verzamelde in haar *Rapport* in 1921 zowel de opvattingen van de museumprofessionals van de Bond, als die van particuliere critici als Lugt. Maar in het *Rapport* wordt duidelijk een voorkeur uitgesproken voor een 'democratisering van de schoonheid' - ook hier treffen we dus de cultuurspreidingsideologie aan.[632] De commissie zag de plaats en de functie van de musea meer in de richting van het 'genotmiddel' van Lugt: een evocatieve, gemengde opstelling van kunstwerken, 'waarbij schilderijen, beeldhouwwerken en uitingen van decoratieve kunst door elkaar worden geplaatst', maar wel met een 'volstrekte scheiding van kunst en geschiedenis'.[633] Op dit punt liep de opvatting van de Commissie en Lugt uiteen. Lugt wilde overwegen ook 'historische gedenkteekenen' tussen de kunstvoorwerpen op te nemen. Dit zou volgens Schmidt Degener tot een door hem 'niet gewenste hutspot' leiden.[634] De 'grondgedachte' van de Commissie was, om 'waar dit maar enigszins mogelijk is' voorwerpen te scheiden, 'die ter wille van hunne kunstwaarde en die, welke wegens hunne historische beteekenis verdienen te worden verzameld'.[635]

De Commissie raadde af een museum er 'wetenschappelijk' uit te laten zien: 'het is geen encyclopedie die men in zijn studeerkamer raadpleegt, maar een openliggend prachtwerk'. Een voorwerp diende aan twee eisen te voldoen teneinde in aanmerking te komen voor plaatsing in het op te richten Nederlandsch Historisch museum. Het moet beschouwd kunnen worden 'als eene herinnering aan toestanden, gebeurtenissen of personen op historisch gebied, maar bovendien moet het in staat zijn, de kennis van, of de liefde voor het verleden te bevorderen' - het mocht niet ontaarden in 'een rariteitenkamer of kijkspel'. Ook moeten de voorwerpen zoveel mogelijk originelen zijn. 'Slechts in uitzonderingsgevallen, waarin het origineel niet te verkrijgen is en het voorwerp toch in het historisch verband niet kan worden gemist, mag volstaan worden met eene reproductie'.[636] De Commissie pleit ook voor samenwerking met andere musea en niet te concurreren in het verzamelen maar onderling te ruilen. Teneinde een voorwerp 'waarvan het algemeen belang het lokale overtreft, te brengen op de plaats, waar het in het groote historische geheel een leemte vult en omgekeerd datgene, waarvan het algemeen belang achterstaat bij het lokale, in het vervolg te bewaren ter plaatse waar het tot vermeerdering der lokale glorie kan dienen'.[637]

De controverse met de Bond is opmerkelijk, want nagenoeg alle opstellers van de nota *Over hervorming en beheer onzer musea* maakten eveneens deel uit van de Museumcommissie. Dat zegt iets over de invloed van Frederik Schmidt Degener. Hij had in Boymans - hij trad daar aan als directeur in 1908, op zesentwintigjarige leeftijd - al de nu door de Museumcommissie beleden opvattingen in praktijk gebracht. Hij had het museum grondig gereorganiseerd, het aantal geëxposeerde schilderijen drastisch beperkt en volgens andere ordeningsprincipes opgehangen. Hij was één van de leidende personen van de 'museumhervormers die de schoonheidsbeleving van kunstwerken en objecten primair stelden'.[638]

---

[631] Ibidem, pp. 79-80.
[632] Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid'. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 28, Haarlem, 1977, p. 55.
[633] Ger Luijten, '"De veelheid en de eelheid": een Rijksmuseum Schmidt-Degener'. In: E. de Jongh ea (redactie), *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale tentoonstelling.* Weesp, 1985, p. 354.
[634] Ibidem, p. 393, noot 13.
[635] *Rapport der Rijkscommissie van Advies inzake reorganisatie van het Museumwezen hier te lande.* 's-Gravenhage, juni 1921, p. 41.
[636] Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid'. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 28, Haarlem, 1977, p. 59 en p. 63.
[637] Ibidem, p. 46.
[638] Johan Bos, *"De geschiedenis is vastgelegd in boeken, niet in musea".* Z.p., z.j., p. 3.

In de inhoud van de meeste musea waren vooral de interesses terug te vinden van de particuliere verzamelaars die hun collecties aan overheden of stichtingen nalieten, vaak onder de voorwaarde dat de verzameling ongewijzigd zou blijven. Verzamelaars bepaalden vaak of de collecties in een gemeentelijk of rijksmuseum ondergebracht werden; de waarde van de objecten speelde daarbij minder een rol. De Museumcommissie wilde het statische effect van voorwaarden bij erflatingen ongedaan maken door een wettelijke regeling, om al te bezwarende bepalingen te herzien - die regeling ontstond in 1925. De wet stelde de Hoge Raad in staat om veertig jaar na het overlijden van een schenker de aan het legaat verbonden voorwaarden te herzien of te laten vervallen.[639]

De voorstellen van de Museumcommissie leidden na verloop van tijd in veel musea tot een duidelijke scheiding 'tussen voorwerpen van hoge artistieke kwaliteit en voorwerpen van historisch belang'.[640] Het museumbeleid had zich tot dan toe hoofdzakelijk beperkt tot beheer en openstelling. Nu stelde de Museumcommissie een herindeling van de museale collecties voor, volgens een logisch ordeningsprincipe.[641] Dit plan werd voorlopig niet gerealiseerd, maar andere adviezen wel. De commissie adviseerde een verbetering van het instrumentarium voor het museumbeleid, de instelling van een museumraad, een rijksinspectie en een betere opleiding voor aanstaande museumfunctionarissen.[642] Veel voorstellen die de commissie opperde, werden later geleidelijk overgenomen in de museale wereld en zijn tot de dag van vandaag onderwerpen van debat: het pleidooi voor samenwerking met andere musea en onderling ruilen, de publieksgerichte functie, adviezen over catalogi, gemeenschappelijke publiciteit van musea, educatie, openingstijden en toegangsprijzen.[643] Zowel de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond als de Museumcommissie pleitten voor een generale verantwoordelijkheid voor het rijk voor de musea, maar dat werd nauwelijks tot stand gebracht. Voor de bouw van het Haags Gemeentemuseum (1919-1935) en een nieuw onderkomen voor Museum Boymans (1931-1935) in Rotterdam werden geen rijksbijdragen beschikbaar gesteld, hoe groot ook de nationale betekenis van de collecties was. Tijdens de Duitse bezetting werd weer wel een aanzienlijk bedrag gereserveerd voor de bouw van het Rotterdams Maritiem Museum 'Prins Hendrik'.[644]

---

[639] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving.* Rijswijk 1986, p. 86 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, p. 194.

[640] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2002, p. 193 en A.A.M. de Jong, 'Schmidt Degener, Frederik (1881-1941)', in: *Biografisch Woordenboek van Nederland.* URL:http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn1/schmidt (dd.13-03-2008).

[641] Dit thema keerde terug als wens in de eerste museumnota *Naar een nieuw museumbeleid* in 1976 - zonder resultaat - en weer later trachtte minister Brinkman daadwerkelijk musea te ordenen en te bepalen welke musea onder welke overheidslaag vallen en waarom. Hij schreef daarover in zijn *Nota Museumbeleid* van 28 juni 1985. Aan het *reshuffelen* van museale collecties begint Brinkman niet.

[642] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving.* Rijswijk 1986, pp. 85-86. In 1921 is de Museumraad door de minister ingesteld (met alleen adviserende bevoegdheden, geen uitvoerende taken). Interessant is dat de Mondriaan Stichting in haar *Beleidsplan 2009-2012* ook een dergelijk plan ontvouwt, een 'leiderschapsprogramma', dat talentvolle professionals moet klaarstomen voor het directeurschap van een culturele instelling. Kosten: 1 miljoen euro. Zie aldaar, pp. 14-15 en 'Mondriaan Stichting wil 5 miljoen erbij'. In: *NRC Handelsblad*, 13 maart 2008.

[643] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving.* Rijswijk 1986, p. 86.

[644] Ibidem, p. 86. Het museum is in 1873 opgericht op basis van de collectie scheepsmodellen van de Koninklijke Nederlandse Yachtclub, waarvan Prins Hendrik ('Hendrik de Zeevaarder') voorzitter was. In 1882 werd de Yachtclub opgeheven en werd de gemeente Rotterdam eigenaar van de collectie. Het museum was tot 1948 gehuisvest in het vroegere clubgebouw van de Yachtclub, samen met het Museum voor Land- en Volkenkunde - het huidige Wereldmuseum. Sinds 1986 is het museum gevestigd in een door Wim Quist ontworpen gebouw aan de Leuvehaven - het heet sinds 1999 Maritiem Museum Rotterdam, in 2006 zijn beide musea verzelfstandigd. Het Wereldmuseum is in december 2009 heropend, na een grondige verbouwing van de voormalige Yachtclub en een reorganisatie. Zie onder meer: Herien Wensink, 'Geen schaamte meer voor koloniale grandeur. Wereldmuseum Rotterdam heropend, met eigentijdse presentatie en een commerciële exploitatie'. In: *NRC Handelsblad*, 9 december 2009.

De eerste vier decennia van de twintigste eeuw waren van groot belang voor de uitbouw van de staatszorg voor musea. Particulieren lieten collecties na aan overheden - het openbaar cultuurbezit werd aanzienlijk uitgebreid door initiatieven, schenkingen of nalatenschappen.[645] Tussen 1920 en 1940 ontstonden meer dan honderd nieuwe musea.[646] In die periode werd - ondanks een beperkt budget en summiere en inconsequente toewijzing van rijksgelden - in Nederland de grondslag gelegd voor het museumbestel zoals we dat nu noemen en ook nog kennen.[647] Naast de rijksmusea kwamen er stedelijke musea. Deze periode markeert ook een elementaire fase in het professionaliseringsproces in de museumwereld. In de 'museumkwestie' is een verandering te zien in de samenstelling van opinieleiders. Het 'polemisch verbond' was inmiddels uitgebreid: de in musea werkzame professionals kregen meer invloed. Ten tijde van Victor de Stuers lag de regie van de ontwikkelingen nog bijna geheel bij de overheid. Na 1919 werden na de installatie van de Museumcommissie de 'museumkwesties' vanuit de professionele gelederen gearticuleerd, vervolgens met politieke doeleinden zoals culturele opvoeding van het volk gemixt en tenslotte tot beleid ontwikkeld.[648] Er werd een visie ontwikkeld over de taakstelling van de rijksoverheid ten aanzien van musea, en een structuur van advies en bemiddeling - het duurde overigens tot halverwege de jaren zeventig vorige eeuw voordat een dergelijke visie ook daadwerkelijk in een officiële beleidsnota werd opgeschreven.

In de praktijk is van de plannen van de Museumcommissie 'ongeveer niets verwezenlijkt', volgens Boekman. In het parlement waren veel bezwaren, evenals bij verschillende museumdirecteuren, die in de voorstellen van de Commissie een bedreiging zagen van hun zelfstandigheid.[649] De economische en financiële situatie in Nederland ontwikkelde zich zo ongunstig dat bij de vaststelling van de rijksbegroting voor 1922 de ambitieuze reorganisatieplannen van de Museumcommissie sneuvelden.[650] De nieuw te bouwen vleugel aan het Rijksmuseumgebouw - het 'toppenmuseum'- voor de kunstvoorwerpen moest wachten op betere tijden en daardoor bleef ook het Nationaal Historisch Museum slechts een plan.[651] Echter, de thema's die in het *Rapport* zijn geproblematiseerd, spelen nu nog steeds een rol in het huidige debat over museale taken en functies.[652] Vooral de doelstelling 'het hele Nederlandsche volk tot het museum te brengen', omdat ook 'het gewone volk' recht had op 'culturele opvoeding'.[653] Een andere aanbeveling van de Commissie was om na haar ontbinding een museumraad aan te stellen die de regering

---

[645] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving.* Rijswijk 1986, p. 84. Zie ook Bram Kempers, 'Aandelen in onsterfelijkheid. Museaal mecenaat, particulier initiatief en overheid. In: Cas Smithuijsen (redactie), *De hulpbehoevende mecenas. Particulier initiatief, overheid en cultuur, 1940-1990.* Amsterdam, p. 72-75.

[646] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2002, p. 235. Om enkele te noemen: de Atlas Van Stolk (1929), de verzameling Kam in Nijmegen (1905), het Rijksmuseum Twenthe te Enschede (1930), het Natuurhistorisch Museum te Rotterdam (1933), het Nederlands Belastingmuseum (1936), het Rijksmuseum Kröller-Müller op de Hoge Veluwe (1938) - bij alle ontwikkelingen waren particulieren de drijvende kracht. Voor het oudste regionale natuurhistorische museum Natura Docet legde bijvoorbeeld de dorpsonderwijzer Meester Bernink in 1911 de grondslag; in 1921 verhuisde hij de collecties naar het huidige gebouw in Denekamp, Twenthe.

[647] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 2002, p. 50.

[648] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2006, p. 194.

[649] Emanuel Boekman, *Overheid en kunst in Nederland.* Amsterdam, 1989, p. 118. Ook geciteerd in Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* Zeist, 1986, p. 143.

[650] Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid'. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 28, Haarlem, 1977, p. 95. Aangehaald in Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* Zeist, 1986, p. 144.

[651] Johan Bos, *"De geschiedenis is vastgelegd in boeken, niet in musea".* Z.p., z.j., p. 12.

[652] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies cultuurwetgeving.* Rijswijk 1986, p. 85. Zie ook: Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid'. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 28, Haarlem, 1977, p. 95 en Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* Zeist, 1986, p. 144.

[653] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2006, p. 191.

bij de uitvoering van de voorgestelde reorganisatie ter zijde zou staan.[654] Maar nu de reorganisatie niet doorging, hoefde die raad niet zo zwaar te worden. Daarom werd besloten een Rijkscommissie in te stellen met alleen een adviserende taak, ook wel aangeduid als 'Kleine commissie'. Johan Huizinga werd de voorzitter. Deze commissie kon echter slechts weinig van de suggesties van de Museumcommissie ten uitvoer brengen.[655] Al vanaf de opening in 1885 was er kritiek op de indeling en de inrichting van het Rijksmuseum. Die kritiek echode na.[656]

In 1921 werd Frederik Schmidt Degener benoemd tot directeur van het Rijksmuseum.[657] Volgens tijdgenoten opereerde hij als een 'zeer autoritaire en non-politieke estheet', die bij problemen of kritiek onmiddellijk zijn ontslag dreigde in te dienen.[658] Schmidt Degener was duidelijk een voorstander om musea te ontwikkelen van gebouwen waar grote hoeveelheden voorwerpen ongeselecteerd werden tentoongesteld, tot instellingen waar een algemeen publiek kan genieten van 'een harmonische inrichting met uitsluitend kunstwerken van hoge artistieke kwaliteit'.[659] Dat lukte hem al in Museum Boymans. De 'democratisering van de schoonheid' voor een algemeen publiek had echter voor Schmidt Degener beperkingen. Hoewel hij in de museumkwestie een pleitbezorger was voor de cultuurspreiding, toonde hij in de praktijk weinig vertrouwen in de mogelijkheden om musea voor een groot publiek aantrekkelijk te maken. Hij had bijvoorbeeld geen affiniteit met de hervormingen van zijn collega Hendrik van Gelder - directeur van het Haags Gemeentemuseum en ook lid van de Bond en de Museumcommissie. Schmidt Degener was tegen rondleidingen, want daar 'kweekt men valsche aestheten mee' - hij sprak over de 'kuddedieren' die zich aan een gids onderwerpen.[660]

Het Rijksmuseum onderging een 'metamorfose', waarin het aantal geëxposeerde schilderijen werd teruggebracht (voorheen waren de muren tot aan het plafond toe gevuld met schilderijen), er een historisch depot kwam en kunst en geschiedenis werden gescheiden.[661] In 1927 werd het nog steeds bestaande Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst officieel gesplitst in het Nederlands Museum voor Geschiedenis en het Rijksmuseum voor Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid. De voorwerpen die betrekking hadden op de geschiedenis van Amsterdam waren al overgebracht naar het in 1926 geopende Amsterdams Historisch Museum in de Waag.[662] In de inrichting volgde Schmidt Degener in grote lijnen de suggesties van de Museumcommissie, alleen voegde hij naast schilderkunst, historische schilderkunst en kunsthistorische schilderkunst ook nog 'decoratieve schilderkunst' toe. Er werd een duidelijke scheiding aangebracht tussen kunst en geschiedenis, waarbij de esthetische normen prevaleerden boven overwegingen van historische aard. De schilderijen werden volgens kunsthistorische principes geordend naar school en 'opgehangen in een rustige, symmetrische compositie op neutrale wanden'. De historisch-documentaire waarde was voor Schmidt Degener van ondergeschikt belang - hij verwijderde ook alle bijschriften.[663]

---

[654] Johan Bos, *"De geschiedenis is vastgelegd in boeken, niet in musea"*. Z.p., z.j., p. 12.
[655] Ibidem, pp. 12-13 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2006, pp. 191-192.
[656] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2006, p. 192.
[657] Ibidem. Hij bleef directeur tot zijn overlijden in 1941.
[658] Ger Luijten, 'De veelheid en de eelheid': een Rijksmuseum Schmidt-Degener. In: E. de Jongh ea (redactie), *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale tentoonstelling.* Weesp, 1985, p. 372 en pp. 351-429.
[659] A.A.M. de Jong, 'Schmidt Degener, Frederik (1881-1941)', in: *Biografisch Woordenboek van Nederland.* URL:http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn1/schmidt.
[660] Ger Luijten, '"De veelheid en de eelheid": een Rijksmuseum Schmidt-Degener'. In: E. de Jongh ea (redactie), *Het Rijksmuseum.* Weesp, 1985, pp. 354-355. Het citaat is afkomstig uit de notulen van de Museumcommissie.
[661] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2006, p. 192.
[662] Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid'. Haarlem, 1977, pp. 87-88.
[663] Ad de Jong, *Vitrines vol verhalen.* Amsterdam, 2010, p. 18.

Oude kunst werd net als moderne kunst gepresenteerd als een autonome uiting van het menselijk genie en niet langer als een product van de geschiedenis. En er werd een routing aangebracht die de bezoeker chronologisch langs de werken voerde.[664] In deze indeling raakten de objecten nu helemaal los van hun oorspronkelijke betekenis. De ambiance - het Rijksmuseumgebouw vol decoraties - die door Pierre Cuypers, de architect, en Victor de Stuers was bedoeld als een ondersteuning van de tentoongestelde voorwerpen, werd onzichtbaar gemaakt 'als was het een losse huls, die niet wezenlijk met het geheel te maken had'.[665] Bijna alle decoraties van Cuypers verdwenen. In tegenstelling tot de voorafgaande periode werden de museumobjecten beschouwd als autonome kunstwerken. 'De schoonheidsbeleving werd gezien als van een hogere orde, los van tijd en ruimte'.[666] Niets mocht het kunstwerk in de weg staan, 'alles werd in het werk gesteld om de voorwerpen geheel voor zichzelf te laten spreken'.[667] De 'nationale symboolwaarde' bleef echter bewaard. Het museum bleef 'een soort bolwerk van het nationale cultuurleven, zooals de Nederlandse Bank een bolwerk is voor de Nederlandsche economie. Dáár ligt, of liever: daar staat en daar hangt onze artistieke "dekking", zoo als ginds het goud in de kelders'.[668] Bij de opening in het Rijksmuseum in 1937 van de nieuwe vaste presentatie van Nederlandse geschiedenis uitte Johan Huizinga zijn kritiek op het ontbreken van historisch belangrijke voorwerpen: 'men houde goed in het oog, dat wat hier heden geopend wordt, is niet een Nederlands Historisch Museum, maar een afdeeling vaderlandsche geschiedenis, als bijproduct afgezonderd uit 's Rijks voornaamste kunstverzameling'.[669]

In de jaren dertig werd in veel musea de publieksbenadering geconcretiseerd. Musea werden 'opengegooid voor het gewone publiek'. Maar of dit publiek vervolgens ook kwam? De musea kwamen in ieder geval het publiek tegemoet. Voorheen legden directeuren zich vooral toe op wetenschappelijke, veelal historische presentaties van voorwerpen. Na 1930 lag het accent anders - de esthetische presentatie werd de leidraad bij de inrichting. De inspirator voor deze reorganisatie was vooral Frederik Schmidt Degener. Presentaties werden overzichtelijker gebracht, behalve wetenschappelijke catalogi kwamen er ook begeleidende publicaties uit, geschreven voor de leek, 'bedoeld als hulp voor hen, die tot eigen verpoozing kunstgenot gaan zoeken', zo staat in de inleiding van een catalogus van het Dordrechts Museum uit 1928.[670] Het doel van het in 1930 geopende Rijksmuseum Twenthe is 'aan de bezoekers in onze bewogen en jachtigen tijd een ogenblik van rust en verpoozing en een terugblik in het verleden te geven'. Bij de bouw werd daarom gekozen voor 'eene binnenplaats in den geest van hofje of klooster'.[671] Bij de bouw van het Haags Gemeentemuseum en de nieuwbouw van Museum Boymans werd dit idee ook gehanteerd: 'wij zijn uit de kerk en ingekeerd tot het klooster met zijn besloten hof, een symbolische overgang voor onzen tijd, die aan de kunst zooveel meer aandacht wijdt, bij zijn zoeken naar

---

[664] Frans Grijzenhout, 'Historische en a-historische klanken. De presentatie van oude kunst in Nederlandse musea'. In: Riet de Leeuw (redactie), *De kunst van het tentoonstellen. De presentatie van beeldende kunst in Nederland van 1800 tot heden*. Den Haag, 1991, pp. 63-66.

[665] Pierre Cuypers (1827-1921) is vooral bekend door het Rijksmuseum (1867-1885) en het Centraal Station (1881-1889) in Amsterdam. De kritiek op de stijl van het Rijksmuseum was dat het te katholiek was.

[666] Ad de Jong, *Vitrines vol verhalen.* Amsterdam, 2010, p. 19.

[667] Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid'. Haarlem, 1977, pp. 88-89 en F.J. Duparc, *Een eeuw strijd voor het Nederlands cultureel erfgoed*. Den Haag, 1975, p. 204.

[668] Ibidem, p. 89. Zie pp. 84-89 aldaar voor een meer gedetailleerde beschrijving van de veranderingen die Schmidt Degener doorvoerde. Het citaat is uit een boekje, uitgegeven ter gelegenheid van de film *Rijksmuseum* van Otto Neijenhoff uit 1937.

[669] Ad de Jong, *Vitrines vol verhalen.* Amsterdam, 2010, p. 19.

[670] Just Walter, *Drie generaties museumbeheer 1890-1930-1970: een sociologisch onderzoek naar een culturele elite*. Amsterdam 1976, pp. 49-51.

[671] Zo staat in het *Jaarverslag Rijksmuseum Twenthe*, 1930. Geciteerd in ibidem, p. 51.

innerlijke rust en bezinning'.[672] Zo leidt de gaanderij tussen de twee vijvers van het Haags Gemeentemuseum 'de bezoeker vanuit de dagelijkse beslommeringen naar het hogere dat het museum te bieden heeft'.[673] Het nieuwe Museum Kröller-Müller op de Hoge Veluwe diende de bezoekers, gelouterd door de natuur, tot een beter begrip van de kunst te brengen.[674] Bij al deze vier musea werd behalve aan een ruimte voor tijdelijke tentoonstellingen ook gedacht aan de mogelijkheid voor 'randprogrammering': een zaal voor voordrachten, bijeenkomsten en concerten.[675]

Begin jaren zeventig hebben de aan de orde gestelde vragen in het debat over de functies van musea betrekking op kwesties van legitimatie en maatschappelijke relevantie. De discussie wordt op de spits gedreven met de verschillende overtuigingen over de publieksfunctie van (kunst)musea: in hoeverre heeft een museum een educatieve functie en een publieksbegeleidende functie? In de museumdiscussie zijn weer grofweg twee partijen onder de museumprofessionals te onderscheiden. Eén groep stelt het verzamelen, de conservering, de bewerking en de studie van de collecties als museale taak centraal en vindt dat de kunst voor zich moet spreken. Een andere groep museummedewerkers ziet het optimaliseren van de toegankelijkheid van de collecties voor het publiek als de primaire taak van musea.[676] Deze controverse verwijst naar het klassieke dualisme in de taakstelling van de musea: aan de ene kant de taak van wetenschappelijk verantwoord verzamelen en conserveren, aan de andere kant de publiekstaak - een educatieve taak voor een breed publiek, waarmee musea bijdragen aan de kennis, bewustwording en emancipatie van diverse groeperingen in de samenleving.[677]

De museumdiscussie begint met een debat in de vormgevingwereld. Op 9 november 1972 vindt in Museum Fodor aan de Keizersgracht in Amsterdam - dan een dependance van het Stedelijk Museum - een legendarisch debat plaats tussen de prominente vormgevers Wim Crouwel en Jan van Toorn. Zij kunnen gezien worden als representanten van twee 'polaire' posities in het grafisch ontwerpen die te spiegelen zijn aan het museumdebat.[678] Crouwel beschouwt grafisch ontwerpen als 'een professionele activiteit ten behoeve van communicatie' - die moet ruisvrij zijn, 'zich richten op het verminderen van visuele chaos en op een dusdanig heldere en transparante manier zijn vormgegeven' dat de boodschap overkomt. De ontwerper heeft een dienende rol en houdt afstand tot de inhoud van de boodschap. Van Toorn meent juist dat vormgeving 'zowel een kritische als een emanciperende werking' dient te hebben.[679] Een rationele aanpak is evenmin neutraal of

---

[672] Ibidem, p. 52.
[673] Ad de Jong, *Vitrines vol verhalen.* Amsterdam, 2010, p. 19.
[674] Debora Meijers, 'De democratisering van de schoonheid'. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 28, Haarlem, 1977, p. 94.
[675] Just Walter, *Drie generaties museumbeheer 1890-1930-1970: een sociologisch onderzoek naar een culturele elite.* Amsterdam 1976, p. 52.
[676] Jan Vaessen, *Op zoek naar legitimiteit.* Tilburg, 1979 en idem, *Musea in een museale cultuur.* Zeist, 1979.
[677] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, p. 319 en pp. 379-378.
[678] Overigens sprak ontwerper Jurriaan Schrofer twee jaar eerder al in een lezing van een dichotomie: voorstanders van het analytische element in de vormgeving - 'de ingenieursopvatting' - en voorstanders van de verbeelding - 'de kunstenaarsopvatting'. Frederike Huygen, 'Achtergronden bij het debat'. In: Sybrand Zijlstra, *Crouwel- Van Toorn. Het debat.* Eindhoven, [Z]OO producties, 2008, p.60. Deze uitgave bevat de letterlijke weergave van het debat, met een toelichting van de historische context en een representatieve selectie uit het oeuvre van Crouwel en Van Toorn. Huygen promoveerde op: *Jurriaan Schrofer (1926-1990): grafisch ontwerper, fotoboekenpionier, art director, docent, kunstbestuurder en omgevingskunstenaar.* Utrecht, 2013. Haar promotor was Bram Kempers.
[679] Frederike Huygen, 'Achtergronden bij het debat'. In: Sybrand Zijlstra, *Crouwel - Van Toorn. Het debat.* Eindhoven, [Z]OO producties, 2008, p.63. Deze uitgave bevat de letterlijke weergave van het debat - dat was vastgelegd op band - met een toelichting van de historische context en een representatieve selectie uit het oeuvre van Crouwel en Van Toorn. Zie ook: Warren Lee en David Quai (concept), *80 20 100.* Amsterdam, Nijhof & Lee, 2008. Catalogus ter ere van de tachtigste verjaardag van Wim Crouwel en de expositie onder dezelfde naam

objectief. Het is een technocratische benadering die tot eenvormigheid leidt en niet geschikt is om een mentaliteit - bijvoorbeeld die van het werk van een kunstenaar - te visualiseren. Het leidt tot steriliteit en uniformiteit. Ontwerpers moeten volgens hem veel gevoelsmatiger te werk gaan.[680] Wat de discussie verwarrend maakt is dat beide ontwerpers verschillend interpreteren wat een museum is. Crouwel beschouwt het als 'een organisatie en een instituut', voor Van Toorn is het een 'medium voor kunst', voor beiden betreft het 'een instantie die bemiddelt tussen kunst en publiek. De identiteit ervan is voorbehouden aan het directoraat en het beleid'.[681]

Beide benaderingen zijn terug te vinden in de 'polaire' opvattingen in de museumdiscussie, want grafisch vormgevers representeren de functie van een museum: het autonome museum waar de kunst zelf centraal staat en het responsieve museum dat zich geëngageerd en publieksgericht opstelt en een bijdrage levert aan 'maatschappelijke bewustwording'. Een tentoonstelling wordt door vormgevers vaak kernachtig samengevat in het ontwerp van het affiche, maar ook het beleid en de functie van het betreffende museum wordt daarin weerspiegeld.[682] De directie en vormgevers concipiëren de functie van het museum en opereren in elkaars verlengde.

De inzet voor de museumdiscussie is: wat is het concept van het kunstmuseum, van de exposities en het gebouw? Wat is de voornaamste functie? De ontwikkelingen in de conceptualisering van tentoonstellingen en de uitbreiding van thematiek geven aanleiding tot een hevig debat. Ook de overheid laat zich in het debat over de democratisering van de musea niet onbetuigd. Een tastbaar voorbeeld daarvan is de sectornota *Naar een nieuw museumbeleid* van minister Van Doorn uit 1976.[683] Sterker, de discussie wordt door de nota aangewakkerd.[684] In de nota wordt de sociale betekenis van musea sterk benadrukt: 'musea vormen geen doel op zichzelf; zij hebben een dienende functie'. (…) 'Enerzijds zijn de musea een onmisbaar instrument bij het in stand houden van culturele waarden, anderzijds kunnen zij - in het verlengde daarvan - de algemene ontvankelijkheid voor culturele waarden stimuleren en aanzetten tot deelname aan de cultuur'. Musea worden beschouwd als instellingen met een tweeledige taak: het behoud van de voorwerpen, waarvan 'zinvol gebruik' gemaakt kan worden door 'wetenschap, informatie, educatie, inspiratie of

---

in de VIVID Galerie te Rotterdam, van 11 oktober tot 25 november 2008. Jan van Toorn (1932) is een internationaal bekend grafisch ontwerper, tentoonstellingsmaker en docent. Hij maakte veelvuldig ontwerpen in opdracht, zoals Jaarverslagen voor de gemeente Amsterdam en PTT post, affiches voor onder andere het Stedelijk, het Van Abbemuseum in Eindhoven en De Beyerd te Breda, grafische commentaren voor Vpro-televisie, schetsontwerpen voor de nieuwe serie bankbiljetten van de Nederlandse Bank (1986-1987), verschillende postzegels, catalogi voor musea en culturele instellingen en boeken zoals *Museum in motion* (1979) en *Design beyond Design* (1997). De Kunsthal in Rotterdam presenteerde van 21 maart tot en met 20 juni 2004 een overzicht van zijn ruim veertigjarige praktijk als grafisch ontwerper: *Re: Jan van Toorn*. Er verscheen een catalogus: Els Kuijpers, *En/of, over tegenspraak in het werk van Jan van Toorn*. Nuth, 2004. Zie ook: Rick Poynor, *Jan van Toorn: Critical practice*. Rotterdam, 2008. In 2008 bracht Van Toorn zijn archief onder bij Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

[680] Ibidem, p. 63 en p. 57.

[681] Ibidem, p. 64.

[682] Max Bruinsma, 'Vormgeving voor musea: middelmatige communicatie'. In: *Kunst in de provincie*, K&V Noord Holland, nr.3, december 2006. www.maxbruinsma.nl (bezocht op 16 mei 2009). Zo zijn samenwerkingsverbanden tussen museumdirecteuren en vormgevers spraakmakend geworden: Willem Sandberg was zowel directeur als vormgever in het Stedelijk Museum, Wim Crouwel werkte voor Edy de Wilde (Van Abbemuseum en Stedelijk Museum), Jan van Toorn voor Jean Leering (Van Abbemuseum), Anthon Beeke voor Wim Beeren (museum Boymans-van Beuningen en het Stedelijk Museum) en Swip Stolk voor Frans Haks (Groninger Museum).

[683] Ministerie van CRM, *Naar een nieuw museumbeleid*. Rijswijk, 1976.

[684] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. Zeist, 1979, p. 186. Zie ook: Max Meijer, 'De kamer heeft gesproken. Het tijdperk van de koppelsubsidies is voorbij'. In: *Museumvisie*, nr.4, 10e jrg., december 1986, pp. 138-140.

recreatie'.[685] De op het publiek gerichte taak van het museum omvat de museumpresentatie, educatief werk - 'de afstand tussen museum (collecties) en publiek verkleinen, met het doel het publiek te betrekken bij het museumgebeuren' - voorlichting - het geven van informatie over het museum en zijn activiteiten - en recreatie.[686] Het museum dient, in het kader van het publieksgericht functioneren ook aandacht te besteden aan recreatieve voorzieningen. Daarmee wordt bedoeld 'een recreatief element in de presentatie', zoals de vormgeving van de expositie, een diavoorstelling of een populaire publicatie. In de nota staat ook het advies 'voorzieningen te treffen, die uitsluitend bedoeld zijn ontspanning te bieden en het bezoek aangenaam te maken': een museumcafé, restaurant, een park, tuin of terras, voldoende zitgelegenheid en opvangmogelijkheid voor kinderen. Behalve met de presentatie van collecties dient het museum ook aandacht te besteden aan de randprogrammering: service, publieksontvangst en -begeleiding.[687]

De opvattingen verwoord in de nota komen overeen met de doelstellingen die aan de orde komen in de *General Conference* van UNESCO in 1976. Tijdens deze bijeenkomst wordt nadruk gelegd op het feit dat cultuur van en voor iedereen is. Sociale en economische beperkingen bemoeilijken echter de deelname aan cultuuruitingen en deze drempels dienen geslecht te worden. 'Access by the people at large to cultural values can be assured only if social and economic conditions are created that will enable them not only to enjoy the benefits of culture, but also to take an active part in overall cultural life and in the process of cultural development'.[688]

Hoe moet het museum zich opstellen in de richting van het publiek: louter informerend met meer aandacht voor de collectie dan voor het publiek, dan wel begeleidend of zelfs 'vormend'?[689] Voorafgaand aan de publicatie van de nota *Naar een nieuw Museumbeleid* en waarschijnlijk aangewakkerd door de voorbereidende gesprekken daarover, vinden in tijdschriften discussies plaats. Het startpunt van dit debat is te markeren met de artikelenreeks vanaf eind 1975 in het literair tijdschrift *Hollands Diep*.[690] In de discussie staan steeds twee opvattingen tegenover elkaar. Er is de benadering waarin de museale middelen - het gebouw, de ruimtes - neutraal worden gehouden en als autonoom worden beschouwd. Edy de Wilde en Wim Crouwel zijn hiervan een voorstander: de sfeer wordt bepaald door het esthetische gebruik. Het gaat in deze benadering om de kunst zelf, die neutraal, zo 'ruisvrij' mogelijk aangeboden dient te worden.[691] Rudi Fuchs vult aan: 'kunst is op zich een maatschappelijk feit, dat zich niet nog eens een toegang hoeft te verdienen - door een functie van iets anders in de maatschappij te worden (van de ruimtelijke ordening, van de sociale vooruitgang). Anders verandert een museum, dat er is om voorwerpen te ordenen en een stand van zaken te laten zien, in een soort psycho-technisch instituut'.[692]

---

[685] Ministerie van CRM, *Naar een nieuw museumbeleid*. Rijswijk, 1976, p. 29.
[686] Ibidem, pp. 48-52.
[687] Ibidem, p. 53.
[688] Bron: UNESCO database, *Recommendation on participation by the people at large in cultural life and their contribution to it.* http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13097&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
[689] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. Zeist, 1979, pp. 192-193. Zie ook: Cor Blok, 'Een bewogen tijd. Experiment en discussie in de jaren zestig en zeventig'. In: Riet de Leeuw (redactie), *De kunst van het tentoonstellen.* Den Haag, 1991, pp. 78-104.
[690] Ibidem, p.186. In *Hollands Diep* verschenen bijdragen van onder anderen Jean Leering, Dick Couvée, de kunstenaar Joost Baljeu (voorstanders van vermaatschappelijking) en Rudi Fuchs, de kunstenaars Constant, Ger Lataster en Jan Sierhuis (tegenstanders).
[691] Max Bruinsma, 'Vormgeving voor musea: middelmatige communicatie'. In: *Kunst in de provincie*, K&V Noord Holland, nr.3, december 2006. www.maxbruinsma.nl (bezocht op 21 april 2009).
[692] Rudi Fuchs, 'Wat Leering beweert is onaanvaardbaar'. In: *Hollands Diep*, 2de jrg., nr.2, 1975. Geciteerd in: Henk Overduin, 'Het museum als obsessie'. In: idem, *Het museum als obsessie*. Amsterdam, 1988, p. 64. Fuchs

Lijnrecht hiertegenover staan Jean Leering, vanaf 1964 directeur van het Van Abbemuseum, en zijn vormgever Jan van Toorn.[693] Zij zien het museum als een maatschappelijk betrokken en geëngageerde instelling, in de functie van 'informant': het museum brengt altijd een boodschap over en die moet expliciet zijn. Zij willen de bezoeker in de eerste plaats onderzoeker laten zijn. Naar hun opvatting is de 'ruisvrije', functionalistische presentatie - ze noemen deze 'de grijze conceptie' - schijnbaar neutraal, omdat ook daar het getoonde werk toch door de curator wordt geïnterpreteerd, alleen heeft de museumbezoeker het vaak niet in de gaten. 'Het getoonde materiaal hangt er maar mooi te wezen - op gezag van het instituut - en leidt bij de bezoeker niet tot een reactie, een eigen commentaar'.[694] Een presentatie is dus nooit waardevrij. De strikt esthetische opstelling creëert een sfeer van sacraliteit en distantie, in het bijzonder voor het grote publiek dat niet met de gehanteerde esthetische codes vertrouwd is.[695] Leering en Van Toorn schrijven een artikel waarin ze in de vorm van een Socratische dialoog over beide benaderingen reflecteren.[696] Edy de Wilde en Wim Crouwel schrijven een reactie op dit artikel met de niet mis te verstane titel 'Om de kunst'.[697] Zij betogen dat in het museum de kunst geen andere taak wordt gesteld dan zichzelf te zijn. Hoewel kunst een maatschappelijk verschijnsel is, hoeft zij niet noodzakelijkerwijs een reflectie te zijn van maatschappelijke verhoudingen. Een dergelijke sociologische zienswijze gaat aan de kunst zelf voorbij: kunst is geen instrument tot maatschappijhervorming. De betrokkenheid van het museum bij maatschappelijke ontwikkelingen houdt in dat het museum de kunst een plaats geeft in de samenleving.[698]

De discussie die door de nota *Naar een nieuw museumbeleid* oplaait, lijkt hevig. Jan Vaessens analyse in zijn studie *Op zoek naar legitimiteit* toont echter aan dat het hier vooral om de klemtoon gaat: 'welnu, een zakelijke bestudering van de museumdiscussie maakt duidelijk dat het voor nagenoeg alle partijen in de discussie in wezen gaat om de vraag op welk type activiteiten binnen het museum het accent moet worden gelegd. Tot dusverre heb ik nog geen enkel recent artikel gelezen waarin het belang van de publiekstaak van het museum in twijfel wordt getrokken; integendeel zelfs, ook de vertolkers van het objectgerichte standpunt haasten zich, vrijwel zonder uitzondering, de zinvolheid van de publiekstaak te

---

was toen wetenschappelijk medewerker aan het Kunsthistorisch Instituut te Leiden en kunstcriticus voor *De Gids* en *NRC Handelsblad*. In 1975 volgde hij Jean Leering op als directeur van het Van Abbemuseum.

[693] Jean Leering (1934-2005) studeerde Bouwkunde aan de Technische Hogeschool te Delft. Hij was directeur van het Van Abbemuseum van 1964 tot 1973 - daar volgde hij Edy de Wilde op. Vervolgens werd hij directeur van het Tropenmuseum. Twee jaar later ging hij werken bij de Rijksgebouwendienst. In 1976 begon hij met colleges kunstgeschiedenis bij de faculteit Bouwkunde aan de Technische Universiteit Eindhoven, waar hij in 1992 hoogleraar werd. Leering ging op 12 november 1999 met pensioen.

[694] Jean Leering en Jan van Toorn, *Vormgeving in functie van museale overdracht*. Eindhoven, 1978, pp. 1-2 en p. 9.

[695] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. Zeist, 1979, p. 117. Vaessen verwijst in dit verband naar een studie van Pierre Bourdieu en Alain Darbel, *L'Amour de l'art. Les musées d'art Européens et leur public*, waarin zij in 1969 de verhouding tussen museum en publiek analyseren. Zij constateren dat musea er op gericht zijn de wereld van de kunst te scheiden van het dagelijks leven, 'een scheiding van het heilige van het profane'.

[696] 'Wil je als museum voor je publiek een middel zijn om tot zelfstandige meningsvorming te komen, of poneert het museum zich ten opzichte van zijn publiek als onaantastbare autoriteit, aan wie vanwege zijn deskundigheid de keuze maar overgelaten moet worden? (…) De hoedanigheid van het museum als overdrachtsmedium wordt voor de bezoeker al in belangrijke mate bepaald door het gebouw en de inrichting. Niet voor niets wordt er vaak gesproken over drempelvrees. Voor zijn eerste ervaringen met een bepaald museum maakt het voor de bezoeker veel uit, hoe hij het gebouw benadert, het betreedt, het in gebruik neemt en tenslotte ook, welke belevingen het hem oplevert'. Bron: Jean Leering en Jan van Toorn, *Vormgeving in functie van museale overdracht*. Eindhoven, 1978, pp. 2-3 en p. 5. Zie ook het 'fictieve interview' met Jean Leering in: Carel Blotkamp e.a. (redactie), *Museum in motion? Het museum voor moderne kunst ter diskussie.* 's-Gravenhage, 1979, pp.75-85.

[697] Gerrit Jan de Rook, 'Het museum als speelbal op de golven van het politiek-economisch krachtenveld'. In: *Metropolis M*, jrg.8, nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie, p. 10.

[698] Edy de Wilde, Ad Petersen en Wim Crouwel, *Om de kunst. Een reactie op: 'Vormgeving in functie van museale overdracht'.* Eindhoven, 1978, p. 8.

benadrukken. Het gaat dus niet om tegenstellingen, maar om accentverschillen'.[699] De meningen lopen uiteen over welke betekenis er dient te worden gegeven aan de museale objecten en over de museale functie die aan de eigen collecties dient te worden gegeven. Eén groep is ervan overtuigd dat de kwaliteit van het object 'een objectieve hoedanigheid'is, waarbij het museum 'het tot zijn taak en eer' rekent deze kwaliteit zo goed mogelijk te presenteren. Voor de andere groep is deze notie van kwaliteit 'een fictie waarin slechts het smaakoordeel van een insiders-cultuur tot uitdrukking komt'.[700]

In het Van Abbemuseum organiseert Jean Leering tentoonstellingen over zowel moderne kunst als sociaal culturele thema's buiten de kunst. Hij zorgt voor baanbrekende presentaties van onder anderen Joseph Beuys, Christo, Robert Morris, Donald Judd, Richard Paul Lohse en Bruce Nauman. Maar vooral de maatschappelijke thema's trekken de aandacht in de publiciteit en daarmee maakt Leering geschiedenis. Een legendarische - en controversiële - expositie is *De Straat* in 1972, over de straat als plaats waar allerlei maatschappelijke processen te zien en te beleven zijn.[701] De sociale relevantie van kunst is het adagium voor Jean Leering. Hij wil - geïnspireerd door Sandberg - het museum van binnenuit hervormen tot een 'platvorm van discussie' - dat vindt hij de belangrijkste museale functie. Zijn ideaal is een 'open op de actualiteit gericht museum'.[702] Leering ziet 'museumwerk (…) als een onderdeel van actieve geestelijke gezondheidszorg': kunst speelt een belangrijke rol 'in de vorming van woord- en beeldbegrippen en daarop gebaseerde konkrete gestalten, waarin de mens de mogelijkheid vindt zich t.o.v. zijn verleden en toekomst te oriënteren en zich met het heden te identificeren'.[703] Hij wil ontwikkelingen in de samenleving laten zien en ze in verband brengen met ontwikkelingen in de kunst. Hij werkt daarom het liefst met een 'multidisciplinair team' (museummensen, kunstenaars, sociologen, studenten en technici) dat de tentoonstellingen voorbereidt. Leering heeft een 'responsieve museumopvatting': de afdeling cultuureducatie krijgt van hem een zware taak toebedeeld, variërend van 'kijkbegeleiding' en 'het stimuleren van het opnamevermogen van de bezoeker' tot het leggen van contacten met groepen niet reguliere museumbezoekers.[704] Leering opereert publiekgericht. Dit staat lijnrecht tegenover het - gangbare - concept in kunstmusea een tentoonstelling in te richten met als doelgroep een beperkte kring kunstliefhebbers.[705]

Met de tentoonstellingen wordt ingespeeld op de belangstelling en leefwereld van het publiek, door ze te verbinden met voor de regio belangwekkende gebeurtenissen, aandacht te besteden aan sociaal culturele thema's en door 'nevententoonstellingen'. De begeleiding van de exposities komt tot uiting in catalogi, zaalteksten, dia- en filmvertoningen en educatieve activiteiten (rondleidingen, lezingen, excursies en na 1970 ook groepsdiscussies).[706] Een kernpunt in Leerings denken is 'de relatie tussen kunst en werkelijkheid'. Volgens hem wordt

---

[699] Jan Vaessen, *Op zoek naar legitimiteit.* Tilburg, 1979, p. 32. Geciteerd in: Frank van Puffelen, *Marketing in de culturele* sector. 's-Gravenhage, 1982, p. 86.
[700] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* Zeist, 1979, p. 198.
[701] Ruim dertig jaar na dato werd deze presentatie door jonge conservatoren - insiders! - beschouwd als een schoolvoorbeeld voor een documentaire stijl van tentoonstellen, 'met een interdisciplinair en procesmatig karakter'. In 2005 presenteerde het Van Abbemuseum een reconstructie van *De Straat* als documentaire tentoonstelling uit het eigen archief, in de serie *Living Archive.* Bron: Leen Bedaux, 'De wortels van actuele zaken. *Living archive* in het Van Abbemuseum'. In: *Jong Holland,* jrg. 23, nummer 1, 2007, p. 32.
[702] Fieke Konijn, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *Kabinetten, galerijen en musea.* Zwolle, 2005, p. 446.
[703] Frank van der Schoor, 'Het Van Abbemuseum 1964-1973: De ideeën'. In: Carel Blotkamp e.a. (redactie), *Museum in motion?* 's-Gravenhage, 1979, p. 31.
[704] René Pingen, *Dat museum is een mijnheer. De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003.* Amsterdam, 2005, p. 327.
[705] Thea J. van Eijnsbergen. *Verkennend onderzoek onder de musea in Nederland.* 's-Gravenhage, 1972, pp. 66-67.
[706] René Pingen, *Dat museum is een mijnheer.* Amsterdam, 2005, p. 327.

de alledaagse werkelijkheid gekenmerkt door dezelfde aspecten die kunstenaars in hun werk aan de orde stellen. In 'instructieve nevententoonstellingen' zouden die parallellen getoond kunnen worden.[707] In een interview met Carel Blotkamp legt hij uit wat hij hiermee bedoelt: 'bijvoorbeeld, wanneer je een tentoonstelling van het werk van Frank Stella brengt, dan staat het begrip struktuur in schilderachtige zin daarin centraal. Maar zeg tachtig procent van de bezoekers heeft zelf geen flauw idee van wat struktuur is. Ik zou dan in een soort nevententoonstelling de toeschouwer het begrip struktuur willen laten ontdekken door voorbeelden uit zijn dagelijkse omgeving, uit het bouwen, het verkeer, een weefsel, de arbeidsindeling, hem laten ontdekken welke rol struktuur in ons leven van vandaag speelt. En laat het dan aan hem over deze polsstok te grijpen en op eigen kracht naar de overkant te springen'.[708]

In de expositie *De Straat* wordt een veelomvattend overzicht gegeven van het urbane leven met diaklankbeelden, documentaires en honderden foto's, opgehangen aan Heras hekwerken. Het project wordt stevig gekritiseerd, omdat kunst een geringe rol speelt in de thematiek en de presentatie een overdaad aan informatie laat zien in een vormgeving - van zijn kompaan Jan van Toorn - die de museale conventies van rust en overzichtelijkheid tart. Deze informatie wordt gepresenteerd bij 'de alledaagse verschijningsvormen van de straat', zoals hekken, verkeersborden en planten, met als doel de bezoekers te verleiden tot een eigen stellingname.[709] De vormgeving geeft de politieke boodschap af dat de bezoeker zich ervan bewust moet zijn dat het museum geen waardevrij instituut is.[710] De meeste recensenten vinden de gekozen vorm en de visuele presentatie teleurstellend. Een willekeurig buurtactiecentrum vertelt meer over de straat dan tien museumzalen vol met foto's, films, video's en dia's, aldus Betty van Garrel in de *Haagse Post*, en dat ligt aan de academische aanpak.[711] Het is een moeilijk toegankelijke tentoonstelling, door het te gelaagde concept: de bezoeker wordt geconfronteerd met een grote hoeveelheid informatie en invalshoeken die moeilijk te overzien zijn. Dat belemmert de 'activering van de bezoeker ten aanzien van de beeld- en begripsvorming'. Maar uitgedrukt in bezoekcijfers is de tentoonstelling een groot succes: met ruim 21.000 bezoekers is 'De Straat' een van de drukst bezochte tentoonstellingen uit de geschiedenis van het museum tot dan toe.[712] Voor Leering zelf is *De Straat* het voorbeeld van een nieuw soort tentoonstelling waar de bezoeker centraal staat.[713] Door deze benadering - een sociaal-cultureel programma en een keuze voor kunstenaars die aanspreken - slaagt Leering erin het publieksbereik van het Van Abbemuseum met gemiddeld dertig procent te vergroten. Vanaf 1969 trekt het museum meer dan 50.000 bezoekers, en in 1972 zijn dat er ruim 63.000, als gevolg van de tentoonstellingen *Relativerend Realisme* en *De Straat*.[714]

Voor Jean Leerings afscheid als directeur van het Van Abbemuseum neemt Martin Visser in 1972 het initiatief om een documentaire samen te stellen als 'nabeschouwing' over

---

[707] Ibidem, p. 270.
[708] Leering geciteerd in: Carel Blotkamp, 'Museumdirecteur ir. J. Leering: "Door het zien van kunst kan mijn opvatting over Vietnam gewijzigd en verhelderd worden"'. In: *Vrij Nederland*, 2 juli 1969. Carel Blotkamp (1945) is kunstenaar en kunsthistoricus. Hij was van 1982 tot 2007 hoogleraar Kunstgeschiedenis van de nieuwste tijd aan de Vrije Universiteit Amsterdam.
[709] Leen Bedaux, 'De wortels van actuele zaken. *Living archive* in het Van Abbemuseum'. In: *jongHolland,* jrg. 23 2007, nummer 1, p. 32.
[710] Fieke Konijn, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog'. Zwolle, 2005, p. 446.
[711] Betty van Garrel, 'Geleerden op straat'. In: *Haagse Post*, 28 juli 1972. Aangehaald in René Pingen, *Dat museum is een mijnheer. De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003*. Amsterdam, 2005, p. 296.
[712] René Pingen, *Dat museum is een mijnheer.* Amsterdam, 2005, p. 296.
[713] Ibidem, p. 281.
[714] Ibidem, p. 247.

zijn museumbeleid.[715] De redactie bestaat behalve Martin Visser uit Carel Blotkamp, Frans Haks en Jan van Toorn. Het resultaat verschijnt uiteindelijk in 1979: *Museum in motion?Het museum voor moderne kunst ter diskussie*. Centraal thema is de kritische verhouding tussen moderne beeldende kunst en het museum. De bundel bestaat uit een beknopte geschiedenis van het Van Abbemuseum, een inventarisatie van theorieën die Leering ontwikkelde, het verzamel- en tentoonstellingsbeleid en een bespreking van vijf museumlessen. Ten slotte vat Leering zijn ideeën samen in een 'fictief interview'.[716] Een internationaal gezelschap van museumfunctionarissen, critici en kunstenaars geven in korte essays hun visie op de kwestie of de functie en de werkwijze van het museum aangepast dienen te worden, omdat sinds 1960 niet alleen de opvattingen in de beeldende kunst, maar ook de kunstwerken zèlf sterk zijn veranderd. In de conceptuele kunst gaat het minder om het kunstwerk als materie - om het resultaat - dan om het kunstwerk als proces: 'de zichtbaarheid van een idee'.[717] Het is de vraag hoe je dat idee presenteert. Ter illustratie van deze omwenteling zijn in 'beeldverhalen' enkele activiteiten opgenomen van Wim T. Schippers, Andy Warhol en Joseph Beuys - werken die aanvankelijk moeilijk waren in te passen binnen het traditionele museumconcept.[718] De bundel is een associatief bladerboek en naslagwerk geworden: een collage van beelden en gezichtspunten. Het boek geeft een veelzijdig beeld welke functies een kunstmuseum kon vervullen in de jaren zestig en zeventig. Kunstcriticus Gijs van Tuyl vindt het boek echter een chaos en noemt het in een beschouwing in *Vrij Nederland* 'een collectieve breikous'.[719]

Het Centraal Museum te Utrecht organiseert in 1979 een 'herdenkingstentoonstelling' over de Unie van Utrecht: *Kogel door de kerk?* Het concept en de uitwerking van deze expositie en van de catalogus is een typisch voorbeeld van de informerende benadering - Jan van Toorn tekent voor de vormgeving van beide. De tentoonstelling wordt geprezen om de grondigheid van aanpak, het informatiegehalte en de kritische afstand.[720] Kunsthistorica Renée Kistemaker vindt het een boeiende en afwisselende tentoonstelling, maar betreurt het

---

[715] Leering nam per 1 december 1973 ontslag en werd directeur van het Tropenmuseum in Amsterdam. Meubelontwerper Martin Visser (1922-2009) was één van de belangrijkste kunstverzamelaars van Nederland, die veel werk van grote kunstenaars schonk aan musea, vooral aan het Kröller-Müller Museum. Zie: Dirk Limburg, 'Zijn strakke bank en zijn kunstverzameling. Martin Visser (1922-2009), meubelontwerper en kunstverzamelaar'. In: *NRC Handelsblad*, 26 oktober 2009 en Rutger Pontzen, 'Man van de bank, groot verzamelaar'. In: *de Volkskrant*, 26 oktober 2009. Zie ook: Janneke Wesseling, 'Inhoud is passé, het gaat om de vorm. Gesprek met kunstverzamelaar Martin Visser'. In: *NRC Handelsblad*, 5 januari 1996 en Paula van den Bosch e.a., *The Collection Visser at the Kröller-Müller Museum*. Arnhem, 2000.

[716] Carel Blotkamp e.a. (redactie), *Museum in motion? Het museum voor moderne kunst ter diskussie.*'s-Gravenhage, 1979, p. 15.

[717] Henk Overduin, 'De legitimering van Kunst. Over het persoonlijke en het institutionele'. In: idem, *Het museum als obsessie*. Amsterdam, 1988, p. 64.

[718] Carel Blotkamp e.a. (redactie), *Museum in motion?*'s-Gravenhage, 1979, p. 15.

[719] Gijs van Tuyl (1941) was toen werkzaam als conservator schilder- en beeldhouwkunst in het Stedelijk Museum Amsterdam, van 1969 tot 1976. Hij werkte vervolgens bij de Rijksdienst Beeldende Kunst (RBK) als hoofd presentatie van buitenlandse kunst. In 1992 werd hij directeur van het Kunstmuseum Wolfsburg - wat hij ontwikkelde tot een internationaal gerenommeerd instituut. Van 1 januari 2005 tot 2010 was hij directeur van het Stedelijk Museum. Gijs van Tuyl, '"Museum in motion?"een collectieve breikous. Een boek over Leering en het Van Abbemuseum om draaierig van te worden'. In: *Vrij Nederland*, 15 december, 1979. De RBK is de opvolger van de Dienst Verspreide Rijks Collecties (DVRC). Het Instituut Collectie Nederland nam de RBK op - inmiddels Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE).

[720] De tentoonstelling wordt gehouden van 24 februari t/m 4 juni 1979. Catalogus: S.Groeneveld e.a., *De kogel door de kerk? De Opstand in de Nederlanden en de rol van de Unie van Utrecht 1559-1609*. Utrecht/Zutphen, 1979. De expositie vond plaats in het kader van een herdenking van de Unie van Utrecht onder het motto: 'Grondslag van de Nederlandse Staat'. Charles Groenhuijsen, '"Kogel door de kerk". Expositie toont fraai tijdsbeeld'. In: *de Volkskrant*, 27 februari 1979. De maker van de expositie was Derk Snoep (1935-2005), adjunct-directeur van het Centraal Museum en sinds 1971 conservator - hij was van 1983 tot 2000 directeur van het Frans Halsmuseum in Haarlem. Bron: Rik Vos in een email, 16 december 2014.

dat de voorwerpen dienst doen 'als dragers van het verhaal. Naar mijn smaak spreekt de vormgeving, hoe consequent ook uitgevoerd, te opdringerige taal. De bezoeker wordt niet gestimuleerd onderzoeker te zijn, want hij raakt in verwarring door de vormgeving. Bovendien wordt de rust, nodig om een voorwerp - en dan bedoel ik vooral de prachtige schilderijen - goed te bekijken zo geweld aangedaan ten bate van het ondergeschikt maken van het voorwerp aan het verhaal'.[721]

Beide partijen in de museumdiscussie delen het standpunt dat de democratisering van het museum zich moet manifesteren in het streven het museum voor zoveel mogelijk mensen toegankelijk te maken. In dit verband wordt gesproken van de 'vermaatschappelijking' van het museum. Conservatoren kiezen meer dan voorheen voor thematische presentaties, zowel in de vaste opstelling als in de tijdelijke tentoonstellingen. Het tonen van de collecties in de permanente opstelling is niet meer vanzelfsprekend het hoofddoel. De collectie gaat meer fungeren als een middel: er wordt steeds vaker een verhaal verteld, in eerste instantie vooral in de cultuurhistorische en volkskundige musea. De onderwerpen van tentoonstellingen worden veelzijdiger.[722]

Musea de wijk in

Presentaties vinden ook buiten het museale circuit plaats. In het begin van de jaren zeventig gaan conservatoren met thematentoonstellingen 'de wijk in' - een concept waarmee de pedagogische afdeling van het Haags Gemeentemuseum al experimenteerde tussen 1952 en 1960. De kunst wordt letterlijk naar de mensen toegebracht, in de hoop van het stereotype af te komen dat een museum 'muf en duf' is. Als de wijkbewoners niet naar het museum komen, dan moet het museum maar naar de wijken. Opdat de Nederlander zal 'voelen hoe rijk wij met zijn allen zijn'. Er wordt een hernieuwde poging gedaan om buiten de muren te treden en het brede publiek vertrouwd te maken met kunst en cultuur, om mensen te bereiken die nog nooit in een museum zijn geweest.[723] De tentoonstellingen zijn thematisch van opzet in de traditie van de pioniers Sandberg en Leering - opererend vanuit een breed cultuurbegrip, open en op de actualiteit gericht.[724]

Het publieksonderzoek van Gerard van der Hoek in 1953 bevat ook enquêtegegevens van wijktentoonstellingen, waaronder *Kunst en werkelijkheid*.[725] De bezoekers van dit 'miniatuurmuseum' beoordelen de tentoonstelling positief (97%) en stellen het op prijs als er geregeld tentoonstellingen in hun wijk komen (93%).[726] Er wordt echter met de wijktentoonstellingen geen nieuw publiek bereikt. De respons op de deelenquête is minimaal (11%) en van deze populatie zegt 82% al eerder in het Gemeentemuseum te zijn geweest. Het zijn trouwe museumbezoekers! Er komen nauwelijks buurtbewoners binnen, die niet of

---

[721] Renée Kistemaker, 'Nee, er ging géén kogel door de kerk. De herdenkingstentoonstelling Unie van Utrecht'. In: *Vrij Nederland*, 5 mei 1979. Kistemaker (1946) werd later conservator van het Amsterdams Historisch Museum en tenslotte adjunct-directeur.

[722] Overigens voert het Amsterdams Historisch Museum (tegenwoordig Amsterdam Museum) al jaren een zeer gevarieerd tentoonstellingsbeleid - dat begon al in de jaren zestig. Een greep uit het aanbod: *Weg wezen. Recreatie vroeger, nu en straks* (van 20 november 1969 tot en met 15 februari 1970), in 1975 een overzichtstentoonstelling van de 19de eeuwse Amsterdamse kunstverzamelaar Carel Joseph Fodor, *Amsterdam in z'n element*, over de betekenis van het water voor de stad (van 21 oktober 1966 tot en met 15 januari 1967), *Muziek in Amsterdam* - deze expositie ging over de muziekwereld in de twintigste eeuw, vanuit allerlei invalshoeken benaderd: componisten, vioolbouwers, uitgeverijen, accommodaties, klassieke muziek, volksmuziek, jazz en popmuziek (van 14 maart tot en met 6 juli 1980).

[723] Béatrice Jansen, Henk Overduin en John Sillevis (redactie), *Haags Gemeentemuseum zienderogen*. 's-Gravenhage, 1977, pp. 101-102.

[724] Fieke Konijn, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *Kabinetten, galerijen en musea*. Zwolle, 2005, p. 446.

[725] Zie over pionier Gerard van der Hoek de paragraaf 'Bezoekers bekeken' in hoofdstuk 3 hierboven.

[726] Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit*. Amsterdam, 1977, p. 22.

weinig een museum bezoeken. Ook de tentoonstellingswagen blijft 'een verschijnsel wat met het nodige wantrouwen wordt bezien. (…) Het probleem van de afstand tussen bezoeker en museum laat zich niet in kilometers uitdrukken'.[727] Deze vorm van cultuurspreiding blijft binnen het concept van een museum vallen, ook al gebeurt het om de hoek van de staat waar je woont.

Ondanks deze bevindingen brengt in 1970 de Rotterdamse Kunststichting een ontwikkeling op gang in het Lijnbaancentrum, waar weer wijktentoonstellingen uit voortkomen. Het Lijnbaancentrum ligt midden in het winkelcentrum in Rotterdam, met verschillende ingangen: via een meubelpaleis, een boekhandel en een warenhuis.[728] Toenmalig directeur Felix Valk blikt terug: 'we gingen ervan uit dat het tentoonstellingen moeten zijn voor iedereen; iedereen kan er kijken en dus zien (…) "open" tentoonstellingen, gebaseerd op themata van alle dag die in het gehoor liggen of in het oog vallen via associaties met dagelijkse handelingen, gebeurtenissen als ook problemen'. (..) Trapsgewijs een thema behandelen, waarbij de hoogste of laagste tree door iedereen zelf wordt bepaald'.[729] Het doel van het centrum is mensen visuele ervaring te laten opdoen. Het is echter niet de bedoeling 'mensen tot "kunstbezoekers" te bekeren'.[730] Een verschil met de ontwerpers van de Haagse wijktentoonstellingen in de jaren vijftig is dat de thematiek en de mogelijkheid tot identificatie hier veelzijdiger is en het cultuurbegrip breder - inclusief massacultuur, voorheen voor de elite te triviaal, en daarom controversieel. Er worden thematentoonstellingen georganiseerd, zoals: *Wordt vervolgd* (werk van striptekenaars), *Ik zie ik zie wat jij niet ziet*, *Maskers*, *Kuifje in Rotterdam*, *Wie verre reizen doet*, *Constructivistisch theater*, *Suriname*, *Neon*, *Ontroerend goed* (over zelf gemaakt speelgoed), *Deskundologie*, *Thuis in Rotterdam*.[731] Deze formule blijkt zeer geschikt om 'problematiserend' te werk te gaan en 'in thematiek' combinaties te maken binnen en buiten de kunsten.[732] De doorsnee Rotterdammer wordt echter met deze aanpak niet bereikt. Toch wordt er een nieuwe doelgroep aangeboord: mensen die in interesse en maatschappelijke achtergrond weinig afwijken van de reguliere museumbezoeker, maar (nog) geen musea frequenteren. Mede daarom wordt besloten om de activiteiten te spreiden en tentoonstellingen in wijken te organiseren.[733]

Het Frans Halsmuseum te Haarlem stond vóór de jaren zeventig bekend als 'Neerlands intiemste museum' - zo werd het museum in VVV-folders gekenschetst. Het functioneerde vooral als toeristische trekpleister met 'kaarslicht, bloemen en muziek': 'de spots op één van de beste zeventiende eeuwse schilderijenverzamelingen in Nederland worden gedempt, "de feërieke feestverlichting" wordt ontstoken'. Gedurende zes weken in de lente en op zaterdagen in de zomer werd het museum 's avonds opengesteld voor het publiek. De toenmalig directeur H.P. Baard omschreef de ambiance als 'het Frans Halsmuseum in

---

[727] Ibidem, p. 24.

[728] Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit.* Amsterdam, 1977, p. 32 en L.A. Welters, *Het Lijnbaancentrum. Experimentele exposities*. Amsterdam, 1975, p. 7.

[729] Geciteerd in L.A. Welters, *Het Lijnbaancentrum. Experimentele exposities*. Amsterdam, 1975, p. 7, ook deels aangehaald in Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit.* Amsterdam, 1977, p. 32. Felix Valk (1929-1999) was directeur van het Lijnbaancentrum en daarna van het Museum voor Volkenkunde in Rotterdam (het huidige Wereldmuseum). Valk bouwde privé een imposante collectie hedendaagse Afrikaanse kunst op - de meeste voorwerpen verwierf hij als eigenaar van Galerie 20x2, een galerie voor hedendaagse niet-westerse kunst in Arnhem. Na zijn dood in 1999 is - geheel volgens zijn wens - de collectie via bemiddeling van het Instituut Collectie Nederland in langdurig bruikleen gegeven aan het Afrika Museum in Berg en Dal.

[730] L.A. Welters, *Het Lijnbaancentrum. Experimentele exposities*. Amsterdam, 1975, p. 7a.

[731] Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit.* Amsterdam, 1977, pp. 32-33.

[732] Fieke Konijn, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *Kabinetten, galerijen en musea*. Zwolle, 2005, p. 446.

[733] Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit.* Amsterdam, 1977, p. 33.

avondtoilet'.[734] Baard opereerde in de traditie van Frederik Schmidt Degener. Ad de Jong begon daar in 1961 zijn museale loopbaan als stagiaire.[735] 'Baard was niet alleen de directeur van het museum, maar ook de dirigent van de vitrines', zo memoreert De Jong. 'De conservatoren mochten deze hooguit inrichten; de vitrine mocht niet gesloten worden voordat de directeur zelf de voorwerpen "in spanning" had gezet, waarmee hij de symmetrie à la Schmidt Degener bedoelde'.[736] Het hoofd educatieve dienst, Henk Overduin, voert tijdens de tentoonstelling *Menselijke situaties* een publieksonderzoek uit, dat is geïnspireerd door het onderzoek van Gerard van der Hoek uit 1956.[737] Zijn conclusie is dat het Frans Halsmuseum gericht is op wat Van der Hoek in zijn analyse 'de maatschappelijke elite' noemde. Overduin vindt dat musea te weinig rekening houden met de maatschappelijke gelaagdheid van de bevolking - dit komt de toegankelijkheid niet ten goede.[738] Een eerste stap om deze cirkel te doorbreken is door veranderingen door te voeren in de thema's van tentoonstellingen en de objecten die daarbij gepresenteerd worden.[739]

Na 1972 ondergaat het Frans Halsmuseum een metamorfose, aangewakkerd door de nieuwe directeur 'met een sterk sociaal *engagement*': Dick Couvée. Hij wil het museum in de eerste plaats in dienst stellen van de lokale bevolking. Overduin organiseert - geïnspireerd door Jean Leering - een reeks 'sociaal-culturele' tentoonstellingen die niet alleen historisch of kunsthistorisch interessant zijn, maar ook van aktueel belang voor de inwoners van Haarlem.[740] Couvée werkte voordien in het Rijksmuseum, waar hij sinds 1964 hoofd was van de afdeling Nederlandse Geschiedenis, die hij helemaal opnieuw inrichtte. Zijn missie was 'de stem van gewone mensen in de geschiedenis te laten klinken': zijn 'sleutelstuk' was een schelpenportret van Willem Drees, dat een aanhanger hem had geschonken. Couvée beschouwde dit als 'een belangrijk historisch document'. Baard en Schmidt Degener zouden het portret als 'een lelijk prul van huisvlijt' hebben afgedaan.[741] Dick Couvée richt in Haarlem de afdeling Voorlichting Beeldende Kunst op en geeft de medewerkers Els Vogel en Henk Overduin de opdracht het museum 'een andere functie te geven voor de stadgenoot'. Couvée: 'kijk, voor de zich nieuw aandienende bezoekers moeten we aan het werk. Zij zijn nu aan de beurt'.[742] Zo ontstaan 'sociaal-culturele tentoonstellingen van kleinere omvang, waarbij kunsthistorisch en/of historisch uitgewerkte onderwerpen op hun aktuele waarde worden getoetst'. Daarbij worden de inwoners van Haarlem zoveel mogelijk betrokken, om het

---

[734] Henk Overduin, 'Dat is niets voor ons soort mensen'. In: Carel Blotkamp e.a. (redactie), *Museum in motion? Het museum voor moderne kunst ter diskussie.*'s-Gravenhage, 1979, p. 277.

[735] Historicus Ad de De Jong bleef daar na zijn afstuderen werken. In 1975 stapte hij over naar het Ministerie van CRM.

[736] Ad de Jong, *Vitrines vol verhalen.* Amsterdam, 2010, p. 19.

[737] Henk Overduin, *Bezoekers gevraagd. Een eksplorerend onderzoek onder de bezoekers van de Hallen.* Haarlem, 1971. De tentoonstelling was van 11 juli tot en met 7 augustus 1970. Socioloog Henk Overduin (1943-1988) werkte daar tot 1976. Hij stapte over naar het Haags Gemeentemuseum, waar hij dezelfde functie bekleedde - in 1986 werd hij daar adjunct-directeur. Als opvolger van Theo van Velzen (1924-1999) was hij van 1986 tot 1987 interim directeur in het Haags Gemeentemuseum - daarna werd Rudi Fuchs als directeur aangesteld. Overduin was daarnaast voorzitter van de Nederlandse Museumvereniging. Hij overleed in 1988. In 1993 is de Henk Overduinprijs in het leven geroepen, een beurs van 2.500 euro bestemd voor jonge Haagse kunstenaars

[738] Henk Overduin, 'De samenleving in tentoonstellingen, tentoonstellingen als vorm van samenleven'. In: *Museumjournaal*, 18 (1973) nr. 3, p. 110.

[739] Henk Overduin, *Bezoekers gevraagd. Een eksplorerend onderzoek onder de bezoekers van de Hallen.* Haarlem, 1971, p. 12.

[740] Henk Overduin, 'Dat is niets voor ons soort mensen'. In: Carel Blotkamp e.a. (redactie), *Museum in motion?Het museum voor moderne kunst ter diskussie.*'s-Gravenhage, 1979, pp. 269-287, p. 277 en Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit.* Amsterdam, 1977, p. 28.

[741] Ad de Jong, *Vitrines vol verhalen.* Amsterdam, 2010, pp. 10-11.

[742] Geciteerd in: Henk Overduin, 'Dat is niets voor ons soort mensen'. In: Carel Blotkamp e.a. (redactie), *Museum in motion? Het museum voor moderne kunst ter diskussie.*'s-Gravenhage, 1979, p. 277.

museum ook voor hen betekenisvol te maken en zo nieuwe categorieën bezoekers aan te trekken.[743] Wetenschappelijke gegevens worden afgewisseld met verbale en visuele informatie, afkomstig van de Haarlemse bevolking en instanties.[744] Telkens wordt Haarlemmers gevraagd materiaal aan te leveren. Er komen 'wijktentoonstellingen', exposities over een bepaalde woonwijk. Andere voorbeelden zijn: *Bouwen en wonen* (1973), over de Haarlemse architect J.B. van Loghum (hieraan wordt een discussieavond gekoppeld over sociale woningbouw), *Dit is onze zorg* (1975), over driehonderdvijftig jaar kinder- en bejaardenzorg, en *Groeten uit Haarlem* (1976), over de stadgeschiedenis van de twintigste eeuw.[745] Overduin: 'als mensen met hun eigen materiaal, hun eigen kennis en visie op de tentoonstelling zijn vertegenwoordigd, komt de informatie en confrontatie, woorden die museummensen maar al te graag in de mond nemen, tenminste van twee kanten. Het versmalde cultuurbegrip van een culturele elite komt in aanraking met de cultuur van andere groepen, die tot dusver zeker in de museale contreien maar al te vaak als inferieur wordt beschouwd'.[746]

In 1976 vertrekt Overduin naar het Haags Gemeentemuseum. Ferry Walberg - eveneens socioloog - volgt hem op en zet zijn koers voort: 'Dick Couvée zag een duidelijke rol voor het museum weggelegd bij het educeren van publiek. Bovendien beschouwde hij de educatieve afdeling gelijkwaardig aan alle andere afdelingen binnen het museum. Henk Overduin had de weg bereid, dus ik kwam zonder ervaring in een gespreid bedje terecht. Ik ging zelf tentoonstellingen maken. Rondleidingen hadden bij mij geen prioriteit. Daar bemoeide ik me nauwelijks mee. Die werden uitbesteed. (…) We waren een beetje een vreemde eend in de bijt, omdat we het educatieve werk anders opvatten dan op dat moment gebruikelijk was. Dat was toch vooral groepen ontvangen en rondleidingen verzorgen. Ook het onderwijs bedienen door schoolprojecten te organiseren begon toen te komen. Dat deden wij dus niet'.[747]

Als in 1975 in het Van Abbemuseum Rudi Fuchs wordt aangesteld als directeur, komt daar de kunst om de kunst weer voorop te staan. De museummedewerkers die in de filosofie van Leering het museum een meer maatschappelijke functie toedichten, zoeken elders hun heil.[748] Eén van die medewerkers is Hein Reedijk.[749] Hij wordt in 1975 curator bij de Rotterdamse Kunststichting en krijgt de opdracht om wijktentoonstellingen te gaan maken in twee oude zeecontainers, 'die al gauw kijkkisten worden genoemd'. Reedijk: 'door de bewoners op te zoeken kan men, beter dan voorheen, in kontakt treden met de groepen die men bereiken wil. Op deze wijze is het misschien, meer dan voorheen mogelijk mèt de mensen te werken in plaats van voor de mensen'.[750] 'Mijn opdracht was: doe iets in de wijken wat de wijken interessant vinden'.[751] 'Met die twee oude blikken dozen ging ik in Rotterdam de straat op om te laten zien wat sociaal *engagement* eigenlijk betekende. Nou, daar ben ik wel achter gekomen! Wat we het eerste deden was contact zoeken met "wijkorganen", de

---

[743] Ibidem en Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit.* Amsterdam, 1977, p. 28.
[744] Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit.* Amsterdam, 1977, p. 28.
[745] Ibidem, pp. 28-30 en Henk Overduin, 'Dat is niets voor ons soort mensen'. In: Carel Blotkamp e.a. (redactie), *Museum in motion? Het museum voor moderne kunst ter diskussie.*'s-Gravenhage, 1979, pp. 277-283.
[746] Henk Overduin, 'Dat is niets voor ons soort mensen'. In: Carel Blotkamp e.a. (redactie), *Museum in motion? Het museum voor moderne kunst ter diskussie.*'s-Gravenhage, 1979, p. 283.
[747] Interview met Ferry Walberg in: Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, pp. 165-166.
[748] Ibidem, p. 167. Jaap Brakke werd bijvoorbeeld hoofd educatie in het Drents Museum te Assen.
[749] Reedijks functie was coördinator wijktentoonstellingen van de Rotterdamse Kunststichting. In 1987 werd hij conservator in het Museum voor Volkenkunde te Rotterdam (het latere Wereldmuseum). Van 1987 tot 2001 was hij daar directeur. Sinds 2001 is Reedijk freelance museumconsultant. Bronnen: www.museumetcetera.nl en ibidem, p. 96.
[750] Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit.* Amsterdam, 1977, p. 33.
[751] Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, p. 169.

club- en buurthuizen. Er waren op dat moment eigenlijk nog geen allochtonen in die wijk, wel achtergestelde witte mensen. Het idee was dat we thema's aan de orde gingen stellen die voor hen enige betekenis zouden hebben en waarmee we maatschappelijk rendement zouden boeken. Het is heel ingewikkeld om zoiets van nul af op te zetten'.[752] Daarnaast werkt Reedijk mee aan bovengenoemde tentoonstellingen in het Lijnbaancentrum: 'ik ben mijn hele leven een soort van intermediair geweest tussen collectie, kennis en publiek. Programmering is wat mij betreft afgestemd op de doelgroepen die je wilt bereiken'. Het is de bedoeling dat shoppend publiek de tentoonstellingsruimte ingaat en iets te weten komt over het thema dat daar aan de orde wordt gesteld - 'er is altijd een link met het alledaagse leven'.[753] Tussen oktober 1975 en januari 1977 verschijnen er zes Kijkkist tentoonstellingen op twintig verschillende locaties in Rotterdam. Gedurende enkele weken wordt een 'mobiele ruimte' in een bepaalde woonwijk geplaatst, met meestal een sociaal-culturele thematentoonstelling.[754] De formule is veelbelovend. Voor deze projecten blijkt echter een lange voorbereidingstijd nodig, en een geïntegreerde aanpak in overleg met de betreffende wijk. De projecten groeien de Kunststichting organisatorisch en financieel boven het hoofd. In 1977 wijst de gemeente het verzoek om meer budget en personeel af.[755]

'Rotterdam trekt met een Kijkkist, Den Haag met een Kunstkar de wijken in', luidt de *oneliner* in *de Volkskrant* in 1975. In het artikel wordt het Rotterdamse project gekoppeld met een project in Den Haag - te beschouwen als een doorstart van de wijktentoonstellingen uit de jaren vijftig. De opzet is identiek aan die in Rotterdam, alhoewel de plannen onafhankelijk van elkaar worden ontwikkeld. Een verschil is dat in Den Haag het initiatief komt van het gemeentelijke Dienst voor Schone Kunsten en niet van de staf van het Gemeentemuseum, zoals de vorige keer.[756] De Dienst wil de maatschappelijke functie van het museum verbreden en meer stadgenoten confronteren met cultuur uit eigen woon- en leefomgeving.[757] De staf van het Gemeentemuseum krijgt de wijktentoonstellingen in de maag gesplitst, en dat gaat niet van harte. Daarom komt het tentoonstellingenproject langzaam op gang. De eerste keer wordt de Kunstkar - een soort container met een deur en twee kleine raampjes - de stad ingestuurd met grafiek van M.C. Escher.[758] Een groot deel van de bezoekers blijkt het thema te waarderen, maar anderen juist niet, onder meer omdat er geen toelichting bij de presentatie wordt gegeven. Dit leidt een keer tot het misverstand bij één van de bezoekers dat ze geen onderscheid ziet tussen de originele grafiek die gepresenteerd wordt en de reproducties die te koop worden aangeboden.[759] Henk Overduin inspireert na zijn aanstelling in 1976 als hoofd educatieve dienst tot tentoonstellingen als: *Haagse zelfbouw* (1978-1979), *Is dat nou kunst?*(1983) en in 1976 *Kijk op straatbeeld - Hagenaars en hun straat*: wat kunnen mensen met 'straatmeubilair' doen en laten?[760] Veel tentoonstellingen hebben de vormgeving en inrichting van de wijken als thema. Dit heeft een ideële reden, maar ook een pragmatische: het blijkt namelijk dat veel kunstwerken niet bestand zijn tegen de tournees langs de Haagse buurten.[761] Het is de bedoeling om bezoekers van de kunstkar zo te enthousiasmeren dat ze over de hoge drempel van het museum stappen - tijdens de tour door zes Haagse wijken

---

[752] Ibidem, p. 167.
[753] Ibidem, p. 168.
[754] Zie Henk Overduin en Hein Reedijk,'Kijkkist en kunstkar: mode of middel? De wijkgedachte in de jaren van wederopbouw'. In: *Museumjoumaal,* jrg. 22, 1977, no. 3, pp. 106-110.
[755] Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit.* Amsterdam, 1977, p. 33.
[756] Ibidem, p. 34.
[757] Béatrice Jansen, Henk Overduin en John Sillevis (redactie), *Haags Gemeentemuseum zienderogen.* 's-Gravenhage, 1977, p. 109.
[758] Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.*Utrecht, 2010, p. 163.
[759] Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit.* Amsterdam, 1977, p. 36.
[760] Ibidem, pp. 39-43. In deze publicatie is achterin (Bijlage 4) de catalogus van de tentoonstelling opgenomen.
[761] Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, p. 164.

worden bewoners uitgenodigd voor een tegenbezoek aan het museum.[762] Bij één van de exposities wordt weer publieksonderzoek verricht. De Haagse Kunstkar blijkt nieuw publiek te trekken: de niet reguliere museumbezoeker. Die doelstelling van cultuurspreiding wordt dus bereikt - er wordt contact gelegd met 'vergeten' publiek.[763] De meeste respondenten blijken uit de directe omgeving te komen, hebben 'een doorsnee opleiding' en gaan weinig of niet naar een museum.[764] Daarbij komt nog dat de bezoeker de tentoonstelling positief waardeert, en het fenomeen Kunstkar zelfs nog meer.[765] De tentoonstellingen worden zoals in Rotterdam opgezet in samenwerking met gemeentelijke en andere plaatselijke instanties - en waar mogelijk met Hagenaars zelf.[766] Ook de communicatiestrategie wordt uitgebreid. Na 1975 krijgt niet alleen de vaste kring van bezoekers de informatie over wat de Haagse musea te bieden hebben; alle Hagenaars ontvangen iedere maand bericht via huis-aan-huis verspreiding. Het kunstkarproject blijft in Den Haag tot in de jaren tachtig functioneren.[767]

In de mobiele tentoonstellingsprojecten is het de bedoeling het publiek er meer bij te betrekken. De educatieve dienst ontwikkelt veelal de presentaties, regelmatig in samenwerking met de doelgroepen. Naast de tentoonstellingen buiten de museumgebouwen ontstaan er ook nieuwe vormen van tentoonstellen, met de bezoeker als uitgangspunt. Een nadeel bij deze benadering is dat bij de educatoren al snel de kunst op de tweede plaats komt, omdat de 'bewustwording van de eigen situatie' centraal staat. De educatie is voornamelijk gericht op het niet-specialistische lekenpubliek, waardoor er nog steeds een grote scheiding blijft tussen de elite en de lagere strata in de samenleving.[768] Edy de Wilde vindt dat ze 'alles vanuit een sociale bewogenheid direct voor de bevolking beschikbaar [willen] hebben, maar de kunst zelf schijnt hen niet te interesseren. Er zijn nog ontzettend weinig mensen op het ogenblik, ook in het culturele vlak, die nog van kunst houden. Ze zijn allemaal gek op mensen, niet op kunst. Bovendien vind ik, en dat is mijn bezwaar tegen de opvattingen van mensen als Overduin, dat als er op een gegeven moment gedacht wordt in termen van de kunst naar de wijk brengen, dan vind ik het eigenlijk verschrikkelijk elitair en ondemocratisch, dat je mindere kwaliteit in plaats van het beste zou stellen, en zou zeggen: dat is goed voor de werker. Dat is knollen voor citroenen verkopen. En Chagall kan ik toch niet in een buurthuis gaan hangen, of een Picasso, een Cézanne?'[769] Of zoals de directeur van de Rotterdamse Kunststichting, Felix Valk, verwoordt: 'het museum blijft de schatkamer van een minderheid in een tijdperk van de massacultuur'.[770]

---

[762] Nini Jonker, 'Henk Overduin en het Haags Gemeentemuseum 1975-1988'. In: *Museumvisie,* 12de jrg, december 1988, p. 140.
[763] Béatrice Jansen, Henk Overduin en John Sillevis (redactie), *Haags Gemeentemuseum zienderogen.* 's-Gravenhage, 1977, p. 107.
[764] Martin Ruyter, 'Museum is goed voor het volk. Wijktentoonstellingen in Den Haag'. In: *de Volkskrant*, 10 september 1977.
[765] Maarten Regouin, M. Bedaux-de Jonge en Henk Overduin, *Met de kunstkar vooruit.* Amsterdam, p. 68.
[766] Ibidem, p. 164.
[767] Ibidem, p. 107.
[768] Cor Blok, 'Een bewogen tijd. Experiment en discussie in de jaren zestig en zeventig'. In: Riet de Leeuw, (redactie), *De kunst van het tentoonstellen.* Den Haag, 1991, p. 94.
[769] De Wilde geciteerd in: Marianne Brouwer, 'De ideologie'. Deel 2 in de driedelige serie 'Het kunstbedrijf'. In: *HP*, 6 augustus 1977.
[770] Valk geciteerd in: Cor Blok, 'Een bewogen tijd. Experiment en discussie in de jaren zestig en zeventig'. In: Riet de Leeuw, (redactie), *De kunst van het tentoonstellen.* Den Haag, 1991, p. 94.

II Verzakelijking en publieksbereik

1 Georganiseerde modernisering onder Wim Beeren

In het Stedelijk Museum, het toonaangevende instituut in de Nederlandse museumwereld, leidt het vertrek van Edy de Wilde in 1985 tot een heftige benoemingsaffaire. Er dienen zich twee kandidaten aan: Wim Beeren en Rudi Fuchs.[1] Als de rivaliteit tussen Fuchs en Beeren om de opvolging van De Wilde aan de orde komt bij andere competities om een directeursfunctie, wordt in retrospectief gesproken van 'een onverkwikkelijke strijd'. De rivalen staan beiden met een eigen visie over de functie van het museum voor de beeldende kunst en de samenleving tegenover elkaar - een representatie van de 'museumdiscussie' in de jaren zeventig.[2]

Beeren vindt dat de museumbezoekers geïnformeerd moeten worden over kunstwerken en wat de motieven van de kunstenaars zijn. Hij ziet het als zijn opdracht informatie te verstrekken, interpretatie te geven en bemiddeling te bieden. Hij realiseert zich 'dat er een enorme meerderheid is voor wie de kunst helemaal niets betekent in haar bestaan'. Geïnspireerd door Sandberg wil Beeren 'attent blijven op de bewegingen in de moderne kunst' en 'attent op de mogelijkheden om een publiek hiermee in relatie te brengen'. In 1978, na zijn aanstelling in Boymans-van Beuningen, maakte hij 'een rigoreus einde' aan de traditionele rondleidingen. Hij vindt dat de educatie dient uit te gaan van de presentatie van de kunstwerken - die heeft een wetenschappelijke onderbouw, maar krijgt dan naar buiten toe een meer verstaanbaar commentaar, zo schrijft Beeren in zijn *Nota Educatief Beleid*.[3]

Voor Fuchs is het museum in de eerste plaats van de kunstenaar: het is eerder een laboratorium voor kunstenaars dan een ontmoetingsplek voor het grote publiek. Hij presenteert kunst 'serieus en waardig'.[4] Fuchs volgde in 1975 Jean Leering op in het Van Abbemuseum. Hij kreeg het verzoek om voor het boek *Museum in motion?* over het thema 'beweging' te reflecteren. De bundel is een ode aan zijn voorganger, wiens denkbeelden en aanpak hij niet onderschrijft - integendeel. Hij schrijft in zijn - zeer korte - bijdrage dat het museum voor moderne kunst voor hem niet ter discussie staat: 'een museum is de plaats waar een kunst, op doortocht, wordt staande gehouden en tot een stil beeld wordt van een beweging in de Kultuur'. Het museum 'kan beweging alleen in stilstand tonen'. Daarom noemt Fuchs

---

[1] Wim Beeren (1928-2000) was van 1954 tot 1965 wetenschappelijk medewerker en hoofdconservator in het Haags Gemeentemuseum en van 1965 tot 1971 hoofdconservator in het Stedelijk Museum. Vervolgens was hij zeven jaar lector aan de universiteit in Groningen. Sinds 1978 was hij directeur van Museum Boymans-Van Beuningen. Ook voor deze post waren verschillende gegadigden: Carel Blotkamp, Gijs van Tuyl, Wim Beeren; ook de naam van Rudi Fuchs viel. Maar hier gaf de benoeming geen conflicten - B&W deed een voordracht en de Rotterdamse gemeenteraad bekrachtigde die. Bron: Marianne Brouwer, 'Wie wordt de baas van wat?' Deel 1 in de driedelige serie 'Het kunstbedrijf'. In: *HP*, 30 juli 1977. PvdA-wethouder Cultuur, Jan Riezenkamp, speelde daarbij een prominente rol. Beeren volgde daar Coert Ebbinge Wubben (1915-2014) op - van 1941 tot 1978 daar werkzaam en sinds 1950 als directeur. In 2005 verscheen er een bundel van de essays die Beeren in de loop van zijn carriere schreef: Wim Beeren, *Om de kunst. Opvattingen van een museumman over moderne kunst, kunstenaars, musea en kunstbeleid*. Rotterdam, 2005. Kees Fens besprak de bundel enthousiast in zijn reeks *In het voorbijgaan*: 'Sympathie voor Beeren'. In: *de Volkskrant*, 29 december 2005. Rudi Fuchs (1942) was sinds februari 1975 directeur van het Van Abbemuseum te Eindhoven.

[2] Zie voor een gedetailleerde reconstructie van deze strijd: Theo Stokkink, '"Waarom zou ik in godsnaam?"'. In: idem (redactie), *De Cultuur elite van Nederland. Wie maken en breken de kunst*. Amsterdam, 1989, pp. 140-157. De museumdiscussie wordt uitvoerig beschreven en geanalyseerd in deel I, hoofdstuk 4.

[3] Beeren werkte in deze 'revolutionaire' nota uit 1979 zijn ideeën uit over de informatievoorziening voor beeldende kunst. Bron: Hein van Haaren e.a. (redactie), 'Inleiding'. In: Wim Beeren, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 9. Zie ook: Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie*. Utrecht, 2010, p. 203.

[4] Cathérine van Houts, 'Wordt 't Stedelijk nóg spannender? Krijgt het museum een "onbesuisde" of een "serieuze" directeur?' In: *Het Parool*, 29 december 1984.

het museum 'de ooggetuige van de geschiedenis' in plaats van een centrum dat geschiedenis maakt - het is andersom: 'de geschiedenis van een museum wordt door de kunst geschreven'.[5]

Op initiatief van Edy de Wilde werd Beeren per 1 mei 1965 aangesteld als hoofdconservator in het Stedelijk - die functie vervulde hij daarvoor in het Haags Gemeentemuseum onder Wijsenbeek.[6] In 1969 dwong Beeren bij De Wilde af in het Stedelijk de tentoonstelling *Op losse schroeven* te organiseren.[7] In deze spraakmakende expositie werden nieuwe kunststromingen als arte povera, concept art, minimal art en land art voor het eerst in Nederland gepresenteerd.[8] Het oude kunstbegrip werd 'op losse schroeven' gezet. Beeren gaf de kunstenaars de gelegenheid om, onder het mysterieuze motto *Situaties en cryptostructuren* 'wat dan ook' te exposeren.[9] En dat deden ze! Deelnemers waren Richard Long, Jan Dibbets, Marinus Boezem en Ger van Elk. Long exposeerde stenen uit Nederlandse rivierbeddingen. Dibbets ondergroef letterlijk de bestaande structuren met zijn *Museumsokkel met 4 hoeken van 90° No 1*: hij groef om de vier hoeken van het museum sleuven, waardoor hij de fundering van het museum op die plekken blootlegde - hij wilde daarmee zeggen dat hij het museum beschouwde als 'een instituut van het verleden'.[10] Boezem hing witte lakens uit de ramen van de voorgevel van het Stedelijk en legde kussens op de vensterbanken - hiermee wilde hij de kunst in de publieke ruimte brengen en de publieke ruimte binnen het territorium van de kunst inlijven. Van Elk maakte ter plekke *Well Polished Floor Sculpture*: een glimmend geboend stuk vloer in de vorm van een driehoek, bewerkt met dezelfde boenwas waarmee in het museum de parketvloer werd onderhouden.[11] Kunsthistoricus Carel Blotkamp

---

[5] Aldus Rudi Fuchs (zonder titel). In: Carel Blotkamp ea. (redactie), *Museum in motion? Het museum voor moderne kunst ter discussie.* 's-Gravenhage, 1979, p. 257. Zie ook: Hans Ebbink, 'Rudi Fuchs. Moe van het avontuur dat hedendaagse kunst heet'. In: *Metropolis M*, 8, nr. 5/6, 1987. Themanummer: 'Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie', p. 89.

[6] Rini Dippel, 'De Amsterdamse jaren in het Stedelijk Museum 1965-1971'. In: Wim Beeren, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 108.

[7] Deze tentoonstelling liep van 15 maart tot en met 27 april 1969. In 2010 nam het Stedelijk deze presentatie in reprise, onder Ann Goldstein. Margriet Schravemaker (1971) was de curator - zij promoveerde in 2007 aan de UvA op beeldende kunst in de jaren zestig: *Lonely Images: Language in the Visual Arts of the 1960s*. Haar promotor was Bram Kempers. Ze is hoofd Collecties en onderzoek in het Stedelijk Museum Amsterdam.

[8] Toen in 2010 en 2011 het gerenoveerde, oude gebouw van het Stedelijk tijdelijk open ging, liet de tentoongestelde serie *Recollections* een aantal 'roemruchte exposities' zien, die nog steeds als toonaangevend bekend staan. In de tweede tentoonstelling *Temporary 2* - vanaf 2 augustus tot de sluiting van het gebouw op 9 oktober 2011 wegens de verbouwing - kreeg *Op losse schroeven* aandacht aan de hand van archief- en documentatiemateriaal in combinatie met de aankopen die het museum na de expositie deed van Joseph Beuys, Jan Dibbets, Richard Long, Bruce Nauman, Mario Merz en Ger van Elk.

[9] Wim Beeren, 'Op losse schroeven. Situaties en cryptostructuren. De tentoonstelling'. In: idem, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, pp. 159-168. Zie ook: Christian Rattemeyer, 'Op losse Schroeven: Tentative Connections'. In: Christophe Cherix, *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976.* New York, The Museum of Modern Art, 2009, pp. 37-44.

[10] Jan Dibbets (1941) documenteerde het project als volgt: hij gaf op een plattegrond van het Stedelijk met rood potlood de hoeken met de sleuven aan. Deze hoeken zijn genummerd - op de plattegrond zijn ook nog foto's van de hoeken drie en vier geplakt. In ditzelfde jaar voerde Dibbets het project nog vier keer uit in Bern, Essen, Krefeld en Londen en documenteerde deze ook. De documentatie van de vijf projecten hing op de expositie *Taking Place* in de gerestaureerde oudbouw van het Stedelijk Museum. Dit '*statement*' van de nieuwe directeur Ann Goldstein was te zien van 28 augustus 2010 tot en met 9 januari 2011. Dibbets' werk heette toen *Vijf sokkels voor een museum 1969*. Zie over de expositie *Taking Place* onder meer: 'Te veilig museum', In: *NRC Handelsblad*, 19 augustus 2010 en Rutger Pontzen, 'Spierballenkunst zonder brille'. In: *de Volkskrant*, 27 augustus 2010. Rudi Fuchs besteedde aandacht aan dit kunstwerk van Dibbets in 'Fundamenten' in zijn rubriek 'Kijken', in: *De Groene Amsterdammer*, 23 september 2010 - later gepubliceerd in: Rudi Fuchs, *Kijken. Een leesboek over kunst*. Amsterdam, 2011, pp. 143-145. Voor zijn gepubliceerde beschouwingen over beeldende kunst kreeg Fuchs overigens in 2012 *De Prijs voor de Kunstkritiek* van de Mondriaanstichting - in de jury zit onder anderen Carel Blotkamp.

[11] Ook dit werk van Ger van Elk werd in reprise genomen in het tijdelijk heropende Stedelijk Museum in de expositie *Taking Place*. Volgens Fuchs ligt deze nieuwe versie er 'geheimzinniger' bij dan die van indertijd: 'de

schreef in *Vrij Nederland* dat 'verwacht wordt dat deze kunst de bestaande orde ondergraaft en zijn vaste vorm ontneemt'.[12] Het ging Beeren om het signaleren van 'nieuwe attitudes' tegenover kunst, die gestalte krijgen 'in intrigerende situaties zonder formele stijlkenmerken die houvast bieden'.[13] In zijn inleiding in de catalogus noemt Beeren als motto: 'verandering als vormgevend principe'.[14] De tentoonstelling was - in navolging van Sandberg - een volgende mijlpaal in de benadering om kunstenaars zowel het concept van de tentoonstelling mede te laten bepalen, als de keuze van de exposanten en de inrichting.[15] Beeren exposeert nu in de eerste plaats concepten in het museum - dat is nieuw.[16] Fuchs herinnert zich dat het er uitzag 'als een conceptueel statement. Het ging er eerder om wat het was dan hoe het er uitzag'. Hij vond het 'een verrassend vreemde inventie die je aan het denken zette. Hoe kon je anders kunst maken dan met brons, steen of olieverf?'[17] Kunstenaars kregen de volledige vrijheid om zalen in te richten met materialen als takkebossen, neonbuizen, aarde, wol, vet, aarde, kool, lood, water.[18]

Met deze tentoonstelling schreef Wim Beeren geschiedenis. Maar dat vond zeker niet iedereen op dat moment - Blotkamp was één van de weinige positieve critici. Een half jaar vóór dit evenement constateerde Beeren al in de voordracht 'Avant-garde achteraf' dat de kunstkritiek altijd weer een nieuwe avant-garde met de normen van de oude beoordeelt.[19] Dat ondervond hij bij *Op losse schroeven*. Veel museumdirecteuren en kunsthistorici vinden deze conceptuele kunst en 'aarde-kunst' niet thuishoren in een museum. De landelijke pers reageerde voorzichtig, in *De Telegraaf* worden de kunstprojecten 'afval'genoemd. Voor Beeren was deze presentatie echter de realisatie van zijn persoonlijke missie: 'kunstenaars staan ideëel met elkaar in verbinding; musea kunnen die verbindingen tonen; het museum kan als medium een belangrijke rol spelen en daarom zit ik daar'.[20]

Een andere mijlpaal in deze 'procesmatige' manier van exposeren is de vrijwel gelijktijdig door Harald Szeemann samengestelde *When attitudes become form/ Wenn Attituden Form werden* in de Kunsthalle te Bern. Deze expositie werd een week na die in Amsterdam geopend. Zowel bij de tentoonstelling van Beeren als die van Szeeman werden de meeste werken door de deelnemende kunstenaars ter plekke geïnstalleerd.[21] Szeeman ging na

---

nieuwste versie (…) is een zacht glanzende gelijkzijdige driehoek van 4 x 4 x 4 meter. Geen van de zijden loopt parallel met de wanden van de zaal en daardoor lijkt het ding te wiegen als een vlek dun zonlicht op kalm deinend water'. Rudi Fuchs, 'Deinende driehoek' in zijn rubriek 'Kijken', in: *De Groene Amsterdammer*, 15 september 2010 - ook gepubliceerd in: Rudi Fuchs, *Kijken.* Amsterdam, 2011, pp. 140-142. Zie ook: Ronald Ockhuysen, 'Eindelijk'. In: *Het Parool*, 18 augustus 2010. Ger van Elk (1941-1914) was met Bas Jan Ader, Marinus Boezem, Wim T. Schippers en Jan Dibbets één van de belangrijkste conceptuele kunstenaars. Hij maakte onder meer sculpturen, installaties, video installaties en beschilderde foto's. Zijn werk bevindt zich in de collecties van het Stedelijk Museum, het Van Abbe Museum, het Kröller-Müller Museum, Rijksmuseum Twenthe en de Sanders collectie.

[12] In: *Vrij Nederland*, 12 april 1969 - geciteerd in: Peter Claessens en Leontine Coelewij, 'Wim Beeren. "Want het museum is een meneer met een eigen mening…"'. In: *Metropolis M*, 8, nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie, p. 18.

[13] Aldus de catalogus: Ank Leeuw-Marcar (redactie), *Op losse schroeven, situaties en crypto-structuren.* Amsterdam, 1969 - geciteerd in: ibidem. Wim Beeren schreef de inleiding, Edy de Wilde het voorwoord.

[14] Wim Beeren, 'Inleiding'. In: ibidem.

[15] Fieke Konijn, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (red.), *Kabinetten, galerijen en musea*. Zwolle, 2005, p. 444.

[16] Rudi Fuchs, 'Deinende driehoek' in zijn rubriek 'Kijken', in: *De Groene Amsterdammer*, 15 september 2010.

[17] Rudi Fuchs, 'Ger van Elk'. In: idem, *Kijken. Een leesboek over kunst*. Amsterdam, 2011, p. 142.

[18] Rini Dippel, 'De Amsterdamse jaren in het Stedelijk Museum 1965-1971'. In: Wim Beeren, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 114. De rede staat ook in de bundel: Wim Beeren, 'Avant-garde acheraf'. In: ibidem, pp. 149-158.

[19] Beeren hield de lezing op 19 oktober 1968 bij een plenaire zitting van de Raad voor de Kunst. Ibidem, p. 112.

[20] Ibidem, pp. 113-114.

[21] Fieke Konijn, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (red.), *Kabinetten, galerijen en musea*. Zwolle, 2005. De tentoonstelling werd geïnstalleerd in de Kunsthalle in Bern, en

1969 'buiten de instituties opereren' en stelde vooral reizende tentoonstellingen samen. Hij maakte exposities die niet voor de hand lagen, waarin hij 'explicaties van de moderne kunst onderzoekt die buiten het terrein van de traditionele kunstgeschiedschrijving liggen' en associatieve verbanden legt, buiten het kader van de chronologie: de tentoonstelling als 'Gesamtkunstwerk'. Dit type van exposeren is omschreven als 'exposition autorisé'.[22] Beide exposities geven informatie over de nieuwe tendensen die zich afspeelden in de beeldende kunst en geven de boodschap af dat veel algemeen gangbare begrippen aan het wankelen werden gebracht. Het museum werd aan kunstenaars ter beschikking gesteld als werkplaats - zo wordt ook het ontstaansproces van een werk in de tentoonstelling betrokken. Wim Beeren schrijft in de catalogus: 'de kunstenaars beslissen over de ruimten die zij ter beschikking krijgen. En niet eerder dan wanneer zij daarin werken'.[23] Lawrence Weiner was één van de deelnemers aan de exposities van Beeren en Szeeman: 'wat zo goed was aan *Op Losse Schroeven*, en ook aan de gelijktijdige tentoonstelling *When Attitudes Become Form* van Harald Szeemann, was niet het werk dat er getoond werd. Die kunstwerken waren niet nieuw, die hadden we in de jaren daarvoor ook al getoond. Wat goed was, was dat al die kunstenaars nu bij elkaar kwamen. We waren geen van allen erg aan elkaar verwant, maar samen creëerden we een nieuwe energie. Die exposities hebben de toon gezet van wat wij nu de internationale kunstwereld noemen. Sindsdien is de kunstwereld echt globaal geworden'.[24]

Beeren is niet alleen een pionier als curator en een opinieleider voor de nieuwe avant-garde, hij is ook een voorstander van publieksbegeleiding in de traditie van Jean Leering: bezoekers van een museum dienen geïnformeerd te worden over de kunstwerken, in welke tijd ze gemaakt zijn en over de motieven van de kunstenaar.[25] Hij is ervan overtuigd dat 'de relatie tussen de maatschappelijke werkelijkheid en kunst' door het museum aan de orde dient te worden gesteld. Zo maakte hij met conservator Rini Dippel bij de grote Picasso tentoonstelling in het voorjaar van 1967 een 'mechanische toelichting' met kleurendia's en een 'kort instructief commentaar'. Deze retrospectief trok veel nieuw publiek.[26]

Na de tentoonstelling *Op losse schroeven* kreeg Beeren een jaar onbetaald verlof van zijn directeur.[27] Hij gebruikte deze periode om in 1971 de tentoonstelling *Sonsbeek buiten de perken* in het park in Arnhem te organiseren. Bij de voorbereiding liet Beeren zich tijdens een interview ontvallen: 'je zoekt naar een ander apparaat dat sneller en efficiënter kan werken

---

ging vervolgens op tournee naar het Institute of Contemporary Arts in London en Museum Haus Lange in Krefeld. Harald Szeemann (1933-2005) leidde als jongste artistiek directeur Documenta 5 in 1972 - hij breidde het concept van de manifestatie uit: hij nodigde niet alleen kunstenaars uit schilderijen en beeldhouwwerken aan te leveren, maar ook om performances en happenings te organiseren. In 1988 nodigde Wim Beeren hem uit om zijn visie te geven op de collecties van Museum Boymans-Van Beuningen. Dit resulteerde in de tentoonstelling 'A-historische klanken'.

[22] Ibidem, p. 445. Deze benadering werd in de jaren tachtig populair bij tentoonstellingsmakers. Denk aan de tentoonstellingenreeks van Rudi Fuchs in het Stedelijk Museum in de jaren '90: *Coupletten*. Zie hierover Carel Blotkamp, 'De Coupletten van Fuchs. Hoe een directeur optreedt als regisseur'. In: *Kunstschrift* 39 (1995), pp. 46-50.

[23] Wim Beeren, 'Inleiding'. In: Ank Leeuw-Marcar (redactie), *Op losse schroeven, situaties en crypto-structuren*. Amsterdam, 1969.

[24] Weiner geciteerd in: Sandra Smallenburg, '"Het Stedelijk is een bedrijf"'. In: *NRC Handelsblad*, 21 september 2013. De Amerikaanse conceptuele kunstenaar Lawrence Weiner (1942) zei dit in een interview naar aanleiding van zijn overzichtstentoonstelling *Written on the Wind* - in het Stedelijk Museum te zien van 21 september 2013 tot en met 5 januari 2014.

[25] Catherine van Houts, 'Beeren: publiek moet in museum kunstkennis opdoen'. In: *Het Parool*, 29 december 1984. Jean Leering was van 1964 tot 1973 directeur van het Van Abbemuseum in Eindhoven.

[26] Rini Dippel, 'De Amsterdamse jaren in het Stedelijk Museum 1965-1971'. In: Wim Beeren, *Om de kunst. Opvattingen van een museumman over moderne kunst, kunstenaars, musea en kunstbeleid*. Rotterdam, 2005, pp. 115 en 114.

[27] Dat was van 1 oktober 1970 tot 1 augustus 1971.

dan het museum'.[28] Het doel van de expositie was een overzicht te geven van de sculptuur van de voorafgaande vijf jaar. Hij stond weer voor de uitdaging om een grensverleggend project uit te voeren. Hij 'regisseert' deze tentoonstelling buiten de museummuren, met video, film, performances, installaties, beeldhouwwerken en een grootschalige presentatie van landschapskunst.[29] Het park fungeerde niet als decor voor de sculpturen, de kunstenaars grepen actief in het landschap in. Het proces was belangrijker dan het product: 'Sonsbeek was geen tentoonstelling, maar een activiteit'.[30] Beeren: ' het is duidelijk dat het woord tentoonstelling nog maar ten dele van toepassing is. We zijn gaan spreken over manifestatie en vervolgens over activiteit. Er is meer sprake van een workshop dan van een show. Dit brengt met zich mee dat het publiek zich in Nederland niet links en rechts kan vergapen aan grootse monumenten, maar dat het van de andere kant veel nauwer bij een kunstgebeuren betrokken kan zijn'.[31] De manifestatie beperkte zich niet tot het park, maar speelde zich af door het hele land. Geïnspireerd door Sandberg en Szeeman riep Beeren in Nederland een trend in het leven om tentoonstellingen te concipiëren buiten het kader van de chronologie, met allerlei associatieve verbanden en vaak vermengd met een persoonlijke visie van de curator op de actuele stand van zaken in de kunst. 'Hier wordt niet meer een beeld gegeven van de kunst van dit ogenblik maar een beeld van de ontwikkelingen in de kunst', aldus een recensent in *Vrij Nederland*.[32] De exposities - met de tot de verbeelding sprekende titels - vestigen zijn naam, zowel nationaal als internationaal.[33] Ze zijn een *statement*, een verkenning waarvoor het traditionele museum te klein is: 'het is duidelijk dat de kunst zichzelf een andere opdracht geeft dan in het museum te hangen', aldus Beeren.[34]

In een portret over Beeren schrijven Betty van Garrel en K. Schippers in de *Haagse Post* dat hij 'zijn beschutte museumfunctie voor het evenement had laten schieten. Teneinde de kunst uit te dragen tot in de verste provinciale uithoeken van Nederland, moest de gewetensvolle ex-conservator zich ontpoppen als een ware duizendpoot. Hij moest functioneren als ambtenaar (besprekingen met overheid en gemeenten) als econoom (het lospeuteren van subsidies en sponsorgelden) als kwartiermaker (het verkennen en selecteren van bruikbaar terrein voor kunstenaars) als reiziger (bezoekjes aan België, Duitsland, Frankrijk, Italië, Engeland, Amerika om kunstenaars te bewerken om tegen zeer lage vergoedingen mee te doen aan *Sonsbeek buiten de perken*). Als gepreksspartner (voor overheid en bedrijfsleven) en *public relations-officer*, supervisor bij voorlichting van pers en publiek. Dat alles zonder zijn innemende verstrooidheid kwijt te raken'.[35] Terugblikkend, vindt Beeren Sonsbeek 'een aangrijpende geschiedenis. (…) Pas toen het afgelopen was, werd het na alle verguizing positief beoordeeld'. Na het Sonsbeek avontuur wilde Beeren graag terug naar 'het museum als een instituut met muren: "alsjeblieft muren!"' - het liefst naar het Stedelijk, en

---

[28] Ben Kroon, 'Wim Beeren: "museum moet worden gered"'. In: *De Tijd*, 14 oktober 1977.

[29] Wim Beeren, 'Van tentoonstelling tot activiteit' en 'Tijdens de rit'. In: idem, *Om de kunst. Opvattingen van een museumman over moderne kunst, kunstenaars, musea en kunstbeleid*. Rotterdam, 2005, pp.187-193 en pp. 194-195 en Coosje van Bruggen, 'Inleiding'. In: idem, pp.182-186.

[30] Fieke Konijn, 'Presentatie na 1945. De museale opstelling als demonstratie van een standpunt'. In: Ellinoor Bergvelt ea. (redactie), *Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*. Heerlen, 1993, p. 445.

[31] Wim Beeren, 'Van tentoonstelling tot activiteit'. In: idem, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, pp. 187-193, p. 190. Zie ook Coosje van Bruggen, 'Inleiding' en Wim Beeren, 'Tijdens de rit'. In ibidem, resp. pp. 182-186 en pp. 194-195.

[32] Dat verscheen in de *Haagse Post* van 23 juni 1971. Geciteerd in Bibeb, 'Wim Beeren: "een scherpe tong heb ik altijd gehad, het is misschien een gewoonte geworden"'. In: *Vrij Nederland*, 6 april 1985.

[33] Fieke Konijn, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog'. Zwolle, 2005, p. 445.

[34] Willem Ellenbroek, 'Beeren haatte najagen allernieuwste'. In: *de Volkskrant*, 22 augustus 2000.

[35] Aangehaald in: Bibeb, 'Wim Beeren: "een scherpe tong heb ik altijd gehad, het is misschien een gewoonte geworden"'. In: *Vrij Nederland*, 6 april 1985.

dan naar de afdeling Educatie of Communicatie.[36] De Wilde zei echter dat dit niet mogelijk was.[37] Beeren werd lector aan het Instituut voor Kunstgeschiedenis van de Universiteit van Groningen. In plaats van dat hij over zijn tentoonstellingsprojecten vertelde, gaf hij kunsthistorische colleges waarin hij begon met negentiende eeuwse kunst: 'ik had niet de innerlijke vrijheid om over mijn eigen ervaringen te praten. Ik vond het toen ook beneden de waardigheid'.[38] In oktober 1977 wordt hij aangesteld als algemeen directeur van Boymans-van Beuningen. Hij poneert: 'het museum moet worden gered (…) als plek waar de discussie kan worden gevoerd'.[39] 'In Eindhoven heb ik in 1972 een tentoonstelling gemaakt onder de titel 'een collectie is ook maar een mens'. Die heb ik gemaakt om aan te tonen dat al die zogenaamde "objectieve" criteria in de kunst toch ook gebonden zijn aan een persoonlijke visie. Het grote gevaar van het museum is, dat de suggestie veel te veel gewekt wordt dat de presentatie objectief is. Dat lijkt me ook zinvol voor het publiek, want anders krijg je zo gauw het idee van "dit is het", "de" moderne kunst'.[40]

In biografische artikelen en interviews komt Wim Beeren naar voren als serieus, bedachtzaam en spiritueel - 'meer een wetenschapper dan een manager'. Hij stelt zich gevoelvol op tegenover de kunst, hij bezit 'een onopgesmukte liefde voor uitingen van kunstenaars'.[41] Hij is een voorstander van 'keiharde, nieuwe beelden' die de kijk op de wereld verhelderen en relaties met de massacultuur weergeven.[42] Hij legt de nadruk op 'ontindividualisering van de kunst met haar objectiverende kracht' en heeft een voorkeur voor progressieve, filosofische, maatschappelijk gerichte kunst, terwijl zijn rivaal Rudi Fuchs de esthetica voorstaat.[43] Hij vindt dat kunst een maatschappelijke functie heeft: ze kan een andere en nieuwe blik werpen op de samenleving. Hij heeft een afkeer van het zuiver autonoom, esthetisch kunstbegrip wat Fuchs bepleit.[44] Beeren spiegelt zich aan Sandberg en is geïnspireerd door Frits van der Meer - hoogleraar Schoonheidsleer en Kunstgeschiedenis, Christelijke Archeologie en Iconografie aan de Katholieke Universiteit te Nijmegen, waar Beeren colleges bij hem volgde.[45] Volgens Van der Meer brengt kunst niet alleen esthetiek, maar bovenal 'op indringende wijze een visie op het leven en de wereld tot uitdrukking'.[46] Beeren beschouwt hem als zijn leermeester - zijn ambitie is in het museum 'moderne kunst [te] doceren zoals Van der Meer dat met religieuze kunst deed'.[47] Beeren is religieus opgevoed, en laat zich door het geloof inspireren: 'ik dacht een tijd dat ik het niet meer was maar nu weet ik dat ik er nooit meer vanaf kom. (…) Toen ik ging studeren in Nijmegen heeft

---

[36] Rini Dippel, 'De Amsterdamse jaren in het Stedelijk Museum 1965-1971'. In: Wim Beeren, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 115.
[37] Beeren geciteerd in: Bibeb, 'Wim Beeren: "een scherpe tong heb ik altijd gehad, het is misschien een gewoonte geworden"'. In: *Vrij Nederland*, 6 april 1985.
[38] Ibidem.
[39] Ben Kroon, Wim Beeren: "museum moet worden gered"'. In: *De Tijd*, 14 oktober 1977.
[40] Beeren geciteerd in: Marianne Brouwer, 'Boymans-directeur Wim Beeren: "gezelligheid alleen doet het niet meer"'. In: *HP*, 15 oktober 1977.
[41] Tineke Reijnders, 'De pieken en dalen van museumdirekteur Wim Beeren. "Ik wil geen knecht zijn van de kunsthandelaren"'. In: *De Groene Amsterdammer*, 1 juni 1988.
[42] John Jansen van Galen en Huib Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is*. Naarden, 1995, p. 192.
[43] Ibidem.
[44] Rogier Schumacher, '"Met deze kunst kun je de wereld inrichten". Wim Beerens opvattingen over kunst, museum en kunstbeleid'. In: Wim Beeren, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 475.
[45] Prof. Frits van der Meer (1904-1994) was Nederlands archeoloog, kunsthistoricus, literator en katholiek priester. Hij was sinds 1939 hoogleraar in Nijmegen - Beeren volgde de colleges van 1951-1954. Van der Meer ontving in 1964 de P.C. Hooftprijs voor zijn essays. Ter gelegenheid daarvan schreef Beeren een lovend artikel over zijn leermeester: 'Staatsprijs voor letterkunde 1964'. In: Wim Beeren, *Om de kunst*. Rotterdam, 2005, pp. 88-92, zie p. 88.
[46] Rogier Schumacher, '"Met deze kunst kun je de wereld inrichten". Wim Beerens opvattingen over kunst, museum en kunstbeleid'. In: Wim Beeren, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 475.
[47] Wim Beeren, 'Staatsprijs voor letterkunde 1964'. In: idem, *Om de kunst*. Rotterdam, 2005, p. 88.

professor Van der Meer enorme invloed gehad op mijn vorming. Ik ben door die man met zijn grote liefde voor architectuur van kerken zijdelings ook geconfronteerd met het katholieke geloof. Maar op een heel hoog niveau. Het was een soort herbevestiging. Ik werd vooral geïmponeerd door het feit dan Van der Meer, die alle reden had om niet te geloven, gelovig was. Ik bedoel, hij was een zeer rijke persoonlijkheid, zo briljant en onafhankelijk, hij hoefde niet aan de hand van het geloof door het leven'.[48] In zijn studiejaren werd Beeren sterk geïnspireerd door de joodse filosofe Simone Weil: 'de ervaringen (buiten de mystiek) van Weil zijn die van mij. Alleen houd ik *après tout* meer van het leven'.[49] Naar Beerens overtuiging is er 'een diep religieus potentieel' aanwezig in de moderne kunst en architectuur: 'het scheppingsproces eist te allen tijde de inzet van de kracht, van opperste spanning die zich in vervoering ontspant'.[50] Vanuit de toepassing van de denkbeelden van Sandberg en Van der Meer op de eigentijdse beeldende kunstwereld ontwikkelt Beeren een kunstbegrip dat sterk lijkt op dat van Theodor Adorno. Hij citeert in 1976 instemmend uit zijn *Ästhetische Theorie*: 'voor Adorno kan een kunstwerk niet anders dan in zijn dualiteit bestaan, zijn autonome bestaan als kunstwerk en als *fait social*. Het maatschappelijke aan de kunst is voor hem haar immanente beweging tegen de maatschappij, niet haar manifeste stellingname. "Voorzover men van kunstwerken een maatschappelijke functie kan onderkennen is het haar functieloosheid"'.[51] Ook Beeren gaat ervan uit dat het kunstwerk een dubbel karakter heeft. 'Enerzijds is het als esthetisch, non-functioneel object autonoom' - het komt in isolement tot stand in een atelier en wordt aan het publiek getoond in musea en andere kunstinstellingen. Anderzijds echter verhoudt het kunstwerk zich in verschillende opzichten tot een sociaal-maatschappelijke context. Niet alleen weerspiegelt het kunstwerk de werkelijkheid waarin het ontstaat, maar doordat het deze becommentarieert, intervenieert het daarin ook'. De autonomie van het kunstwerk is dus slechts betrekkelijk.[52] Met deze vooronderstelling vat Beeren begrip en waardering op voor de avant-garde bewegingen in de kunsten.

In Boymans-van Beuningen verdeelt Beeren, na zijn aanstelling in 1978, zijn aandacht over de vaste collecties oude kunst, kunstnijverheid en moderne kunst. Daarnaast entameert hij om de vier à vijf jaar thematentoonstellingen met titels als *Goden en Farao's* (1979), *Het Goud der Thraciërs* (1984) en *Meesterwerken uit de Hermitage* (1985) die succesvolle blockbusters blijken.[53] Beeren maakt ook hiermee naam - dit is opmerkelijk voor iemand die

---

[48] Beeren geciteerd in: Bibeb, 'Wim Beeren: "een scherpe tong heb ik altijd gehad, het is misschien een gewoonte geworden"'. In: *Vrij Nederland*, 6 april 1985. Beerens moeder was protestants en zijn vader 'vrijdenkend katholiek'. Beeren bezocht geen katholieke scholen, 'maar was van liefde bezeten voor mijn hoogst liberaal getint particulier Haags Lyceum, waar ik overigens ook vele katholieke klasgenoten had. Dat was het milieu waar ik me aangenaam in voelde, hoewel ik er de enige leerling was die socialistische principes beleed' - aldus Beeren bij een reünie op de Katholieke Universiteit te Nijmegen op 27 april 1991. Karel Peeters, 'Inleiding' tot het deel 'School- en studiejaren in Deventer, Den Haag en Nijmegen 1945-1955'. In: Wim Beeren, *Om de kunst*. Rotterdam, 2005, p. 15.

[49] Beeren geciteerd in: ibidem, p. 16. Simone Weil (1909-1943) liet zich inspireren door politiek, geschiedenis, poëzie, ethiek, psychologie en spiritualiteit. Zie Angelica Krogman, *Simone Weil. De 'rode Jeanne d'Arc'*. Rotterdam, 1970 en Francine du Plessix Gray, *Simone Weil*. New York, 2001.

[50] Ibidem, p. 19.

[51] Adorno geciteerd in: Wim Beeren, 'Kunst als regeringszaak in de 20ste eeuw in Nederland'. In: idem, *Om de kunst*. Rotterdam, 2005, pp. 231-238 en pp. 236-237.

[52] Rogier Schumacher, '"Met deze kunst kun je de wereld inrichten". Wim Beerens opvattingen over kunst, museum en kunstbeleid'. In: Wim Beeren, *Om de kunst*. Rotterdam, 2005, pp. 476-477.

[53] *Meesterwerken uit de Hermitage* volgde *Het Goud der Thraciërs* 'door een samenloop van omstandigheden' al een jaar later op. Het beleid van het museum was om met tussenpozen van ongeveer vier à vijf jaar 'een tentoonstelling te organiseren die een grote stroom van bezoekers uit brede lagen van de bevolking aantrekt en die door een golf van publiciteit in ruime mate de aandacht vestigt op het museum' - dit is een typering van het fenomeen blockbuster. Er werden 41 werken gepresenteerd van Hollandse en Vlaamse meesters uit de zeventiende eeuw. De blockbuster trok 180.494 bezoekers. Bron: J.A. ter Molen, 'Algemeen'. In: Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, *Jaarverslag 1985*. Rotterdam, 1986, pp.1-4, p.1. In 1979 bezochten

bij voorkeur moeilijk toegankelijke, abstracte sculpturen aankoopt. Maar hij moet wel: hij werd gedwongen door noodzaak. Beeren zoekt namelijk naar een manier om het Rotterdamse gemeentebestuur tegemoet te komen voor tegenvallende bezoekcijfers. Hij hervormt na zijn aantreden de educatieve dienst en hevelt het aankoopbudget van de oude kunst grotendeels over naar de moderne kunst. Maar het bezoekaantal keldert en daarmee dalen de inkomsten van het museum. Hij neemt 'zijn toevlucht' tot de blockbuster. Ondertussen stelt Beeren zich op het terrein van verzamelbeleid tot taak om de gaten in de verzameling te dichten, vooral in de collectie moderne kunst. In overleg met zijn hoofdconservator moderne kunst, Martin Visser, concentreert hij zich op conceptuele kunst, minimal art en pop art: Joseph Beuys, Walter De Maria, Bruce Nauman, Andy Warhol, Claes Oldenburg en Frank Stella.[54]

Rudi Fuchs is een generatie jonger dan Beeren en ziet de kunst als een absolute waarde die hij met eigen autonome normen van kwaliteit mag beoordelen.[55] Zijn aanstelling als directeur in het Van Abbemuseum zorgde voor de nodige beroering. Zijn voorganger Jean Leering stemde zijn beleid immers in toenemende mate af op de vermeende behoeften van de museumbezoekers, het publiek - Fuchs concentreert zich daarentegen op de kunst zelf, daarover was hij al duidelijk in de stukken die hij publiceerde in de museumdiscussie in de jaren zeventig.[56] Hij stelt de kunst als het hoogste doel, verheven boven de overwegingen van politiek en democratie en hij verzet zich tegen massacultuur. Voor hem is het museum 'geen ontspanningsplek voor groot publiek'.[57] Hij organiseert geen publieksgeoriënteerde opstellingen, maar een zuiver op de kunst afgestemde presentatie - 'gezellige zalen' zijn hem een doorn in het oog.[58]

Rivaliteit met Fuchs

Beeren wacht anderhalve maand met solliciteren naar de directeursfunctie in het Stedelijk, zo vertelt hij Bibeb: 'ik dacht: waarom zou ik in godsnaam. Ik heb volop werk, dit is een interessant museum in de groei, een schitterend gebouw en daar kom ik in een oude keet, alle wanden zijn te smal, de vloeren deugen niet. Maar mijn liefde ligt bij de moderne kunst en ik voel heel duidelijk dat het Stedelijk essentieel is. (…) Veel later kwam ik in het rumoer terecht en toen ik na enige tijd onzeker werd over de manier waarop ik mijn gedragslijn moest bepalen, heb ik de *I Tjing* om advies gevraagd.[59] Ik had het boek *I Tjing* van Walter de Maria gekregen. (…) "Het hout in de aarde groeit zonder haast en zonder rust omhoog doordat het zich gedwee om de obstakels heenbuigt". (…) Op die manier moest ik blijkbaar te werk gaan. Dus absoluut geen agressie. Daar kwam het op neer. Ik voelde me er heel prettig bij. Ik dacht

---

260.000 mensen *Goden en Farao's* (jaartotaal: 389.676) en in 1984 trok *Het Goud der Thraciërs* 215.000 bezoekers (jaartotaal: 324.814). Bron: Tessa Haan, 'Het bal van Assepoester en de stiefzusters. Het spektakel van de blockbuster en de invloed van overheid, sponsors, publiek en publiciteit'. Masterscriptie. Rotterdam, 3 november 2003, p. 14. Blockbusters komen uitgebreid aan bod in: 'Blockbusters: publiek komt met publiek mee' in hoofdstuk 4 in dit deel.

[54] Rutger Pontzen, 'Knorrepot met visie. Waar blijft de nieuwe Wim Beeren (1928-2000)?' In: *de Volkskrant*, 5 januari 2006 en Peter Claessens en Leontine Coelewij, 'Wim Beeren. "Want het museum is een meneer met een eigen mening…"'. In: *Metropolis M*, 8, nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie, pp. 18-19.

[55] Cathérine van Houts, 'Wordt 't Stedelijk nóg spannender? Krijgt het museum een "onbesuisde" of een "serieuze" directeur?' In: *Het Parool*, 29 december 1984. Voor zijn aanstelling in het Van Abbemuseum was hij wetenschappelijk medewerker aan het Kunsthistorisch Instituut te Leiden en kunstcriticus voor *De Gids* en *NRC Handelsblad*.

[56] Hans Ebbink, 'Rudi Fuchs. Moe van het avontuur dat hedendaagse kunst heet'. In: *Metropolis M*, 8, nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie, pp. 87-88.

[57] Ibidem, p. 86.

[58] Ibidem, p. 89.

[59] *Het boek der veranderingen* is een klassieke tekst uit oud China dat gebruikt wordt als orakelboek en bron van wijsheid.

dat is precies wat ik wil. Mijn baan in Boymans is heel bevredigend. Als het niks wordt met het Stedelijk is het geen opwinding waard'. (…) Maar op een gegeven moment werd ik toch onrustig. Ik vroeg Michel Cardena, die ook wel met de *I Tjing* werkt: "kan ik nog een keer vragen". Weet je wat hij zei: "nee, dan wordt het boek boos." Ik dacht, ik zal blij zijn als de laatste hamerslag gevallen is maar die verwachtte ik veel eerder'.[60]

Er ontbrandt een strijd tussen de voorstanders van Beeren en die van Fuchs. In zowel de landelijke als de Amsterdamse media wordt hierover uitvoerig verslag gedaan.[61] De museumwereld is definitief ook een mediawereld geworden. Fuchs en Beeren genieten elk steun van een krachtige lobby. Intomartdirecteur en kunstverzamelaar Frits Becht mengt zich in de krachtmeting. Een groot deel van de verzameling hedendaagse kunst van het echtpaar Becht wordt in het jaar dat De Wilde met pensioen gaat, in het Stedelijk geëxposeerd: *Collectie Becht* - op uitnodiging.[62] Deze '*exposure* van zijn verzamelaarschap' geeft aanleiding tot het gerucht dat hij solliciteert naar het directeurschap van het Stedelijk. Becht ontkent dit, hoewel hij al een keer dong naar het directeurschap van het Haags Gemeentemuseum, eind jaren zestig bij het vertrek van Louis Wijsenbeek. Becht: 'ik denk, ik weet zeker, dat er een paar mensen zijn die veel meer in aanmerking komen dan een buitenstaander als ik'.[63] Zijn smaak sluit aan bij die van Fuchs, de schrijver van een lovende inleiding in de catalogus van *Collectie Becht*.[64] Becht kiest partij voor Fuchs. Terugblikkend in een interview zegt Becht: 'hoewel Wim Beeren en ik vanaf de middelbare school heel goede vrienden waren, vond ik Rudi Fuchs voor het Stedelijk meer de aangewezen man dan

---

[60] Bibeb, 'Wim Beeren: "een scherpe tong heb ik altijd gehad, het is misschien een gewoonte geworden"'. In: *Vrij Nederland*, 6 april 1985. *Het boek der veranderingen* is een klassieke tekst uit oud China dat gebruikt wordt als orakelboek en bron van wijsheid. Michel Cardena (1934) is een Pop art schilder en video kunstenaar uit Colombia, woonachtig in Nederland. Beeren organiseerde in 1981een grote retrospectieve tentoonstelling in Boymans over zijn werk. Bibeb is het pseudoniem voor Elisabeth Maria Lampe-Soutberg (1914-2010). Zij wordt beschouwd als 'de grondlegger en de grootmeester van het portretterende interview'. In *Vrij Nederland* verschenen bijna vijftig jaar haar stukken. Ze schreef voor *VN* ook de rubriek 'Zo maar wat vrouwelijkheid'. Voor haar werk ontving zij de Lucas Oomsprijs, de Victorine Heftingprijs en in 2008 de Jaarprijs voor de journalistiek, 'De Tegel'. Oud-hoofdredacteur van *VN*, Rinus Ferdinandusse memoreert: 'ze was zo verslaafd aan nieuwsgierig zijn, dat ze vaak interviews maakte die zelf nieuws werden'. Dat is 'vakkundige journalistiek'. Bron: Martje Breedt Bruyn, '"Een nonnetje, maar ook iets van een duivelin". In memoriam Bibeb (1914-2010)'. In: *Vrij Nederland*, 23 januari 2010. 'Uit weerzin tegen opnameapparatuur had ze altijd een blocnote bij zich. De vragen stelde ze uit het hoofd. Ze schreef af en toe wat op, maar was in staat uitspraken met woordelijke precisie weer te gegeven'. Haar 'handelsmerk' waren de '"regieaanwijzingen", alsof het gesprek een toneelstuk was waarin haar geïnterviewden personages waren'. Bibeb ontlokte veel ontboezemingen. Haar tactiek was: 'voorbereiden, lang doorvragen en inleven. Tom Rooduijn constateert: 'wie nu Bibebs interviews leest, staat versteld van de loslippigheid van de geïnterviewden, die waarschijnlijk voortkwam uit een combinatie van ijdelheid en onbevangenheid. Vandaag kennen interviews die onschuld nauwelijks meer. Misschien behoort dat óók tot Bibebs erfenis: nu ondergaan de meesten zo'n vraaggesprek alleen nog gepantserd, met spijkerharde afspraken vooraf en desnoods geflankeerd door een woordvoerder'. Bronnen: 'Journalist Bibeb (95) overleden'. In: *NRC Handelsblad*, 18 januari 2010 en Tom Rooduijn, 'Bibeb (1914-2010)'. In: *NRC Handelsblad*, 20 januari 2010. Zie over interviews, openhartigheid en autorisatie ook 'Rijksmusea gratis toegankelijk?', noot 1555 in hoofdstuk 5, deel IV, p. 724.

[61] Rini Dippel, 'Inleiding'. In: Wim Beeren, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 306.

[62] De expositie was van 16 maart tot 6 mei 1984. Frits Becht (1930-2006) richtte samen met Fred Nauta in 1962 onderzoeksbureau Intomart te Hilversum op, dat onder meer kijk- en luisteronderzoek deed voor radio en televisie. Verderop in hoofdstuk 6 wijd ik een paragraaf aan hem.

[63] Theo Stokkink, '"Waarom zou ik in godsnaam?"'. In: idem (redactie), *De Cultuur elite van Nederland. Wie maken en breken de kunst*. Amsterdam, 1989, p. 147.

[64] Rudi Fuchs, 'De rij van kamers'/'A row of rooms'. In: R.H. Fuchs e.a., *Collectie Becht. Beeldende kunst uit de collectie van Agnes en Frits Becht*. Amsterdam, 1984, pp. 8-37. Zie ook: Renée Steenbergen, *Iets wat zo veel kost, is alles waard. Verzamelaars van moderne kunst in Nederland.* Amsterdam, 2002, p. 353 en Rudie Kagie, "Als mensen over schilderkunst praten, beginnen ze onmiddellijk over hoge prijzen". Gesprek met Frits Becht, verzamelaar van kunst, machtige netwerken en goede relaties'. In: *Vrij Nederland*, 4 juni 1988.

Wim Beeren, ook gezien zijn aard en karakter en de wijze van omgaan met kunstenaars'.[65] Fuchs lijkt geruime tijd de uitverkorene. Beeren: 'iedereen op de *Grande Parade* ging ervan uit dat Fuchs het zou worden'.[66] 'Op een gegeven moment dacht ik: steeds maar Fuchs. Nu hebben we het wel gehad. Nu wil ik wel even laten weten dat ik in de running ben. En dat beeld van mij als bezadigd man die maar wat zit te suffen, daar wilde ik ook van af'.[67]

De lobby voor Beeren bestaat uit D66-politicus Hans van Mierlo en de vormgevers Wim Crouwel en Benno Premsela.[68] Terugblikkend zegt Van Mierlo dat hij 'vermoedelijk wel' zijn partijgenoten in de Amsterdamse gemeenteraad heeft benaderd en dat hij Wim Crouwel vroeg een opiniestuk in het voordeel van Beeren te schrijven in *Het Parool*. Van Mierlo: 'Fuchs was nog zo jong. Ik dacht: zijn beurt in het Stedelijk komt nog wel. Maar voor Beeren betekende de benoeming de kroon en de afsluiting van zijn carrière'.[69] Beeren in een interview met Bibeb: 'op de opening van Walter de Maria in Boymans heb ik tegen vrienden gezegd: "als ik het nou leuk vind om het te worden en jullie ook dan moet er wat gebeuren". Toen is de lobby begonnen. Volgens mij liep die van Fuchs al veel langer. Maar die van mij heeft veel bereikt in een paar weken, terwijl ik met vakantie was. Daarvoor had niemand een vinger naar me uitgestoken. Mijn vrienden ook niet'.[70] In datzelfde interview vertelt Beeren hoe anders zijn sollicitatie in 1978 voor het directoraat van Boymans verliep. Daar had hij met maar één sollicitatiecommissie te maken, waarna de politieke commissie de uiteindelijke beslissing moest nemen. 'Jan Riezenkamp, wethouder cultuur, had voor die gelegenheid alles wat ik geschreven had, laten inbinden. Dat pak van zevenenhalf kilo liet hij binnen brengen. Iedereen zei "oh". Niemand had er iets van gelezen maar niemand zei meer nee. In Amsterdam ging het democratischer'.[71]

In 1985 wordt Beeren benoemd tot directeur van het Stedelijk Museum, Wim Crouwel volgt hem op in museum Boymans-van Beuningen. Bij de hoofdelijke stemming in de Amsterdamse Gemeenteraad krijgt Beeren toch de meeste stemmen.[72] Uit de pers valt te destilleren dat vier argumenten van doorslaggevende betekenis zijn voor zijn benoeming: hij staat een bredere aanpak dan Fuchs en De Wilde voor in zijn verzamelbeleid - hij besteedt meer aandacht aan beeldhouwkunst en toegepaste kunst; hij is al bekend met het Stedelijk omdat hij daar hoofdconservator was. Hij wekt de verwachting niet alleen de landelijke betekenis van het museum op peil te kunnen houden, maar ook de internationale allure. Een laatste - weinig flatteus - aspect is dat mocht er iets fout gaan, de schade gering blijft omdat Beeren zeven jaar later de pensioengerechtigde leeftijd zal bereiken.[73]

---

[65] Rudie Kagie, "Als mensen over schilderkunst praten, beginnen ze onmiddellijk over hoge prijzen". Gesprek met Frits Becht, verzamelaar van kunst, machtige netwerken en goede relaties'. In: *Vrij Nederland*, 4 juni 1988.
[66] Bibeb, 'Wim Beeren: "een scherpe tong heb ik altijd gehad, het is misschien een gewoonte geworden"'. In: *Vrij Nederland*, 6 april 1985.
[67] Erik Beenker, '"Ik denk dat ik in het Stedelijk de kunstgeschiedenis mijn respect ga betuigen"'. In: *de Volkskrant*, 6 februari 1985.
[68] In een interview in 2007 merkte Fuchs op dat zijn benoeming op het laatste moment is verijdeld door Beerens vrienden: 'zij pleegden een inbraak in de gemeenteraad'. (…) zij lobbyden hoog op het stadhuis voor Beeren. Jan Schaefer, toen wethouder, zei letterlijk tegen me dat hij mijn relatie met kunstenaars verdacht vond. Hij was bang dat ik mijn vrienden zou voortrekken in het Stedelijk'. Bron: Lucette ter Borg, '"Mooi? … Daar gaat het niet om". Rudi Fuchs over het leven na het Stedelijk'. In: *NRC Handelsblad*, 14 december 2007.
[69] Lucette ter Borg, 'Fuchs in 1984 na "hoge lobby" gepasseerd'. In: *NRC Handelsblad*, 14 december 2007.
[70] Bibeb, 'Wim Beeren: "een scherpe tong heb ik altijd gehad, het is misschien een gewoonte geworden"'. In: *Vrij Nederland*, 6 april 1985.
[71] Ibidem.
[72] Rini Dippel, 'Inleiding'. In: Wim Beeren, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 306.
[73] Peter Claessens en Leontine Coelewij, 'Wim Beeren. "Want het museum is een meneer met een eigen mening…"'. In: *Metropolis M*, 8, nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie, p.19 en Cathérine van Houts, 'Wordt 't Stedelijk nòg spannender? Krijgt het museum een "onbesuisde" of een "serieuze" directeur?' In: *Het Parool*, 29 december 1984.

Bij zijn aantreden verklaart Beeren: 'als het museum zwijgt, schiet het museum tekort'.[74] 'Ik denk dat ik de kunstgeschiedenis mijn respect ga betuigen, om ook eens een contrast te maken. Je gaat onherroepelijk structureren en kaderen, ook al ben je nog zo autonoom, individueel of esthetisch bezig. Je suggereert altijd iets, ook al hang je twee schilderijen naast elkaar. Het museum doet niet anders. Er zijn dus verbanden en ik vind dat die verbanden best historisch gelegd mogen worden. Daar is alle aanleiding toe'.[75] Hij zet Sandbergs traditie voort 'door aan diverse kunstvormen, groepen kunstenaars of thema's aandacht te schenken zonder geografische of chronologische grenzen en zonder hiërarchie'.[76] 'Het concept was er en daarop wilde ik voortbouwen'.[77] 'Het gaat om kunstwerken die onze voorstellingen vernieuwen, om het werk dat er uit moet zien als een actief proces van ontwikkeling', aldus Beeren. Hij ziet twee motieven om kunst aan te kopen: 'de individuele kwaliteit en de historische betekenis van een kunstwerk. Voor een optimaal resultaat moet aan beide worden voldaan'.[78] Willem Sandberg is zijn inspirator, maar hij is daarbij kritisch: 'wat Sandberg binnenbracht in het Stedelijk gold als het signaleren van een nieuwe vitaliteit. Maar als je die werken na dertig jaar ziet, ervaar je het anders. Dus moet je zorgen voor commentaar, dat gebeurt de laatste jaren, alleen het historisch commentaar was in het Stedelijk nooit aan de orde. Sandberg zag Cobra als het begin van een nieuwe ontwikkeling, ik wil een methode toepassen die achteruitwijst'.[79]

Kort na de komst van Beeren in het Stedelijk stappen drie conservatoren op die zich voor Fuchs hadden uitgesproken. Eén van hen is Karel Schampers - zijn contact met Beeren is 'vanaf het begin moeizaam: 'De Wilde had me vrijheid gegeven. Beeren wilde de touwtjes strak aantrekken. Hij stelde voor dat ik terug zou gaan naar het prentenkabinet. Beeren dacht ook meer in thematische tentoonstellingen. Ik was toen al meer monografisch ingesteld. Kort daarop ben ik naar Boijmans vertrokken'. Daar krijgt hij als hoofdconservator moderne kunst 'weer alle ruimte'.[80] Iets later vertrekken er nog twee.[81] Beeren: 'deze conservatoren zijn vertrokken toen ze merkten dat ik een andere aanpak had. Nou, dat lijkt me vanzelfsprekend. Het is toch onverdraaglijk dat iemand plotseling iets totaal anders doet? Ik zou ook vertrokken zijn. (…) Ik mocht hier na mijn benoeming niet met een nieuwe staf beginnen. Dat was een handicap. Sommige mensen is dan ook niet afgeraden om weg te gaan'. Er worden twee medewerkers van Boymans in het Stedelijk aangenomen.[82]

In het tentoonstellingsbeleid van het Stedelijk vindt Beeren dat de actualiteit ontbreekt: nieuwe impulsen zijn nodig. Hij kondigt grote, 'signalerende' exposities aan en

---

[74] Jhim Lamoree, *Stedelijk Museum. Het hart van de tijd.* Amsterdam, 2012, p. 100.

[75] Erik Beenker, '"Ik denk dat ik in het Stedelijk de kunstgeschiedenis mijn respect ga betuigen"'. In: *de Volkskrant*, 6 februari 1985. Zie ook: Willem Ellenbroek, 'Beeren haatte najagen allernieuwste'. In: *de Volkskrant*, 22 augustus 2000.

[76] Din Pieters, 'Aankopen Beeren: eerst het verstand, dan het gevoel'. In: *NRC Handelsblad*, 28 december 1992.

[77] Rini Dippel, 'Inleiding'. In: Wim Beeren, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p.306.

[78] Din Pieters, 'Aankopen Beeren: eerst het verstand, dan het gevoel'. In: *NRC Handelsblad*, 28 december 1992.

[79] Bibeb, 'Wim Beeren: "een scherpe tong heb ik altijd gehad, het is misschien een gewoonte geworden"'. In: *Vrij Nederland*, 6 april 1985.

[80] Rutger Pontzen, 'Haarlemse School'. In: *de Volkskrant*, 6 december 2013.

[81] Karel Schampers werd conservator moderne kunst in Boymans-van Beuningen, daarna in 2000 directeur van het Frans Halsmuseum in Haarlem. Tijmen van Grootheest vertrok naar het ministerie van WVC, werd later directeur van de Rietveld Academie en volgde daarna Hoos Blotkamp in het Filmmuseum te Amsterdam op. Alexander van Grevenstein werd directeur van het Bonnefantenmuseum in Maastricht. De pr-functionaris Hendrik Driessen werd door Fuchs in het Van Abbemuseum gevraagd voor de sponsoring zorg te dragen; hij werd daar later ook adjunct-directeur en daarna in 1988 directeur van De Pont in Tilburg. Bron: Theo Stokkink, '"Waarom zou ik in godsnaam?"'. In: idem (redactie), *De Cultuur elite van Nederland.* Amsterdam, 1989, pp. 154-155.

[82] Arjen Schreuder, 'Ik zet mijn zin door. Gesprek met Wim Beeren'. In: *NRC Handelsblad*, 23 februari 1990.

realiseert deze ook - ze worden kenmerkend voor zijn tentoonstelllingsbeleid. Zijn eerste expositie *Wat Amsterdam betreft*... gaat over 'het kunstleven van de bruisende hoofdstad'.[83] De tentoonstelling start op 21 november 1985 feestelijk met een groot buffet in de erezaal.[84] Nadat hier jarenlang de nadruk lag op Amerikaanse kunst tot de jaren zeventig, kiest Beeren ervoor te laten zien 'hoe gevarieerd, veelzijdig en gedurfd' de kunst in Nederland is.[85] De tentoonstelling neemt de hele bovenzaal in beslag en geeft een beeld van wat zich afspeelt in Amsterdam in de beeldende kunst, architectuur, toegepaste kunst, en design, modevormgeving, fotografie en video, film, muziek en dans, en 'het alternatieve circuit'. Beeren vraagt ook aandacht voor de particuliere kunstverzamelaar.[86] Hij vraagt het echtpaar Sanders een zaal met werken uit hun collectie hedendaagse kunst in te richten - ze kiezen onder meer voor het monumentale schilderij *Wege der Weltweisheit* (1977) van Anselm Kiefer.[87] *Wat Amsterdam betreft*... wordt kritisch gewaardeerd: de 'reportage' tentoonstelling lijkt 'soms meer op de braderie van een uit zijn kluiten gegroeide provincieplaats. (...) Het resultaat was een rommelige uitstalling vol overbodigheden'.[88] Beeren: 'dat was de eerste kennismaking met Amsterdam. Die tentoonstelling hebben we in drie maanden gemaakt. Dat vond ik een hele prestatie. Het gaf een inzicht in het potentieel van de stad'.[89] Na deze verkenning van de actuele situatie in Amsterdam richt hij zijn aandacht op Nederland en Europa, inclusief Oost Europa en de USSR. Hij exposeert ook kunstenaars uit landen in Zuid Amerika - er is dan weinig belangstelling voor die gebieden en Beeren zet met zijn exposities de kunst uit die streken op de kaart.[90]

---

[83] Peter Claessens en Leontine Coelewij, 'Wim Beeren. "Want het museum is een meneer met een eigen mening…"'. In: *Metropolis M*, 8 nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie, pp.19-20.

[84] Rini Dippel, 'Inleiding'. In: Wim Beeren, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 308.

[85] Anna Tilroe, 'Museummachines. Kunst: Beyond Imagination'. In: *De Groene Amsterdammer*, 22 augustus 2012.

[86] Rini Dippel, 'Inleiding'. In: Wim Beeren, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 308.

[87] Martijn van Nieuwenhuizen, 'Kunst met leven/leven met kunst'. In: idem en Marie-Claire van Bracht (redactie), *Bad Thoughts. Collectie Martijn en Jeanette Sanders*. Amsterdam, 2014, p. 11. Socioloog Martijn Sanders (1945) begon zijn carriere als exploitant van bioscoopzalen. Hij was van 1982 tot 1 juni 2006 directeur van het Concertgebouw te Amsterdam. Hij was van 1997 tot 2005 voorzitter van de Avro. Hij is na zijn pensionering werkzaam als adviseur en is thans voorzitter van de Vereeniging Rembrandt. Sanders was in 2003 voorzitter van de Commissie-Sanders, die advies uitbracht aan de gemeente Amsterdam over de toekomst van het Stedelijk Museum en in 2007 van de Commissie Cultuurprofijt. Hij is als bestuurslid, raadslid en adviseur betrokken bij culturele instellingen zoals de Vereniging Rembrandt, de Nieuwe Kerk, de aankoopcommissie van het Stedelijk en sinds maart 2009 voorzitter van het bestuur van de Stichting Holland Festival. Sanders haalde in een interview de econoom en politiek wetenschapper Joseph Schumpeter aan: 'ondernemerschap is het maken van nieuwe combinaties. Geldt niet precies hetzelfde voor kunst? De rode draad in mijn loopbaan is dat ik het artistieke en het zakelijke veel dichter bij elkaar wil brengen dan in het calvinistische Nederland gebruikelijk is. Marketing bedrijven voor het Holland Festival gaat volgens dezelfde wetten als het verkopen van een scheerapparaat'. Bron: 'Martijn Sanders: "Mijn cv is kort". In: *Intermediair*, 7 juli 2009. Martijn en Jeannette Sanders begonnen in 1972 te verzamelen - de eerste aankoop was een schilderij met zwarte en witte geometrische vormen van Peter Struycken. Het Amerikaanse blad *Art News* presenteert jaarlijks een lijst van de tweehonderd grootste verzamelaars ter wereld - daarop prijken naast het echtpaar Sanders, broer en schoonzus Pieter en Marieke Sanders en Joop van Caldenborgh (in deel III, hoofdstuk 6 is een paragraaf aan hem gewijd). Het werk van de Duitse schilder en beeldhouwer Anselm Kiefer (1945) zit vol verwijzingen naar historische gebeurtenissen, met thema's als oorlog (de Tweede Wereldoorlog), verval, destructie, vernietiging. Behalve verf gebruikt hij materialen als roestig ijzer, lood, as, zand, beton, glas. Kiefer studeerde tussen 1970 en 1972 bij Joseph Beuys (1921-1986), één van de meest invloedrijke Duitse beeldhouwers uit de tweede helft van de twintigste eeuw.

[88] Peter Claessens en Leontine Coelewij, 'Wim Beeren. "Want het museum is een meneer met een eigen mening…"'. In: *Metropolis M*, 8, nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie, pp. 19-20.

[89] Beeren geciteerd in: ibidem.

[90] Rini Dippel, 'Inleiding'. In: Wim Beeren, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 307.

In 1989 is de tentoonstelling *Horn of Plenty/Sixteen artists from New York* te zien: een 'reportage achtig' overzicht van het werk van jonge New Yorkse kunstenaars.[91] Eén van de deelnemers is Jeff Koons, van wie Beeren kort daarvoor *Ushering in Banality* (1988) - 'de Big van Beeren' - aankocht voor honderduizend dollar.[92] Beeren ziet de kunstenaar als 'een gevoelige registrator', van wie het kunstwerk 'iets over de eigen tijd' zegt. Daarom koopt hij het beeldhouwwerk. Hij vindt Koons één van de belangrijkste hedendaagse kunstenaars.[93] De aankoop leidt tot grote verontwaardiging. Als hij zijn plan voorlegt aan de commissie van aanwinsten, beginnen leden 'te lachen'. Maar voor Beeren is dit geen grap en hij zet zijn zin door - het wordt zijn meest omstreden aankoop. Kunstcriticus Jhim Lamoree constateert terugblikkend dat *Ushering in Banality* 'zijn tijd en werkelijkheid wel ver vooruit' was: 'de banaliteit is sindsdien immers tot maatschappelijke norm verheven: de verpulvering van de grenzen van openbaar en privé, de genotindustrie die op volle toeren draait, de hebzucht naar geld en goederen, de pornoficatie van de samenleving (…)'. Het beeld van Koons plaatst daarbij 'een visueel vraagteken zonder het morele vingertje in de lucht te steken, wat de houdbaarheidsdatum van het beeld verlengt'. Het Stedelijk engageert zich 'weer duidelijk met de artistieke polsslag van het moment'.[94] Beeren: 'Koons zegt: ik wil primitieve gevoelens bevredigen. Nou, daar doe je de intellectuele circuits geen plezier mee. Hij wordt als zuiver commercieel gezien, maar hij speelt met de media en met ons. (…) Hij is extreem hoffelijk, het zou kunnen dat je belazerd wordt'.[95]

Beeren organiseert overzichtstentoonstellingen van onder anderen graffiti kunstenaar Keith Haring en Anselm Kiefer - allebei in 1986. Hij werkt regelmatig samen met andere musea om een retrospectief voor elkaar te krijgen - over bijvoorbeeld Frank Stella (Museum of Modern Art, New York), Lucio Fontana (Centre Pompidou, Parijs), Malevich (musea in Moskou en Leningrad) en Oscar Schlemmer (daarbij wordt geëxperimenteerd met de openingstijden: het Stedelijk is dan ook een avond in de week open). Internationale museale samenwerking gebeurde al eerder - Sandberg nam bijvoorbeeld *Bewogen beweging* over van het museum voor moderne kunst in Stockholm - maar in de jaren tachtig wordt er veelvuldiger samengewerkt. Op de exposities komt veel publiek af en dat ligt niet bij iedere kunstenaar voor de hand. Fontana en Stella zijn moeilijk toegankelijke, abstracte kunstenaars - dat geldt ook voor Kiefers oeuvre, bovendien stemt zijn thematiek niet bepaald vrolijk. Beeren is blij met het 'toenemende bezoek': 'de tentoonstelling van Kiefer is uitgelegd als een publiekstrekker, maar ik had die toeloop niet verwacht. Ik ben er niet op uit publiekssuccessen te creëren. Driekwart van de mensen wist vóór de tentoonstelling niet wie Schlemmer was,

---

[91] Beeren besteedde de organisatie van deze expositie uit aan Gosse Oosterhof, een curator van de progressieve Rotterdamse galerie 't Venster. Zijn conservatoren lukte het namelijk niet uit New York interessante kunstwerken mee te brengen. Dat hij een gastconservator uitnodigde ontlokte kritiek - maar het uitnodigen van gastcuratoren werd later in de museumwereld steeds meer een gewoonte. Zie voor de beschrijving van andere tentoonstellingen: ibidem, pp. 309-314.

[92] Dat is bijna 250.000 gulden - een achtste van het totale aankoopbudget. De titel betekent 'voorgaan in, toelaten van banaliteit' - Koons legde uit dat het beeld 'autobiografisch' is: hij is het jongetje dat de banaliteit aankondigt, de big en de engelen zijn de commentatoren. Jhim Lamoree, *Stedelijk Museum. Het hart van de tijd.* Amsterdam, 2012, p. 88.

[93] Paul Depondt, 'De museumdirecteur wil óók kunstenaar zijn. Musea en hun beleid volop in discussie'. In: *de Volkskrant*, 1 februari 1989. *Ushering in Banality* is beschilderd houtsnijwerk uit een serie van drie. De tentoonstelling *Horn of Plenty* was te zien van 14 januari tot 19 februari 1989. In retrospectief poneert Marina de Vries: 'het varken van Koons is niet alleen hèt icoon van de jaren tachtig, het is ook een voorbode van de jaren negentig. Koons laat namelijk zien dat musea geen steriele kunsttempels hoeven te zijn, maar ook onderdak kunnen bieden aan plezier, commercie en alle vormen van banaliteit. Daarmee legt hij een bom onder het heiligdom'. Marina de Vries, 'Geen museumpret of mini-utopisten'. In: *de Volkskrant*, 24 maart 2004.

[94] Jhim Lamoree, *Stedelijk Museum. Het hart van de tijd.* Amsterdam, 2012, p. 88.

[95] Beeren geciteerd in: Bibeb, 'Wim Beeren: "ik heb niet fout gehandeld en ben niet van plan dat te zeggen"'. In: *Vrij Nederland*, 12 september 1992 en in: Jhim Lamoree, *Stedelijk Museum. Het hart van de tijd.* Amsterdam, 2012, p. 93.

zelfs de gemeenteraad niet'.[96] Hij kan zich in Amsterdam meer veroorloven dan indertijd in het Gemeentemuseum Den Haag en in Boymans, maar stuit ook hier op 'de conventie die onder geïnteresseerden over het nieuwe heerst'.[97] Hij merkt dat bij het retrospectief in maart 1986 over Keith Haring, wiens 'andere manier van schilderen' niet wordt geaccepteerd. 'Men leest tijdschriften, ontmoet andere mensen of gaat naar tentoonstellingen en vervolgens spreekt men met elkaar af: dit is het nieuwe. Men verwacht in een museum het nieuwe dat al is gevestigd. En als op die afspraak inbreuk wordt gemaakt, als zich dus werkelijk iets nieuws aandient, dan is men boos'.[98] Na Harings overlijden herdenkt Beeren hem in de Amsterdamse discotheek Mazzo.[99]

Met medewerking van zijn hele staf ontwerpt Beeren in 1990 de tentoonstelling *Energieën.*[100] Uit de keuze van de deelnemers blijkt duidelijk zijn persoonlijke voorkeur: Luciano Fabro, Anselm Kiefer, Rem Koolhaas, Jeff Koons, Walter de Maria, Bruce Nauman, Sigmar Polke, Frank Stella. Daartussen vallen de Nederlanders Rob Scholte, Peter Struycken en Rem Koolhaas op. Scholtes werk was al in 1985 te zien op *Wat Amsterdam betreft* en twee jaar later op de Documenta in Kassel, waardoor hij internationale bekendheid verwierf. Hij kreeg in 1988 van Beerens opvolger Wim Crouwel in Boymans-van Beuningen de ruimte voor een solotentoonstelling met werk uit de periode 1983 tot 1988: *How to star.* Scholte laat zich inspireren door de media en maakt veel gebruik van montages van bestaand beeldmateriaal. Zijn *Utopia* - een parafrase van Manets *Olympia* uit 1863 - ontlokt een debat over parafrasering uit de hedendaagse kunst in het algemeen en 'de betwiste bijdrage van Rob Scholte in het bijzonder': is het schilderij 'nieuw gebruik of nabootsing'?[101]

Beeren beschouwt *Energieën* en *Kazimir Malevich* als de hoogtepunten in zijn beleid in het Stedelijk.[102] Terugblikkend schrijft hij in 1994: 'de tentoonstelling *Energieën* belichaamde de kracht van actuele kunsten en bestreed daarmee de weekheid van regressieve opvattingen'.[103] Hij kreeg zijn inspiratie voor het concept door een tentoonstelling van Walter de Maria in Moderna Museet te Stockholm, waar zijn werk *I Ching* centraal stond: 'ik vond dit werk en ook de andere onderdelen in de expositie zo superieur en activerend dat ik besloot de tentoonstelling die wij beraamden over kunst uit het heden uitsluitend op te vatten als een keuze van wat ik zou beschouwen als werk van overtuigende kwaliteit, creativiteit en vernieuwing. De keuze werd dus in hoge mate beïnvloed door de kwaliteitsvraag en door de vraag: wie voert de kunst, en daarmee ons, op dit moment naar een nieuwe situatie?'[104] Het Stedelijk bezit de grootste Malevich collectie buiten Rusland - één van de fundamenten van de museumcollectie.[105] Sandberg en Jaffé initieerden de aankoop van het ensemble van werken in 1958 uit de collectie van de Duitse architect Hugo Häring - 'de grootste trofee

---

[96] Peter Claessens en Leontine Coelewij, 'Wim Beeren. "Want het museum is een meneer met een eigen mening…"'. In: *Metropolis M*, 8 nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie, pp. 20-22. De tentoonstelling *Kiefer* trekt 100.000 bezoekers en *Schlemmer* 115.000. Wim Beeren, 'Grote klappers in Museum Boymans-van Beuningen en het Stedelijk Museum'. In: idem, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, pp. 337.

[97] Arjen Schreuder, 'Ik zet mijn zin door. Gesprek met Wim Beeren'. In: *NRC Handelsblad*, 23 februari 1990. In Howard Beckers *Art Worlds* zijn conventies een sleutelbegrip - hij werkt het uit in zijn tweede hoofdstuk 'Conventions', pp. 40-67.

[98] Beeren geciteerd in: ibidem.

[99] Wim Beeren, 'Keith Haring'. In: idem, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, pp. 368-370.

[100] De expositie liep van 8 april tot 29 juli 1990.

[101] Wim Crouwel, 'Voorwoord'. In: *Rob Scholte. How to star.* Rotterdam, 1988, p. 9 en pp. 66-70.

[102] Wim Beeren, 'Energieën'. In: idem, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 371.

[103] Rini Dippel, 'Inleiding'. In: Wim Beeren, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 310.

[104] Wim Beeren, 'Energieën'. In: idem, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, pp. 371-376, p. 371. Dit is de vertaalde weergave van zijn inleiding in de catalogus: 'Introduction'. In: idem (concept en organisatie), *Energieën.* Amsterdam, 1990, p. 6.

[105] Kazimir Malevich (1878-1935) is één van de grootste kunstvernieuwers van de twintigste eeuw.

tijdens het directoraat van Sandberg'.[106] Beeren maakt 'gretig gebruik' van de glastnost van Michael Gorbatsjov. De abstracte kunstwerken, waaronder die van Malevich, door de cultuurpolitiek van Stalin in de ban gedaan, komen uit de depots te voorschijn.[107] Beeren organiseert in samenwerking met de Sovjet Unie *Kazimir Malevich* met het eigen ensemble uit de collectie van het Stedelijk als centrum.[108] Dit is 'een lang gekoesterde wens' van hem.[109] Een journalist schrijft in de *The New York Times*: 'sinds de Tweede Wereldoorlog is er zelden zo gretig op een tentoonstelling gewacht als op het retrospectief van Kazimir Malevich'. Lange rijen bezoekers staan te wachten voor het museum.[110]

In 1992, drie jaar na *Horn of Plenty*, vindt in het Stedelijk het spectaculaire retrospectief van Jeff Koons plaats - zijn eerste museale solotentoonstelling in Europa, in samenwerking met de Staatsgalerie Stuttgart en het Aarhus Kunstmuseum.[111] In de expositie staat de serie *Made in Heaven* centraal: daarin spelen Koons en zijn toenmalige vrouw 'als object van verlangen', pornoster Cicciolina, zelf de hoofdrol - hij legt alle clichés van de pornoindustrie 'felrealistisch vast'.[112] Op de vraag van het Duitse tijdschrift *Art* of Jeff Koons 'een belangrijk eigentijds kunstenaar' is, antwoordt Beeren: 'geen twijfel mogelijk: hier heeft een kunstenaar nieuwe ideeën en beelden zo markant vormgegeven dat zij voor velen actueel zijn en dankzij hun beeldende kracht ook tijdloos kunnen blijven. (…) Wat hij maakt, zijn kunstwerken, werken die in hun thematiek, vorm, stijl en originaliteit ten opzichte van de werkelijkheid een strategisch, en binnen de kunst een provocerend standpunt innemen'. Hij karakteriseert Koons' oeuvre als volgt: 'de iconografie van zijn repertoire behelst het banale van dit tijdsgewricht: volks sentiment, popidolen, luxe en gemakzucht, seksuele codes, burgermansadoratie voor huisdieren, de tendens tot androgynie en statusfantasieën uit de reclame. De expositie *Jeff Koons* krijgt veel aandacht in de pers en het publiek stroomt toe: 85.000 bezoekers.[113]

Publiek debat over vernieling en restauratie van abstracte kunst

De museumwereld is niet alleen verweven met de mediawereld, maar ook met de wereld van het cultureel erfgoed, inclusief conservering en restauratie daarvan - die krijgt soms ook volop

---

[106] De collectie bestaat uit dertig schilderijen, zes gouaches, vijftien tekeningen en 33 studieplaten en kostte 90.300 gulden. Jhim Lamoree, *Stedelijk Museum. Het hart van de tijd.* Amsterdam, 2012, pp. 42-43en Els Hoek, 'Malevitsj, de voorzitter van de wereldruimte. De allerzuiverste schilderkunst van "een onvoorstelbare stomkop"'. In: *de Volkskrant*, 8 maart 1989. Zie voor een beschrijving van de verwerving, met medewerking van Naum Gabo en Mies van der Rohe: Joop M. Joosten, 'Malevich in het Stedelijk'. In: W.A.L. Beeren, J.M. Joosten en L. Venema-Boersma (redactie), *Malevich. 1878-1935*. Amsterdam, 1989, pp.44-52. Deze aankoop bleek later overigens omstreden - Häring was niet de eigenaar; er is geschikt met de erfgenamen. Bron: email van Rik Vos, 18 december 2014.

[107] Ibidem, p. 98. Glasnost is de Russische term voor doorzichtigheid of openheid en werd gebruikt om de toen toenemende culturele en politieke openheid in de Sovjet-Unie te kenschetsen. Perestrojka betekent hervorming van het communistische systeem. Onder het bewind van Gorbatsjov kwam er meer democratie en openheid in de Sovjet-Unie.

[108] Els Hoek, 'Malevitsj, de voorzitter van de wereldruimte. De allerzuiverste schilderkunst van "een onvoorstelbare stomkop"'. In: *de Volkskrant*, 8 maart 1989. De tentoonstelling was in het Stedelijk Museum van 5 maart tot 29 mei 1989, daarvóór was hij in het Staats Russisch Museum in het toenmalige Leningrad (nu Petersburg) en in de Staats Troyakov Galerij te Moskou. Catalogus: W.A.L. Beeren, J.M. Joosten en L. Venema-Boersma (redactie), *Malevich. 1878-1935*. Amsterdam, 1989.

[109] Daarna reisde de expositie nog door naar de National Gallery in Washington en het Armand Hammer Museum in Los Angeles. Wim Beeren, 'Het late werk van Malevich'. In: idem, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 348.

[110] Kees Keijer, 'Ooit verboden, nu uitgeleend'. In: *Het Parool*, 18 oktober 2013.

[111] De tentoonstelling liep in het Stedelijk van 28 november 1992 tot 3 januari 1993.

[112] Jhim Lamoree, *Stedelijk Museum. Het hart van de tijd.* Amsterdam, 2012, p. 89 en p. 93.

[113] Wim Beeren, 'Jeff Koons. Pro. Iconen van de alledaagse banaliteit'. In: idem, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, pp. 411-413.

aandacht in de media. Op 14 augustus 1991 keert een gerestaureerd schilderij terug in het Stedelijk Museum: *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III* van Barnett Newman. Tegelijkertijd arriveert zijn werk *Right Here* (1954) - een schenking van zijn weduwe, als eerbetoon aan de vroegere directeur van het Stedelijk Museum, Edy de Wilde, die drie werken van Newman aankocht.[114] Beide schilderijen komen te hangen in de erezaal, tussen Newmans andere werken: *Cathedra* (1951) en *The Gate* (1954).[115]

Op 21 maart 1986 - kort na het aantreden van Wim Beeren als directeur - werd in het Stedelijk Museum *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III* met een stanleymes vernield: acht sneden, vier horizontale en vier verticaal-diagonale sneden door verflaag en linnen. Rond alle sneden zijn craquelures ontstaan in de verflaag met verlies van pigment, breuk en rafeling van het linnen.[116] Het doek is letterlijk aan flarden gescheurd. Volgens de dader, de eenendertigjarige G.J. van B., is zijn daad een protestactie, een 'ode aan Carel Willink' - hij had een boek van Willink gelezen, waarin deze schrijft dat hij zich voelt gehinderd door abstracte kunstenaars. Van B's raadsman schetst in het proces een beeld van zijn cliënt als 'een slachtoffer van de totale verwarring in de hedendaagse kunst', die vindt dat om moderne kunst te begrijpen je elke keer eerst moet lezen wat ermee wordt bedoeld.[117] Iedereen kan immers zo schilderen. De restauratie van het vernielde schilderij leidt tot een heftig openbaar debat over restauratiemethode en -ethiek en over authenticiteit: is het gerestaureerde schilderij nog wel een 'Newman'?

Het schilderij, dat vóór de vernieling een marktwaarde had van vier miljoen gulden, wordt beschouwd als een hoogtepunt in het oeuvre van Barnett Newman.[118] Volgens kenners is het kunsthistorisch 'een revolutionair schilderij, (…) één van de grootste monochrome velden in de moderne schilderkunst'.[119] Fuchs schrijft in het jaar van de vernieling aan Beeren: 'Newmans schilderij is onvergetelijk omdat het voor een stroom van artistiek denken in de 20ste eeuw de perfecte en complete vorm heeft gevonden. Net als *Demoiselles d'Avignon*, Mondriaans appelbomen en Malevich' *Zwarte Vierkant* heeft het de kunstgeschiedenis van onze tijd richting gegeven en veranderd'.[120] Newman schilderde dit doek in 1967 en 1968 - het heeft een oppervlakte van twee meter vijfenveertig bij vijf meter drieënveertig. Newman zocht naar 'het meest intense rood en bracht daarom de door hemzelf samengestelde verf in ten minste zes lagen op. Zijn schilderijen, die gerekend worden tot de *colourfield paintings*, tonen meestal eenvoudige composities van twee of meer grote kleurvlakken, doorbroken of geflankeerd door verticale banen'.[121]

Carel Blotkamp schreef in 1970 hoe hij het kijken naar *Who's afraid of Red, Yellow and Blue* beleeft: 'mijn persoonlijke ervaring is dat Barnett Newmans schilderijen een zeldzaam directe werking hebben ten opzichte van de toeschouwer en tegelijkertijd zeldzaam hermetisch van karakter zijn. Wat het eerste betreft: er zullen weinig schilderijen zijn die een zo hevige kleursensatie geven (…). De intensiteit en de uitgestrektheid van het rood (…) versterkten elkaar en brengen gezamenlijk een gevoel van desoriëntatie teweeg bij de

---

[114] Renée Steenbergen, 'Kritiek face-lift doek Newman'. In: *NRC Handelsblad*, 16 augustus 1991.
[115] Paul Depondt, 'Edy de Wildes lievelingsschilderij hangt weer in Stedelijk Museum. Herstel van vernieling door "Newman killer" maakt ethische discussie los'. In: *de Volkskrant*, 16 augustus 1991.
[116] Ibidem.
[117] Frans Kotterer, 'Het spoor van vernielingen kwam er toch'. In: *Het Parool*, 22 november 1997.
[118] 'Vernield schilderij terug in Amsterdam na restauratie'. In: *NRC Handelsblad*, 15 augustus 1991.
[119] Aldus Carel Blotkamp in zijn artikel 'Barnett Newman - twee schilderijen'. In: *Museumjournaal*, februari 1970, p. 6. Geciteerd in: Renée van de Vall, *Een subliem gevoel van plaats. Een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman*. Groningen, 1994, p. 17.
[120] De brief van 13 oktober 1986 werd opgenomen in het Gemeenterapport over de restauratie van 7 oktober 1991. Aangehaald in: Renée van de Vall, *Een subliem gevoel van plaats*. Groningen, 1994, pp. 17-18.
[121] 'Vernield schilderij terug in Amsterdam na restauratie'. In: *NRC Handelsblad*, 15 augustus 1991.

toeschouwer die dicht bij het schilderij staat'.[122] Soms worden bezoekers zo hevig overweldigd door een doek van Newman, dat zij bevangen raken van angst en dan agressief reageren.[123]

Newman maakte vier versies van *Who's afraid of Red, Yellow and Blue*: twee verticale en twee horizontale. De laatste versie, die het grootst is, werd op 13 april 1982 in de National Galerie te Berlijn met een stang bewerkt door een student diergeneeskunde - hij brak een stuk van het hekje af, dat ervoor zorgde dat de bezoekers op gepaste afstand van het werk bleven, en ging daarmee het doek te lijf. Hij verklaarde na zijn arrestatie dat hij bang was geweest voor het schilderij, 'waarin je zodra je dichtbij gaat staan, haast kunt verdrinken'. Hij moest zijn angst bezweren.[124] Nu was dat de bedoeling van Newman - hij wilde dat het schilderij 'een heel scala aan gevoelens bij de beschouwer zou oproepen, waaronder overweldiging, verbazing en angst'.[125] Hij blijkt ook al rekening gehouden te hebben met agressie of angst - Newman waarschuwde conservatoren voor gewelddadige reacties, 'nog voordat de eerste iconoclast had toegeslagen'.[126]

Edy de Wilde kocht *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III* in 1969 - het was zijn lievelingsschilderij.[127] Het werd ook in brede kring bekend door de ingelijste reprodukties van Openbaar Kunstbezit in treincoupé's.[128] Het kunstwerk wordt 'de Nachtwacht van het Stedelijk Museum' genoemd.[129] Wim Beeren vindt het schilderij 'stormachtig. Het is een verbijsterend schilderij dat een immense emotie in zich draagt en dat is ook een statement van Newman geweest, het statement om dat rood op een andere manier te gebruiken dan volgens het calvinistische stramien van Mondriaan'.[130] Na de aanslag komt de weduwe van de schilder, Annalee Newman, over uit New York om het doek te inspecteren en is geschokt: 'I

---

[122] Aldus Blotkamp in zijn artikel 'Barnett Newman - twee schilderijen'. In: *Museumjournaal*, februari 1970, p. 6. Aangehaald in: Renée van de Vall, *Een subliem gevoel van plaats.* Groningen, 1994, p. 19.

[123] Tijs Goldschmidt, 'Kloten van de engel'. In: idem, *Kloten van de engel. Beschouwingen over de natuurlijkheid van cultuur.* Amsterdam, 2007, p. 14. Eerder gepubliceerd als: idem, 'Kloten van de engel. Schilderijen kapot maken als verwoede poging om belangrijk te worden'. In: *NRC Handelsblad*, 30 december 2006.

[124] Ibidem, p. 15.

[125] Marijke van Eeckhout, 'Het moderne iconoclasme en andere verhalen. Een zicht op het onbekende', in: Claire van Damme, Francisca Vandepitte (redactie), *Hedendaagse Kunst en Vandalisme,* Gent, 1998, p. 49.

[126] Tijs Goldschmidt, 'Kloten van de engel'. In: idem, *Kloten van de engel.* Amsterdam, 2007, p. 15.

[127] Paul Depondt, 'Edy de Wildes lievelingsschilderij hangt weer in Stedelijk Museum. Herstel van vernieling door "Newman killer" maakt ethische discussie los'. In: *de Volkskrant*, 16 augustus 1991. Zie ook deel I, hoofdstuk 1, de paragraaf over Edy de Wilde.

[128] 'Vernield schilderij terug in Amsterdam na restauratie'. In: *NRC Handelsblad*, 15 augustus 1991. De stichting Openbaar Kunstbezit zond van 1957 tot 1988 het gelijknamige radio- en later televisieprogramma uit, met als doel kunstzinnige vorming: de kennis van het Nederlands openbaar kunstbezit in alle lagen van de bevolking bevorderen. Deskundigen (hoogleraren, kunsthistorici en museumdirecteuren) bespraken kunstwerken - de abonnees kregen een reproductie van het besproken kunstwerk thuisgestuurd met een houten rekje om die naast de radio voor ogen te hebben. Na de uitzending ontvingen de abonnees de tekst van het programma. Zie: Bertus Bakker, *Elk zijn museum. Openbaar Kunstbezit 1956-1988.* Zwolle, 2014.

[129] Ibidem. Deze vergelijking werd vaker gemaakt. Toen er een openbare 'renovatie' plaatsvond van het knipselkunstwerk van Henri Matisse *De parkiet en de meermin* (*La perruche et la sirene*) uit 1952/1953 - vanaf 16 oktober 1996 - kreeg het werk ook deze eretitel. Het Stedelijk sprak hier overigens van een renovatie en niet van een restauratie, omdat de ondergrond van de collage niet tot de originele elementen van het kunstwerk behoort. Het publiek kon de restauratoren door een glaswand en via een monitor op de voet volgen. Zie: 'Openbare renovatie in Stedelijk Museum. Matisse vergeeld door fout in jaren zeventig'. In: *NRC Handelsblad*, 16 oktober 1996 en '"Nachtwacht van het Stedelijk" voorheen verkeerd gerenoveerd'. In: *NRC Handelsblad*, 17 oktober 1996. Mondriaans *Victory Boogie Woogie* werd ook weleens 'de Nachtwacht van de twintigste eeuw' genoemd, ondermeer door Chris Dercon en Rick van der Ploeg - die Deel III, hoofdstuk 4, 'Het Mondriaanjaar en de aankoop van Victory Boogie Woogie'.

[130] Arjen Schreuder, 'Ook opdrachtgevers kunnen collegiaal zijn. Gesprek met Wim Beeren'. In: *NRC Handelsblad*, 29 mei 1992.

almost fainted when I saw it. It was in ribbons'.[131] Van B. krijgt een 'museumverbod' na een kort geding dat door kunstenaars en door de Haarlemse kunstopleiding Ateliers '63 tegen de dader is aangespannen. Zes maanden later wordt hij door een rechtbank tot een gevangenisstraf van acht maanden veroordeeld, waarvan drie voorwaardelijk met een proeftijd van drie jaar. Van B. tegen de rechter: 'Ik blijf mijn daad verdedigen tegen de dominantie van de abstracte kunst'.[132]

Het gehavende kunstwerk - dat niet verzekerd is - moet worden gerestaureerd. 'Om het de kans te geven nog te kunnen spreken', aldus Beeren, 'en omdat ik me verbeeld dat het werk over krachten beschikt die het als kunstwerk blijven rechtvaardigen. Het had als kadaver alles verloren waarover het beschikte. Dat wou ik niet. Dat wou niemand. Kort na de vernieling heb ik een gezelschap van geleerde restauratoren en dergelijke aan tafel gehad om hun mening te vragen. Er was nog voldoende optimisme om het aan te durven pakken'.[133] In 1987 beslist de gemeente Amsterdam om een half miljoen gulden ter beschikking te stellen voor de restauratie. Die besteedt Beeren - op advies van onder anderen de weduwe Newman en de directeur van het MOMA in New York - uit aan de Amerikaanse restaurator Daniel Goldreyer, die eerder beschadigde werken van Ellsworth Kelly, Ad Reinhardt, Marc Rothko en ook Newman behandelde.[134] Voordat Edy de Wilde het schilderij voor het Stedelijk kocht, had Goldreyer al in opdracht van de kunstenaar aan het schilderij restauratie werkzaamheden uitgevoerd - hij kent het doek en de manier waarop het is geschilderd.[135] Beeren stelt een restauratiecommissie samen met daarin de conservator van de afdeling moderne kunst, de restaurator Elisabeth Bracht en een vertegenwoordiger van de gemeente.[136] Leden van de commissie reizen regelmatig af naar Goldreyers atelier op Long Island om het restauratieproces te volgen. Beeren: 'we hebben samen de restauratie bij herhaling tot en met de hechtingen van de dertien meter sneden bekeken en waren het erover eens dat het goed liep. Plotseling bleek de restauratie klaar te zijn. Ik ben toen naar het eindresultaat gaan kijken in New York, daar was Elisabeth ook. Ik heb haar ontmoet en vroeg: ga je morgen mee naar Goldreyer. Maar ze had een andere afspraak. Ze is een paar dagen later gegaan. Ze was van mening dat het was overgeschilderd. Dat heeft ze me laten weten. Ik heb de andere leden van de commissie evenals de wethouder ingelicht. Ik heb Goldreyer gebeld en gevraagd: is dat waar? Nee, zei hij'.[137]

Als het gerestaureerde schilderij op 14 augustus 1991 terugkeert in het museum, verklaart Wim Beeren tevreden te zijn over de ruim vier jaar durende restauratie. De destructie 'van een zo levend kunstwerk' heeft hij 'ervaren als een moord'.[138] Maar hij vindt dat over de restauratie 'in de breedte' moet kunnen worden gesproken. Daarom zal hij 'binnen afzienbare tijd' een symposium over restauratie organiseren, met tegelijk een expositie van gerestaureerde schilderijen, waarin 'alle ethische en praktische aspecten van restauratie aan de

---

[131] Michael Kimmelman, 'Restoration of a Painting Worries Dutch Art Experts'. In: *The New York Times*, 17 december 1991.
[132] Paul Depondt, 'Edy de Wildes lievelingsschilderij hangt weer in Stedelijk Museum. Herstel van vernieling door "Newman killer" maakt ethische discussie los'. In: *de Volkskrant*, 16 augustus 1991.
[133] Arjen Schreuder, 'Ook opdrachtgevers kunnen collegiaal zijn. Gesprek met Wim Beeren'. In: *NRC Handelsblad*, 29 mei 1992.
[134] 'Vernield schilderij terug in Amsterdam na restauratie'. In: *NRC Handelsblad*, 15 augustus 1991.
[135] Paul Depondt, 'Edy de Wildes lievelingsschilderij hangt weer in Stedelijk Museum. Herstel van vernieling door "Newman killer" maakt ethische discussie los'. In: *de Volkskrant*, 16 augustus 1991.
[136] Bibeb, 'Wim Beeren: "ik heb niet fout gehandeld en ben niet van plan dat te zeggen"'. In: *Vrij Nederland*, 12 september 1992. Dat waren respectievelijk: Rini Dippel, Elisabeth Bracht en André Jansen. Hij vroeg Edy de Wilde ook, maar die zag daar vanaf.
[137] Ibidem.
[138] 'Vernield schilderij terug in Amsterdam na restauratie'. In: *NRC Handelsblad*, 15 augustus 1991.

orde zullen komen'.[139] Daniel Goldreyer is ook ingevlogen. Hij verklaart dat dit de moeilijkste restauratie was die hij ooit uitvoerde, 'het schilderij was nagenoeg een lijk'.[140]

Direct na de presentatie uit kunsthistoricus Ernst van de Wetering heftige kritiek op de restauratie van het schilderij: op het eerste gezicht lijkt het herstelde doek 'dezelfde presentie te hebben als het vroeger had'. Hij voegt daar meteen aan toe: 'het lijkt wel een reproductie van zichzelf, het is onmogelijk dat een schilderij dat zo'n drama heeft ondergaan, er zo gaaf uit ziet'.[141] Volgens hem is de aura van het kunstwerk opgeofferd - Goldreyer heeft kennelijk gekozen 'voor het optimale visuele effect', ten koste van de authenticiteit van het schilderij. Bezoekers mogen het schilderij alleen van drie meter afstand bekijken, maar Van de Wetering is in de gelegenheid het van dichterbij te bestuderen en constateert dat niet alleen de beschadigde delen zijn overgeverfd, maar dat het rode vlak in zijn geheel is bewerkt.[142] Van de Wetering: 'tot mijn vreugde werd me aangeboden om vóór de persconferentie het schilderij te bekijken. Toen ik het bekeek stond Goldreyer naast me, als enige.' (…) Toen zei Goldreyer, uit zichzelf, tegen me: "ja … Newman heeft bij dit schilderij de laatste laag aangebracht met een roller. En met acrylachtige verf". (…) Toen ik voor het schilderij stond, kon ik mijn ogen niet geloven'. Hij ziet 'een continue oppervlaktestructuur met talloze kleine toevallige verfklontjes. Hoe die ontstaan was, besefte ik op dat moment nog niet. Die structuur liep eenvoudigweg door over de oneffenheden die bij de littekens zaten. Ik kijk al vijfentwintig jaar zo naar oppervlakten van schilderijen en ik heb van honderden schilderijen toestandsbeschrijvingen gemaakt, dus ik weet ongeveer wel hoe het eruit ziet als iets overgeschilderd is'.[143] 'Ik zag onmiddellijk dat er iets niet klopte. (…) Het schilderij was een stomp vlak geworden. Je moet je voorstellen dat het ooit godvergeten mooi was. Voordat het kapotgesneden was, kreeg je, als je er vlak voor stond (…) een bijna psychedelische ervaring. Je verzoop in een rode ruimte. Daarvan was niets meer over. Het was alsof je voor een geverfde muur stond'. Toen Van de Wetering werd gevraagd hoe hij zo snel tot een oordeel kon komen, antwoordde hij dat 'het ontdekken van een dergelijke fout bij een monochroom werk leek op het zien van een mug op een witte muur'.[144]

Uit 'de toestandbeschrijving' van het restauratie-atelier van het Stedelijk - Van de Wetering zoekt de documenten op in het Centraal Laboratorium - blijkt dat Newman olieverf gebruikte en minitieus met een penseel schilderde, hoofdzakelijk in verticale streken.[145] 'In ieder geval werd geen enkele kunststof, dus ook geen acryl, aangetroffen'.[146] Nu lijkt er een verfroller gebruikt: alsof de restaurator 'op gigantische schaal heeft zitten schilderen op het schilderij van een ander'. Reden voor Van de Wetering om 'enigszins geschokt naar huis te

---

[139] Paul Depondt, 'Edy de Wildes lievelingsschilderij hangt weer in Stedelijk Museum. Herstel van vernieling door "Newman killer" maakt ethische discussie los'. In: *de Volkskrant*, 16 augustus 1991.
[140] 'Vernield schilderij terug in Amsterdam na restauratie'. In: *NRC Handelsblad*, 15 augustus 1991.
[141] Van de Wetering geciteerd in: Renée Steenbergen, 'Kritiek face-lift doek Newman'. In: *NRC Handelsblad*, 16 augustus 1991. Ernst van de Wetering (1938) volgde eerst een opleiding tot beeldend kunstenaar en tekenleraar aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te Den Haag en was van 1961 tot 1964 parttime tekenleraar. In 1963 ging hij kunstgeschiedenis studeren aan de UvA. Van de Wetering werd in 1968 assistent bij het Rembrandt Research Project - in datzelfde jaar opgericht. In 1993 werd hij voorzitter van de projectgroep. Van 1969 tot 1987 was hij als kunsthistoricus verbonden aan het Centraal Laboratorium (nu Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed). Hij is sinds 1987 hoogleraar Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam.
[142] Idem en Gerda Telgenhof, 'Een restaurateur moet de schilder zien denken. Gesprek met de kunsthistoricus Ernst van de Wetering'. In: *NRC Handelsblad*, 7 februari 1992.
[143] Ernst van de Wetering geciteerd in: Cathérine van Houts, 'Een zwakke kopie voor een half miljoen'. In: *Het Parool*, 31 augustus 1991.
[144] Maaike Lange, 'Iedereen beefde voor tovenaar Goldreyer'. In: *Het Parool*, 26 oktober 2013.
[145] Renée Steenbergen, 'Kritiek face-lift doek Newman'. In: *NRC Handelsblad*, 16 augustus 1991. Zie ook: Gerda Telgenhof, 'Een restaurateur moet de schilder zien denken. Gesprek met de kunsthistoricus Ernst van de Wetering'. In: *NRC Handelsblad*, 7 februari 1992.
[146] Cathérine van Houts, 'Een zwakke kopie voor een half miljoen'. In: *Het Parool*, 31 augustus 1991.

gaan'.[147] Van de Wetering en andere experts met hem concluderen dat Goldreyer zich niet aan de *Code of Ethics* van de restaurator - mede ondersteund door de International Council of Museums - gehouden heeft. Deze code schrijft voor dat het te herstellen object aan een gedegen analyse wordt onderworpen, dat de restauratie omkeerbaar is dus zo nodig ongedaan gemaakt kan worden, dat alle stadia van restauratie gedocumenteerd moeten worden en dat uitsluitend de beschadigde delen bewerkt mogen worden.[148] De integriteit van een kunstwerk dient minimaal te worden aangetast.[149]

Goldreyer houdt vol het met lange, horizontale messtrepen beschadigde doek, puntje voor puntje - 'miljoenen puntjes' - te hebben hersteld.[150] Beeren: 'toen heb ik een onderzoek laten doen door een laboratorium van verfspecialisten. Ze vonden het een goede reparatie, maar konden geen eindoordeel geven. Daarna heb ik Goldreyer herhaalde keren vragen gesteld, schriftelijk, telefonisch en aan tafel. Door de niet bevredigende antwoorden begonnen er bij mij ook twijfels te ontstaan. Maar ik had hem mijn vertrouwen gegeven'.[151]

De staf van het Stedelijk Museum in Amsterdam krijgt 'absolute zwijgplicht' opgelegd over het gerestaureerde schilderij. Het is conservatoren noch restauratoren toegestaan dichter bij het doek te komen dan 2,5 meter. Dat is de afstand die het publiek in acht moet nemen.[152] Gevraagd naar de reden, antwoordt Beeren: 'dat is onzin. We hadden dreigbrieven gekregen waaruit bleek dat als het zou zijn gerestaureerd het weer vernield zou worden. We wilden geen risico lopen'.[153]

In haar dissertatie analyseert filosofe Renée van de Vall 'het sublieme' en 'het verhevene' - zoals dat in de filosofische esthetica heet - in het werk van Barnett Newman. Ze heeft zelf bij zijn werk 'vaak een gevoel van een woordloze openbaring'. Ze herinnert zich *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III* 'in weerwil van de uitdagende titel en de felheid van de kleuren' vooral 'als een kwetsbaar en ontroerend schilderij, een schilderij om van te houden. En het weerzien had de bittere smaak van een ontmoeting met een verloren geliefde: was dat inderdaad alles wat er was? Lag dat aan de weinig intieme opstelling van het schilderij, achter een versperring en geflankeerd door twee oplettende suppoosten? Aan de belichting, die het rood een wat vale, wittige reflectie meegaf? Of was er echt iets gebeurd met het oppervlak, waardoor het schilderij harder was geworden, een mummie, een masker van wat eens een levende huid was geweest?'[154]

In deze kwestie ligt de kernvraag ten grondslag wat de taak is van de restaurator. Moet een kunstwerk zoveel mogelijk in de oude staat teruggebracht worden - ook al bestaat deze niet meer? Dit is de mening van Goldreyer. Van de Wetering en collega restauratoren vinden dat alleen beschadigde delen dienen te worden geretoucheerd en dat de rest in de oorspronkelijke staat moet worden behouden, alhoewel er dan meer van het letsel te zien zal

---

[147] Renée Steenbergen, 'Kritiek face-lift doek Newman'. In: *NRC Handelsblad*, 16 augustus 1991. Zie ook: Gerda Telgenhof, 'Een restaurateur moet de schilder zien denken. Gesprek met de kunsthistoricus Ernst van de Wetering'. In: *NRC Handelsblad*, 7 februari 1992.

[148] Renée Steenbergen, 'Goldreyer komt snel met zijn "geheime recepten"'. In: *NRC Handelsblad*, 12 oktober 1991

[149] Cathérine van Houts, 'Een zwakke kopie voor een half miljoen'. In: *Het Parool*, 31 augustus 1991.

[150] 'Personeel Stedelijk Museum heeft zwijgplicht over doek van Newman'. In: *NRC Handelsblad*, 3 september 1991.

[151] Bibeb, 'Wim Beeren: "ik heb niet fout gehandeld en ben niet van plan dat te zeggen"'. In: *Vrij Nederland*, 12 september 1992.

[152] 'Personeel Stedelijk Museum heeft zwijgplicht over doek van Newman'. In: *NRC Handelsblad*, 3 september 1991.

[153] Bibeb, 'Wim Beeren: "ik heb niet fout gehandeld en ben niet van plan dat te zeggen"'. In: *Vrij Nederland*, 12 september 1992.

[154] Renée van de Vall, *Een subliem gevoel van plaats. Een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman*. Groningen, 1994, pp. 21-22.

blijven.[155] Van de Wetering: 'als je te werk gaat zoals Goldreyer heeft gedaan, had ook dat hele gedoe met dat draad-voor-draad repareren van het doek niet gehoeven, had je het gewoon op een vlakke plaat kunnen plakken en kunnen overschilderen. Dat was een werkje geweest van een paar duizend gulden. En nu heeft het een half miljoen gekost of misschien zelfs meer, èn het object zelfs als onvervangbaar ijkpunt van Newmans bedoelingen is daar aan opgeofferd! Een heel onzuivere benadering'. Hij noemt het nu een muur, 'ja, de muur van de studentenkamer van een gek geworden student. Die denkt: léuk, roje muur! Meer is het niet. Het schilderij was oorspronkelijk veel rijker, veel dieper'.[156]

Rudi Fuchs neemt het in een ingezonden stuk in *NRC Handelsblad* op voor zijn collega Beeren. Hij wijst erop dat Van de Wetering een Rembrandt deskundige is, ooit betrokken bij de restauratie van *De Nachtwacht*, 'het heiligste schilderij van Nederland'. Rembrandts handschrift bepaalt zijn schilderijen, maar het werk van Newman heeft een andere conceptuele oorsprong: 'eigenlijk is het een sterk immaterieel werk dat aan het oog verschijnt als een mirage. De kwestie van het handschrift doet zich daar alleen maar voor als een sentimenteel probleem. Het schilderij had ook opnieuw kunnen worden geschilderd'.[157] Amerikanen hebben de neiging schilderijen te restaureren tot 'reproduktiekwaliteit. (…) In hun esthetische opvattingen speelt net als in hun kunst, van Newman via Judd tot Jeff Koons, de perfectie een belangrijke rol. Ze hebben Mondriaans gerestaureerd tot ze bijna nieuw waren'. Daarom pleit Fuchs voor een Amerikaanse manier van restaureren voor dit schilderij. 'Rembrandt-specialisten die al jaren roepen dat Rembrandt vooral in de context van zijn eigen tijd moet worden bekeken en beoordeeld, moeten dat toch kunnen begrijpen. Het is dus denkbaar dat restaurateur Goldreyer perfecte kleurvlakken kan maken die mooier zijn dan Newman (…) het zelf zouden kunnen - en het is zelfs denkbaar dat ook de kunstenaars daarmee zouden instemmen. Donald Judd laat beelden van gelakt metaal in een Zwitserse precisiewerkplaats maken, de beste plek ter wereld. Toch zijn de sculpturen onmiskenbaar van Judd. Evenzo is ook het door restauratie vernieuwde schilderij van Newman nog steeds van de meester'.[158] Conceptueel kunstenaar Jan Dibbets reageert daarop: 'ik ben het niet eens met mijn vriend Rudi Fuchs die mijn niet-vriend bijvalt. (…) Het is absoluut onzin dat je een conceptueel schilderij kunt overschilderen'.[159]

Begin oktober 1991 rapporteert de begeleidingscommissie van de restauratie aan de Amsterdamse gemeenteraad. De conclusie van het verantwoordingsrapport is dat de restauratie 'goed en bevredigend' is verlopen. 'De betekenis en in hoge mate de kracht van het werk zijn herkregen'. Commissielid Elisabeth Bracht constateert echter 'het verdwijnen van de penseelstructuur en van de verschillende schakeringen rood', het restaureren van meer dan alleen de beschadigde delen en overschildering van de originele verflaag. Van dit laatste heeft zij Wim Beeren al in maart 1991 vanuit New York op de hoogte gesteld, maar Beeren heeft de opmerking indertijd naast zich neer gelegd.[160] Beeren geeft toe dat hij 'deels waarneemt wat mevrouw Bracht waarneemt', maar hij wijst op 'een wezenlijk onderscheid in onze opvatting van deze restauratie'. Hij ziet - evenals Fuchs al aangaf - Newman als een 'new painter' die meer waarde hecht aan de impact van zijn werk dan aan plastische kwaliteit en textuur. Het gaat Beeren om 'het fundamentele herstel van het schilderij'.[161] De verdedigers van de restauratie aanpak van Goldreyer vinden dat hij gehandeld zoals Newman

---

[155] Renée Steenbergen, 'Kritiek face-lift doek Newman'. In: *NRC Handelsblad*, 16 augustus 1991.
[156] Cathérine van Houts, 'Een zwakke kopie voor een half miljoen'. In: *Het Parool*, 31 augustus 1991.
[157] Rudi Fuchs, 'Het rode vlak'. In: *NRC Handelsblad*, 27 september 1991.
[158] Ibidem.
[159] Dibbets geciteerd in: Cathérine van houts, 'Jan Dibbets: "zie ik wat ik zag? Nee dus"'. In: *Het Parool*, 10 december 1991 en Jhim Lamoree, *Stedelijk Museum. Het hart van de tijd.* Amsterdam, 2012, p. 84.
[160] Renée Steenbergen, '"Overschildering" impliciet toegegeven. Commissie over restauratie van Newman verdeeld'. In: *NRC Handelsblad*, 9 oktober 1991.
[161] Ibidem.

gehandeld zou hebben: het gaat om het concept en dat is hersteld. Kunsthistorica Nicole Ex noemt dit in haar boek over restauratie 'conceptuele authenticiteit': de authenticiteit van de intentie. Het tastbare object is de uitvoering van het concept van de kunstenaar. Het kunstwerk kan vervangen worden of zelfs verdwenen zijn - de idee blijft echter bestaan. De intentie van de kunstenaar staat voorop. Volgens Beeren en Fuchs mag de materiële authenticiteit wijken voor de conceptuele. Met materiële authenticiteit wordt het oorspronkelijke materiaal bedoeld, zoals de kunstenaar dat zelf op het doek of paneel heeft aangebracht.[162]

De restaurator-onderzoeker Ysbrand Hummelen neemt in de polemiek stelling tegenover Fuchs en Beeren met het argument: de kunstopvatting van Barnett Newman. Hummelen was eerder bij het restauratieproject betrokken als adviseur.[163] Hij wijst erop dat Newman zich met zijn schilderij keerde tegen de 'neoplastici', zoals Mondriaan. Hij citeert uit een gesprek tussen Newman en zijn biograaf, Thomas Hess: 'waarom zou ik mij aansluiten bij deze puristen en formalisten die een hypotheek schijnen te hebben op rood, geel en blauw en daarmee deze kleuren tot een idee hebben gemaakt die ze als kleuren vernietigt? Ik had dus een dubbel motief om deze kleuren te gebruiken voor datgene wat ik wilde uitdrukken: ik wilde ze van het didactische verlossen en weer expressief maken en ze tevens bevrijden van de hypotheek die op hen rustte. Waarom zou iemand bang zijn voor rood, geel en blauw?' Hummelen: 'volgens Newman moet je dichtbij het schilderij staan. Hij hing zelfs bij een expositie een briefje op met het advies de schilderijen vooral van dichtbij te bekijken - hij heeft zichzelf, op de rug gezien, in die positie voor het schilderij *Cathedra* laten fotograferen. De toeschouwer moest op die wijze door de kleur worden overspoeld. Het schilderij moet voor Newman, als je er zo dicht voor staat, een transcendentale, sublieme ervaring oproepen en wel door een directe wisselwerking van de toeschouwer met de geschilderde vlakken. (…) Daarom maakt Newman meesterlijk gebruik van de penseelstreek, voor de schilder het middel bij uitstek om uit te drukken hoe hij zich voelde toen hij schilderde'. Dit is wat de cultuurfilosoof en -socioloog Walter Benjamin 'de aura' noemt - 'de eigenschap van eenmaligheid, de kracht van de confrontatie, het origineel, dat niet reproduceerbaar is'.[164] Wie het werk van Newman plaatst in de traditie van de conceptuele kunstenaars, zoals Fuchs in

---

[162] Nicole Ex, *Zo goed als oud.* Amsterdam, 1993, pp. 94-95.

[163] Gerda Telgenhof, 'Chemicus na onderzoek: "Kerkbankverf". Alkyd nog moeilijker te verwijderen dan gedacht'. In: *NRC Handelsblad*, 26 maart 1992. Vlak na de aanslag nodigde het Stedelijk Museum een internationale groep restauratoren uit om de problemen van de restauratie te bespreken - daar was Hummelen bij aanwezig. Hij bestudeerde het schilderij na de beschadiging 'uitvoerig': 'het enorme rode vlak was uiterst subtiel geschilderd; twee kleuren rood, een magenta (roze) achtige en een sienna (oranje) achtige wisselden elkaar af tussen verticale penseelstreken van een hele dunne vloeiende verf. Deze kleurverschillen waren miniem maar hadden het effect dat elke schilder kent. Zet twee zeer verwante kleuren in een koud-warm contrast vlak naast elkaar en het gehele vlak gaat trillen. Omdat Newman deze kleuren verdund met het penseel over elkaar had aangebracht, was een zijdeachtig, sprankelend oppervlak ontstaan waarin ook een zekere diepte aanwezig was. Tevens waren door de opbreng met een kwast minieme kleurverschillen in het grote vlak als geheel aanwezig. Dit soort observaties was alleen mogelijk als je het schilderij heel dicht naderde, maar dat was immers ook de bedoeling van Newman. Van een afstand werd het vlak snel een rood vlak, maar wel met een geheimzinnige trilling'. Bron: Ysbrand Hummelen, 'Het Stedelijk Museum herbergt lompe en valse imitatie van Barnett Newmans werk. Beeren en Fuchs moeten zich openlijk distantiëren'. In: *NRC Handelsblad*, 10 oktober 1991. Ysbrand Hummelen is sinds 1992 restaurator-onderzoeker, eerst bij het Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap en vervolgens bij het Instituut Collectie Nederland. Sinds de fusie van Rijksdienst Monumentenzorg (RDMZ), Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek (ROB) en Instituut Collectie Nederland (ICN) in 2011 werkt Hummelen als senior onderzoeker bij de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed.

[164] Ysbrand Hummelen, 'Het Stedelijk Museum herbergt lompe en valse imitatie van Barnett Newmans werk. Beeren en Fuchs moeten zich openlijk distantiëren'. In: *NRC Handelsblad*, 10 oktober 1991. Zie: Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Nijmegen, 1985 (vertaling van de Duitse uitgave uit 1955/1974), pp. 11-14. Zie deel IV, hoofdstuk 3 over het aurabegrip van Benjamin.

zijn stuk aangeeft en Beeren in het commissierapport oppert, doet Newman onrecht, aldus Hummelen. 'Binnen het rode vlak kon je kleurverschillen waarnemen; sommige roden leken meer op je af te komen, terwijl ze de suggestie van terugwijken opriepen. Zo'n effect is niet van te voren uit te stippelen en ook niet waarheidsgetrouw te reproduceren. Concept-kunst is naar mijn idee werk dat een kunstenaar bedenkt, maar dat door een assistent voor honderd procent uitgevoerd kan worden. Zoals Sol LeWitt dat doet bijvoorbeeld'.[165] Het rood van dit schilderij is volgens de opvattingen van de conceptuele kunst een concept, een idee, dat te reproduceren is. Dit is echter nu net waartegen Newman met zijn schilderij ageert, namelijk het rood reduceren tot idee. 'Deze stellingname is zelfs het onderwerp van dit schilderij'.[166]

Henk van Os en Wim Crouwel schrijven een brief aan het Amsterdamse college van B en W waarin ze het opnemen voor hun collega Beeren.[167] 'Dat een dergelijke kwestie openbaar aan de orde wordt gesteld, heeft ongetwijfeld zijn positieve kanten. Maar in te veel commentaren wordt op voorhand met de beschuldigende vinger naar de directeur van het Stedelijk gewezen. De indruk wordt zo gewekt dat deze een uiterst dubieuze rol zou hebben gespeeld. Naar onze mening wordt er in deze zaak op grove wijze op de persoon gespeeld en wordt getwijfeld aan de integriteit van Wim Beeren'.[168] De directeuren gaan niet in op de kwaliteit van de restauratie. Ze benadrukken dat de doelstelling die bij deze restauratie werd gesteld, 'een uitzonderlijke opgave inhield'. Ze wijzen op de grote internationale betekenis die Beeren voor de moderne kunst heeft en op zijn 'voortreffelijke wetenschappelijke en museale activiteiten op dit gebied'.[169]

Op 18 december 1991 vergadert de commissie van cultuur in de Amsterdamse gemeenteraad over de restauratie. Het schilderij wordt getypeerd als 'een patiënt na een aanslag', 'in coma', als 'een dood verklaarde in een kist'. Ernst van de Wetering vindt de gang van zaken eerder 'een Griekse tragedie dan een gladiatorengevecht'. Hij gaat er echter van uit dat Beeren nooit voor Goldreyer als restaurateur gekozen zou hebben als hij van tevoren had geweten dat het doek zou worden overgeschilderd: 'Beeren is ervan uitgegaan dat dat nooit zou gebeuren'.[170] Vervolgens krijgt Beeren de kans om zijn visie duidelijk te maken. Midden in zijn betoog interrumpeert de commissie hem echter - de vergadertijd blijkt beperkt omdat de leden van de commissie op tijd in een raadsvergadering moeten verschijnen. Beeren: 'ik stel voor het schilderij als een geliefde invalide in ons hospitaal te houden. Zo niet, dan moeten we het uit de collectie halen en verkopen, veilen, of vernietigen, ofwel terug geven aan mevrouw Newman'. Hij benadrukt dat de keuze voor Goldreyer zorgvuldig is geweest: 'wij zijn niet van tevoren gewaarschuwd. Wij hebben geen geruchten over een slechte reputatie van Goldreyer gehoord, ook de conservatoren en de restauratoren niet'.[171]

In een brief aan Beeren schrijft Goldreyer dat hij het doek met een 'alkyd bevattende sealing' heeft bedekt om het 'te beschermen tegen de invloed van licht en luchtverontreiniging'. Hij reageert hiermee op een rapport van het Gerechtelijk Laboratorium in Rijswijk, waaruit blijkt dat hij het olieverfschilderij met 'alkyd-verf' had overgeschilderd -

---

[165] Renée Steenbergen, 'Het aura van "Who's afraid of Red, Yellow and Blue". Tweegesprek tussen Ysbrand Hummelen en Diederik Kraaijpoel'. In: *KM. Vakblad voor beeldende kunstenaars* 1, voorjaar 1992, p. 8.
[166] Ysbrand Hummelen, 'Het Stedelijk Museum herbergt lompe en valse imitatie van Barnett Newmans werk. Beeren en Fuchs moeten zich openlijk distantiëren'. In: *NRC Handelsblad*, 10 oktober 1991.
[167] Wim Crouwel (1928) speelt een prominente rol in de paragraaf verderop in hoofdstuk 4: 'Management in de museumpraktijk: Wim Crouwel'. Henk van Os (1938) is kunsthistoricus en expert op het gebied van vroeg-Italiaanse schilderkunst - hij was tot 1989 hoogleraar in Groningen. Vervolgens was hij tot 1996 algemeen directeur van het Rijksmuseum. Hij was in die periode presentator van de televisieprogramma's *Museumschatten* en *Beeldenstorm*. Sinds 1996 is hij Universiteitshoogleraar Kunst en Samenleving aan de Universiteit van Amsterdam.
[168] 'Steun Van Os en Crouwel voor Beeren'. In: *NRC Handelsblad*, 12 december 1991.
[169] Ibidem.
[170] 'Beeren: hou Newman als "geliefde invalide"'. In: *NRC Handelsblad*, 18 december 1991.
[171] Ibidem.

een zeer agressieve en moeilijk te verwijderen verfsoort. Goldreyers argumentatie vinden de rapporteurs 'niet overtuigend en tegenstrijdig'. Hij blijft bij zijn standpunt - Goldreyer heeft het doek 'puntje voor puntje (…) aangestipt met hetzelfde materiaal dat Newman heeft gebruikt'. Volgens hem is de restauratie 'terug te draaien. Als ze het schilderij terugsturen naar New York, zal ik met genoegen alles weer verwijderen - op hun kosten - en de restauratie aan het museum overlaten'.[172] 'Wat mij betreft is er sprake van een vendetta', zo reageert Goldreyer in een vraaggesprek in *The New York Times*, 'omdat de restaurator van het museum het eigenlijk zelf had willen restaureren, maar daar niet toe in staat was'. Hij bedoelt hoofdrestaurator Elisabeth Bracht van het Stedelijk, die al voordat de keuze op Goldreyer viel, had verklaard niet tot een dergelijke ingrijpende restauratie in staat te zijn.[173] Uit een fax blijkt dat Goldreyer de kritiek van Bracht toeschreef aan haar 'gevoelens van afwijzing en professionele jaloezie'.[174]

De weduwe Newman zegt in een commentaar dat ze in verwarring is gebracht 'that the Dutch have made this such a public thing, which only invites more damage'. Ze verdedigt Goldreyer nog steeds: 'he did a beautiful job of putting it back together, although I only saw the painting in the dark'. Maar daaraan voegt ze toe: 'I'm hoping that if he has done something to the work that shouldn't have been done, somebody will be able to bring it back to what it was. It's one of Barney's great works'.[175] In januari 1992 reageert Goldreyer op de kritiek op zijn behandeling van het vernielde schilderij met schadeclaims van in totaal 225 miljoen gulden - de Amerikaanse methode. Hij dient claims in tegen Wim Beeren, Elisabeth Bracht en Ernst van de Wetering. De gemeente Amsterdam schakelt het Gerechtelijk Laboratorium te Rijswijk in voor een vervolgonderzoek. De gemeenteadvocaat dient 20 maart een advies in bij het college van B en W over de mogelijkheid om juridische stappen te ondernemen tegen Goldreyer.[176]

Restaurator Hummelen ergert zich aan de wijze waarop het schilderij - voorlopig nog in depot - wordt afgeschermd. Hij maakte deel uit van de commissie die na de vernieling een rapport over het schilderij uitbracht en na de restauratie verzocht hij enkele malen het doek van dichtbij te mogen bekijken, maar dat werd geweigerd. 'Meteen in het begin mocht het al niet, dat was al raar. Een paar maanden geleden heb ik nog eens zo'n verzoek gedaan. Dat is met Beeren besproken, maar het antwoord was negatief. Men was bang dat ik mijn bevindingen naar buiten zou brengen en dat dat nadelig zou zijn voor het museum'.[177]

Op 7 april 1992 legt de Amsterdamse D66-wethouder van cultuur Marja Baak haar functie neer. De week daarvoor nam de gemeenteraad met een ruime meerderheid een 'motie van treurnis' tegen Baak aan, met het verwijt dat zij op cruciale momenten in de affaire rondom de restauratie te weinig initiatief had getoond.[178] Het Gerechtelijk Laboratorium maakt op 8 september 1992 de uitslag van haar onderzoek bekend. Het blijkt dat Daniel Goldreyer vijf verschillende lagen heeft aangebracht op het oorspronkelijke, door Newman geschilderde rood: drie rode lagen, een laag blanke tussenvernis en een laag slotvernis. In vier

---

[172] Gerda Telgenhof, '"Restauratie kan nog teruggedraaid". Goldreyer begint eigen onderzoek tegen "vendetta"'. In: *NRC Handelsblad*, 18 december 1991.
[173] Ibidem en Michael Kimmelman, 'Restoration of a Painting Worries Dutch Art Experts'. In: *The New York Times*, 17 december 1991.
[174] Rutger Pontzen en Jaap Stam, 'Hebbes: het Who's afraid...-rapport'. In: *de Volkskrant*, 19 september 2013 en Rutger Pontzen en Jaap Stam, 'Definitief: drie lagen dekkend rood'. In: *de Volkskrant*, 21 september 2013.
[175] Michael Kimmelman, 'Restoration of a Painting Worries Dutch Art Experts'. In: *The New York Times*, 17 december 1991.
[176] Gerda Telgenhof, 'Nieuw onderzoek schilderij Newman'. In: *NRC Handelsblad*, 25 maart 1992.
[177] Gerda Telgenhof, 'Chemicus na onderzoek: "Kerkbankverf". Altijd nog moeilijker te verwijderen dan gedacht'. In: *NRC Handelsblad*, 26 maart 1992.
[178] 'Newman-affaire wordt Baak fataal. Wethouder weg na kritiek restauratie'. In: *NRC Handelsblad*, 7 april 1992.

lagen is alkydhars aangetroffen. Nu wordt het bewijs 'onomstotelijk' bevonden.[179] De conclusie luidt dat 'de restaurator, de heer Goldreyer, het werkplan voor de restauratie niet heeft uitgevoerd zoals in de restauratieovereenkomst was afgesproken'.[180] Hij is bij de restauratie eigenmachtig te werk gegaan en heeft beslissingen genomen die achteraf niet acceptabel blijken. Gegeven het strakke, uniforme kleurvlak van het schilderij oordeelde hij dat kleur door Newman werd opgevat als een concept, als een abstract idee. Vanuit die opvatting schilderde Goldreyer het doek met een verfroller geheel over nadat hij de scheuren had gedicht. Hij dekte de oorspronkelijke verflaag niet eerst af met een neutrale tussenlaag, waardoor zijn toevoeging nooit meer kan worden verwijderd - 'zijn ingreep kan nooit meer door het schilderij worden tegengesproken'.[181] Kunstcriticus Rutger Pontzen: 'Goldreyer (…) die sausde het eenvoudigweg over, met een afsluitende kleurlaag. Het rood kon niet meer ademen, de onderlagen konden niet meer doorstralen en daarmee was het hele luminicerende effect verdwenen'.[182]

Wim Beeren geeft als commentaar op de onderzoeksresultaten: 'ik had nog de hoop dat geen sprake was van een overschildering. Dat lijkt nu onomstotelijk vast te staan'. Hij heeft tijdens het restauratieproces geen twijfel gekend, hoewel hij nu erkent dat Goldreyer hem technisch onvoldoende heeft ingelicht. 'De opdracht aan Goldreyer ging met grote zorgvuldigheid gepaard. Hij zou ons inlichten als hij een andere methode zou toepassen. Ik vertrouw iemand tot het tegendeel blijkt. Dit staat in mijn rapport, dat heeft de pers gehad, dat heeft de politiek gehad. Niemand blijkt het zorgvuldig te hebben gelezen. Ik heb de zaak niet fout behandeld en ben ook niet van plan dat te zeggen. Als ik W.F. Hermans was, dan zou ik een polemiek beginnen. Maar ik ben directeur van het Stedelijk'.[183] 'Ik had hem mijn vertrouwen gegeven. Ik had een brief van Newman dat hij een bepaalde restauratie geheel aan Goldreyer had toevertrouwd. Edy de Wilde had mij gelukgewenst met mijn keuze. En de directeur van het Museum of Modern Art in New York noemde Goldreyer een tovenaar. Een kunstenaar als Elsworth Kelly vertrouwde hem al zijn werk toe. Dus ik had alle reden om hem niet te wantrouwen'.[184] 'Wij hebben de mededelingen van de restaurator van ons museum over Goldreyers verkeerde aanpak wel ernstig genomen, maar er bestond geen aanleiding daar direct in mee te gaan'. Op de vraag of hij ooit heeft overwogen op te stappen, reageert Beeren: 'opstappen? Waarheen? Hoe bedoelt u?' Hij vindt dat vooral Van de Wetering en de media hem in een verkeerd daglicht hebben gesteld. 'Ik ben ambtenaar en daarom kan ik nu niet reageren. Volgend jaar, na mijn pensionering, kan ik tegen ze van leer trekken'.[185] 'Ik ben zeer zorgvuldig te werk gegaan. In de beeldvorming over die affaire bestaat die subtiliteit niet meer. Dat is iets wat zeer hard aankomt. (…) Ik heb niet genoeg cynisme om te zeggen dat het mij totaal niet raakt; maar het is ook weer niet zo dat het me breekt'.[186] Beeren maakt in een schriftelijke verklaring kenbaar dat het Stedelijk 'op diligente wijze' aandacht zal blijven besteden aan het schilderij. Het zal onverminderd binnen wisselende opstellingen te zien zijn. 'Daarbij zal over de geschiedenis van het schilderij, ook die van de restauratie, informatie

[179] Cathérine van Houts, 'Beeren voelt zich beslist niet schuldig'. In: *Het Parool*, 9 september 1992.
[180] 'Amsterdam pakt restaurateur aan voor wanprestatie'. In: *Trouw*, 9 september 1992.
[181] Bert Jansen, 'Littekens blijven'. In: *Het Financieele Dagblad*, 8 december 2001.
[182] Rutger Pontzen, 'Vermeer, zonnekoning Kunst. Het stralend blauw van Vermeer'. In: *de Volkskrant*, 6 april 2012.
[183] Bibeb, 'Wim Beeren: "ik heb niet fout gehandeld en ben niet van plan dat te zeggen"'. In: *Vrij Nederland*, 12 september 1992.
[184] Ibidem.
[185] 'Amsterdam pakt restaurateur aan voor wanprestatie'. In: *Trouw*, 9 september 1992.
[186] Beeren geciteerd in: Paul Depondt, 'De directeur van het Stedelijk Museum gaat met pensioen'. In*: de Volkskrant*, 18 december 1992 en Jhim Lamoree, *Stedelijk Museum. Het hart van de tijd.* Amsterdam, 2012, p. 86.

worden gegeven. Dat impliceert dat de naam van Newman niet aan het schilderij wordt onthouden'.[187]

Rudi Fuchs neemt het in een interview weer op voor Beeren: 'Goldreyer heeft de zaak geflest, dat is nu gebleken. Maar de manier waarop die affaire begon, schoot me in het verkeerde keelgat. Het is niet zo duidelijk, hoe moderne kunst gerestaureerd moet worden, dus vind ik zo'n campagne tegen een museumdirecteur misplaatst. Het kreeg bijna het karakter van een volksgericht, terwijl het hier om een artistiek-historisch probleem gaat: om de vraag of er nog andere restauratiemethoden denkbaar zijn dan bij de doeken van Rembrandt. Dat Van de Wetering zijn kritiek meteen aan de grote klok hing, zinde mij niet'.[188]

In december 1992 bepaalt een rechter in New York dat Goldreyer zijn schadeclaim-procedures mag voortzetten tegen een aantal Nederlanders - onder wie Ernst van de Wetering, die de restauratiekwestie aankaartte - en enkele Amerikaanse media. Goldreyer eist daarin wegens smaad tientallen miljoenen dollars schadevergoeding. De gemeente Amsterdam overlegt of ze tegen de uitspraak in beroep gaat. De gemeente heeft zelf in New York een dagvaarding tegen Goldreyer ingediend, waarin hij wordt beschuldigd van het tekortschieten in het nakomen van een contract en het begaan van een onrechtmatige daad - daaraan is ook een eis tot schadevergoeding verbonden. Goldreyer moet kunnen aantonen dat de betrokkenen van wie hij schadevergoeding eist, een inkomen of bezittingen hebben in New York om zijn procedures te kunnen voortzetten. Goldreyer eist van Beeren 25 miljoen dollar, omdat hij 'het restauratiecontract' niet is nagekomen. Nu blijkt er sprake te zijn van twee conctracten. Er is het restauratiecontract van 8 maart 1988, waarin staat dat de te gebruiken methode afhangt van 'de beslissing van de restaurator in al zijn deskundige discretie'. Er staan details in over de reparatie van het doek, maar weinig over verflagen. Er is geen verwijzing naar de code van de Nederlandse beroepsvereniging van restauratoren, VeRes.[189] Er is echter nog een tweede contract waarin Beeren belooft altijd de restauratie te verdedigen. Goldreyers verwijt aan Van de Wetering en Elisabeth Bracht is dat zij op onrechtmatige wijze de contractuele relatie tussen opdrachtgever en uitvoerder van de restauratie hebben verstoord.[190] Bovendien betitelde Beeren het gerestaureerde doek als 'een lichte invalide', terwijl hij zich volgens dat tweede contract nooit kritisch over het herstel mag uitlaten.[191] Van de Wetering hangt een vordering van 25 miljoen dollar boven het hoofd voor het 'aanzetten van contractbreuk'.[192] Goldreyer klaagt ook de media aan. Hij eist van *Time Magazine* dertig miljoen dollar op grond van smaad - daarin stond een artikel over de restauratie van journalist Wibo van der Linde onder de kop 'Werd er een meesterwerk vermoord?' In het artikel wordt Amerikaanse kunsthistorica Suzanne Schnitzer geciteerd die in een reactie op Beerens uitspraak dat hij het schilderij 'als een geliefde invalide' in het museum wilde behouden, zou hebben gezegd dat er

---

[187] Paul Depondt, 'De directeur van het Stedelijk Museum gaat met pensioen'. In*: de Volkskrant*, 18 december 1992.

[188] Lien Heyting, 'De cultuur is in verval. Gesprek met Rudi Fuchs'. In: *NRC Handelsblad*, 18 september 1992.

[189] Frank Kuitenbrouwer, 'Contract tussen Stedelijk en Goldreyer rammelde'. In: *NRC Handelsblad*, 14 januari 1997.

[190] Ibidem.

[191] 'Goldreyer mag claims in New York doorzetten'. In: *Het Parool*, 8 december 1992. Jurist Frank Kuitenbrouwer haalt een analyse van Caroline Forder aan uit het tijdschrift *International Journal of Cultural Property*, waaruit blijkt dat de afspraak met Beeren een gratuit karakter had. 'Goldreyer stelde er namelijk niets tegenover en een juridisch bindende afspraak heeft, zeker naar Amerikaans recht, altijd een wederkerig karakter: niets voor niets. Het verwijt van inbreuk op deze dunne afspraak is helemaal discutabel. Want ook in Amerika geldt: "de feiten zijn heilig, meningen zijn vrij". Zolang de kritiek op de restauratie niet is gegoten in de termen van stellige feiten maar zich beperkt tot meningen, hoe stellig ook, gaat de vrijheid van meningsuiting voor'. Bron: Frank Kuitenbrouwer, 'Contract tussen Stedelijk en Goldreyer rammelde'. In: *NRC Handelsblad*, 14 januari 1997.

[192] Maaike Lange, 'Iedereen beefde voor tovenaar Goldreyer'. In: *Het Parool*, 26 oktober 2013.

dan wel een waarschuwingsbordje bij moet komen te hangen met de tekst 'Newman volgens Goldreyer': dit inspireert tot een schadeclaim van vijf miljoen dollar. *Wall Street Journal* krijgt een claim van dertig miljoen dollar wegens een artikel met de kop 'Waarom laten we voor die prijs het hele museum niet overschilderen?'[193] Hoogstwaarschijnlijk wilden Goldreyer, de kunstenaars voor wie hij werkte, particuliere bezitters en Amerikanse musea voor moderne kunst voorkomen dat een overgeschilderd *color field*-schilderij niet meer als authentiek wordt beschouwd - dat zou op de kunstmarkt 'een forse waardevermindering van al die door Goldreyer gerestaureerde schilderijen' betekenen.[194]

Sinds eind 1994 geldt in Amsterdam een nieuwe restauratiecode: als een object wordt beschadigd, houden museumdirecteuren de eerste verantwoordelijkheid, maar ze moeten voortaan in een zo vroeg mogelijk stadium grote en ingrijpende restauraties melden aan B en W. Het gaat hierbij om kunstwerken met een geschatte waarde van meer dan twee miljoen gulden, restauraties die meer kosten van 250.000 gulden en restauraties aan andere kunstwerken die van bijzonder artistiek, cultuurhistorisch of stedelijk belang zijn. Toekomstige restauraties moeten volgens het besluit bij voorkeur worden uitgevoerd in of dicht bij het betreffende museum. Een restauratie moet volgens het contract in principe teruggedraaid kunnen worden en worden uitgevoerd volgens de geldende gedragslijnen en codes. Als de restaurator in gebreke blijft, heeft de gemeente de bevoegdheid het contract te ontbinden.[195]

De gemeente Amsterdam laat de mogelijkheid onderzoeken een schikking te treffen.[196] In 1997 - elf jaar na de beschadiging en vijf jaar na de pensionering van Beeren - bereiken de gemeente Amsterdam en Daniel Goldreyer overeenstemming over de afwikkeling van de restauratie. De schikking houdt in dat de gemeente aan Goldreyer honderdduizend dollar betaalt - bovenop het honorarium van 450.000 dollar dat was gemoeid met de restauratie - en dat alle betrokkenen zich onthouden van commentaar op de kwaliteit van Goldreyers restauratie, anders dan in een academisch en wetenschappelijk verband. Beide partijen zien af van verdere procesvoering. De gemeente draagt de proceskosten van 1,3 miljoen gulden.[197] Wim Beeren zegt verheugd te zijn met de schikking.[198] Een woordvoerster van het Stedelijk Museum formuleert voorzichtig - indachtig de clausule zich van kritisch commentaar te onthouden - dat zij hoopt dat de bezoekers 'het schilderij nu weer met een gewone blik kunnen gaan bekijken'.[199]

Rudi Fuchs, de opvolger van Beeren, biedt in januari 1997 - 'op veelvuldig verzoek' - gedurende een week de gelegenheid om het gewraakte schilderij te bekijken. De presentatie duurt slechts een week, omdat daarna de ruimte wordt gebruikt voor een nieuwe expositie.[200] Voor het schilderij is een opzichtige 'publiekswal' geplaatst, een hoge drempel om de bezoeker op gepaste afstand te houden.[201]

Op 25 september 2012 bepaalt de rechtbank in Amsterdam dat de twee rapporten van het Gerechtelijk Laboratorium van 28 november 1991 en 19 augustus 1992 over 'de

---

[193] 'Goldreyer mag claims in New York doorzetten'. In: *Het Parool*, 8 december 1992.
[194] Dit vermoedt Van de Wetering. Zie: Maaike Lange, 'Iedereen beefde voor tovenaar Goldreyer'. In: *Het Parool*, 26 oktober 2013.
[195] 'Gemeenteraad stemt in met voorstel. Meer controle op restauraties in musea Amsterdam'. In: *NRC Handelsblad*, 12 oktober 1994.
[196] 'Amsterdam wil schikking treffen met Goldreyer'. In: *de Volkskrant*, 22 februari 1996.
[197] 'Schikking over restauratie doek van Newman'. In: *NRC Handelsblad*, 10 januari 1997.
[198] Dana Linsssen, 'Stedelijk blij met schikking'. In: *NRC Handelsblad*, 11 januari 1997.
[199] Ibidem.
[200] '"Who is afraid of…" een week in het Stedelijk te zien'. In: *Trouw*, 21 januari 1997.
[201] Zie de foto bij het opiniestuk van Anna Tilroe, 'Wanneer komt de moderne kunst uit haar bastion?' In: *NRC Handelsblad*, 9 december 1997. Bron: '"Who is afraid of…" een week in het Stedelijk te zien'. In: *Trouw*, 21 januari 1997.

omstreden restauratie' openbaar moeten worden gemaakt - de gemeente weigerde dat uit vrees voor 'reputatieschade van Goldreyer' en nieuwe schadeclaims van zijn erven. Jhim Lamoree spande de procedure aan op grond van de Wet openbaarheid van bestuur. Zijn advocaat noemt de uitspraak 'heel mooi: die geheimhouding uit vrees voor nieuwe procedures is flauwekul; alsof dure Amerikaanse advocaten de openbaarheid hier moeten beïnvloeden'.[202] De gemeente Amsterdam gaat in hoger beroep tegen de uitspraak en weigert de twee rapporten openbaar te maken.[203] De Raad van State - de hoogste bestuursrechterlijke instantie - beslist echter dat de rapporten uit de kluis moeten - dit besluit overstijgt de schikking met Goldreyer en diens erven, waardoor de gemeente zich kan beroepen op 'overmacht. Van de gemeente kan niet meer worden verwacht dat ze de rapporten nog langer in een kluis bewaart'.[204] De twee forensische rapporten bevestigen 'dat op het oorspronkelijke rode gedeelte van het schilderij - afgezien van een smalle rand langs het blauwe gebied - een dekkend rood is aangebracht' van een andere verfsoort.[205] Er waren monsters genomen uit alle verflagen, ook die Newman had geschilderd. Zo ontstond een gedetailleerd beeld van de verf- en vernislagen die Goldreyer aanbracht. Hij blijkt drie dekkende verflagen te hebben aangebracht.[206] Toch is er ook verheugend nieuws: het is mogelijk het schilderij te herstellen. Goldreyer heeft zich aan de restauratiecode gehouden dat zijn bewerkingen niet onomkeerbaar mogen zijn - ze zijn te verwijderen zonder het origineel te beschadigen. De reparatie wordt een complex en kostbaar karwei, maar is mogelijk. Goldreyer heeft twee vernislagen aangebracht op de oorspronkelijke verflagen van Newman - deze zijn in 1991 door de consternatie over het hoofd gezien.[207]

In 2014 is *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* weer te bezichtigen in het verbouwde Stedelijk.[208] Ysbrand Hummelen vindt het nu 'eerder een interpretatie van Daniel Goldreyer. In de restauratiewereld is sprake van een cultuuromslag. Eerst zagen we schilderijen als plaatjes, tegenwoordig meer als processen. In dat kader moet je het schilderij wel terughangen. Wat goede restauratie is, is cultuur-historisch bepaald. (…) In andere musea hangen wel door Goldreyer overgeschilderde werken'.[209] De staf van het Stedelijk weet nog niet of er een hersteloperatie komt - dat hangt ook af van de reacties van het publiek.[210] Conservator Bart Rutten, samensteller van de tentoonstelling, zegt over het schilderij: 'ik was zeer onder de indruk toen ik het terugzag en ik ben erg benieuwd naar de reacties van het publiek. Ik nodig iedereen uit om te komen kijken'.[211] 'Ik vind het een prachtig werk, nog steeds. Maar hoe het zich verhoudt tot het origineel, zal men zelf moeten bekijken'. Hij ziet een 'fantastische dialoog tussen de kleuren' en betreurt het dat de media meer aandacht hebben voor de restauratiegeschiedenis dan voor 'de viering van de kracht van het rood. (…) We willen het werk de kans geven op zaal te zijn, zichtbaar te zijn, en we gaan de

---

[202] 'Rapporten restauratie moeten openbaar'. In: *NRC Handelsblad*, 26 september 2012, Loes de Fauwe, 'Rapporten restauratie Newman openbaar'. In: *Het Parool*, 26 september 2012 en Jhim Lamoree, *Stedelijk Museum. Het hart van de tijd.* Amsterdam, 2012, pp. 193-194, noot 5 en p. 84.

[203] Bronnen: 'Hoger beroep in zaak "who's afraid"'. In: *de Volkskrant*, 6 november 2012 en Marc Kruyswijk, 'Red Yellow and Blue nog steeds geheim'. In: *Het Parool*, 29 mei 2013.

[204] 'Goldreyer verfde schilderij Newman dekkend over'. In: *NRC Handelsblad*, 23 september 2013 en Rutger Pontzen en Jaap Stam, 'Definitief: drie lagen dekkend rood'. In: *de Volkskrant*, 21 september 2013.

[205] Patrick Meershoek, 'Doek is inderdaad met een roller gerestaureerd'. In: *Het Parool*, 21 september 2013.

[206] Rutger Pontzen en Jaap Stam, 'Definitief: drie lagen dekkend rood'. In: *de Volkskrant*, 21 september 2013.

[207] Jhim Lamoree, 'Het verloren schilderij kàn gered'. In: *Vrij Nederland*, 26 september 2013.

[208] 'Stedelijk Museum. Controversieel doek weer op zaal'. In: *NRC Handelsblad*, 1 april 2014 en Henny de Lange, 'Who's afraid of red, yellow en blue III'. In: *Trouw*, 24 april 2014. De expositie was van 24 april tot en met 9 juli 2014.

[209] Sjors Koevoets en Sander Machielsen, '"Who's Afraid moet te zien zijn"'. In: *de Volkskrant*, 10 oktober 2013.

[210] Henny de Lange, 'Who's afraid of red, yellow en blue III'. In: *Trouw*, 24 april 2014.

[211] 'Who's afraid' is terug! Barnett Newman in het Stedelijk'. In: *De Telegraaf*, 22 april 2014.

geschiedenis niet onder het tapijt vegen. (…) We gaan het kunstwerk niet in de weg zitten, het publiek moet zelf maar bepalen of het fantastisch is, of verschrikkelijk. We beperken ons in de zalen tot wat uitgebreidere tekstuele informatie'.[212] Twee zalen op de eerste verdieping zijn gewijd aan de werken van Barnett Newman uit de collectie van het Stedelijk. In één zaal hangt *Who's afraid* met daarnaast een wandtekst met gedetailleerde informatie over de band van Newman met het Stedelijk, die met Edy de Wilde begon, en over de restauratie - diplomatiek verwoord. Aan de wand er tegenover hangen achttien etsen op een rij: *Notes.* In de tweede zaal hangt, al sinds de heropening van het Stedelijk, *Cathedra* - nu vergezeld door *Right here* en *The Gate*. Een wandtekst geeft informatie over *Cathedra* en haar restauratie.[213] In beide zalen surveilleren drie à vier beveiligers. Voor beide gerestaureerde schilderijen is een laag hekwerk geplaatst dat bezoekers op twee meter afstand houdt. Op de begane grond, in het entreegebied schuin tegenover de garderobe, is een tafelvitrine geplaatst met daarin krantenknipsels over de vernieling en restauratie.[214] Rudi Fuchs: 'een schilderij is net als een mens en kan beschadigd raken. Daarmee is het echter nog niet dood'.[215]

Management en beleid

Tijdens zijn directoraat brengt Beeren in de organisatie van het Stedelijk ingrijpende veranderingen aan. Hij formeert een managementteam, dat bestaat uit hemzelf, een zakelijk adjunct-directeur, een plaatsvervangend directeur, een hoofd personeelszaken en een hoofd secretariaat. Op de agenda staan ook onderwerpen als personeelsbeleid, bewaking en het onderhoud van het gebouw. Hij loopt zelf geregeld rond op de werkvloer, wat erg gewaardeerd wordt door zijn collega's.[216] In 1988 richt Beeren een Vereniging van Vrienden van het Stedelijk Museum op; haar bestuur - gevormd door enkele Amsterdamse notabelen - richt een Fonds op waarvan uit de rente museale evenementen kunnen worden betaald. Voor de Vrienden worden lezingen georganiseerd, avondontvangsten, voorbezichtingen en excursies.[217] In de eerste jaren als museumdirecteur gaf Beeren prioriteit aan het maken van tentoonstellingen. Gaandeweg ontwikkelt hij ideeën voor renovatie en nieuwbouw van het museum vanwege onvrede over het bestaande gebouw. Hij schrijft in mei 1989 een 'ambitiedocument' aan de wethouder Kunst en Welzijn, Minny Luimstra-Albeda, over de uitbreiding. Op grond daarvan worden vier architecten uitgenodigd een schetsontwerp te maken.[218]

Op de vraag wat het profiel is van de ideale museumdirecteur, antwoordt Beeren: 'op dit moment een kunsthistoricus die tegelijkertijd ook een groot manager is. Zoiets als Henk van Os, de nieuwe directeur van het Rijksmuseum'.[219] Beeren is een voorstander van sponsoring (…) en ziet dat als een transactie met een opbrengst voor beide partijen:

---

[212] Albert de Lange, 'Onberekenbaar, en dus ongrijpbaar'. In: *Het Parool*, 19 april 2014.

[213] De vernieling en restauratie van *Cathedra* op 21 november 1997, onder het bewind van Rudi Fuchs, komt uitgebreid aan de orde in deel IV, hoofstuk 1.

[214] Bronnen: eigen observatie bij bezoek op 27 april 2014 en 'Stedelijk Museum. Controversieel doek weer op zaal'. In: *NRC Handelsblad*, 1 april 2014 en Henny de Lange, 'Who's afraid of red, yellow en blue III'. In: *Trouw*, 24 april 2014.

[215] Sjors Koevoets en Sander Machielsen, '"Who's Afraid moet te zien zijn"'. In: *de Volkskrant*, 10 oktober 2013.

[216] Rini Dippel, 'Inleiding'. In: Wim Beeren, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 307. Dippel was toen plaatsvervangend directeur en en constateerde achteraf dat de teamleden goed op elkaar waren ingesteld en efficiënt samenwerkten.

[217] Ibidem, p. 308.

[218] Wim Deetman, Ernst ten Heuvelhof en Hans Wamelink, *Hang naar verstilling. Drang naar spektakel. Eindrapport Evaluatiecommissie Bouwproces Stedelijk Museum Amsterdam.* Amsterdam, 8 november 2013, pp. 24-26. In dit rapport staat gedetailleerd beschreven welke stappen Beeren ondernam in overleg met het college van B en W.

[219] Arjen Schreuder, 'Ik zet mijn zin door. Gesprek met Wim Beeren'. In: *NRC Handelsblad*, 23 februari 1990.

‘sponsoring is geen noodzakelijk kwaad. (…) Het lijkt me zeer redelijk om van het bedrijfsleven te eisen de taakstelling van het museum te onderschrijven. Het lijkt mij zeer goed mogelijk het bedrijfsleven dan iets terug te geven dat in het voordeel van het bedrijfsleven is’. We moeten niet voor een paar krummels in het stof gaan kruipen. Vergeet niet dat de hele ontwikkeling van het museumwezen een zaak van twee partijen was. Er was heel vaak een collectioneur die iets schonk of voor een redelijke prijs verkocht. Maar het Nederlandse museumwezen is een prestatie van de overheden, ideëel en financieel’.[220] Wim Beeren leidt het Stedelijk Museum in de geest van Sandberg: maatschappelijke betrokkenheid, cultuur voor de massa, met eclectische tentoonstellingen en een aankoopbeleid dat gemarkeerd wordt door een internationaal karakter.[221] Lamoree: ‘Sandberg zag het Stedelijk (…) als het verlengde van de straat en het atelier, De Wilde als de plek waar het artistieke genie dat meesterwerken produceerde, op een voetstuk werd gezet. Beeren zag het Stedelijk vooral als podium, waar opvattingen over kunst werden gesignaleerd, geanalyseerd en bediscussieerd; het museum als verlengde van het klasssieke gymnasium’.[222]

Bij zijn afscheid presenteert Wim Beeren eind januari 1993 het *Jaarbericht 1985-1992*: een uitvoerig gedocumenteerd overzicht over deze periode. In de ‘Verantwoording’ schrijft hij: ‘ik verlaat het museum liever met een zakelijke notitie over de jaren van mijn directoraat dan dat straks een geïnteresseerde een omvangrijk wetenschappelijk onderzoek zou moeten instellen om de feiten te achterhalen’.[223]

2 Elco Brinkman: kwaliteit en verscheidenheid

In het cultuurbeleid vindt eind jaren zeventig en begin van de jaren tachtig een ingrijpende heroriëntatie plaats.[224] Deze veranderingen hebben belangrijke gevolgen voor het museumbestel. Eind 1977 gaat het centrum-rechtse kabinet-Van Agt 1 van start, het komt met een omvangrijk programma van ombuigingen in de publieke sector.[225] Het aantreden van deze regering markeert het einde van het geloof in de maakbaarheid van de samenleving. Het debat over de doelmatigheid van overheidsinventies, dat in de jaren zeventig startte, leidt tot de constatering dat de doelstellingen niet goed aansluiten op de subsidie instrumenten en moeilijk toetsbaar zijn. Het overheidsbeleid blijkt weinig effectief en efficiënt, bovendien is het kostbaar. Dit geldt ook voor het kunstbeleid: er is sprake van ‘ongecontroleerde kostenstijgingen’ en een ‘achterblijvende publieke belangstelling’.[226] Het is niet alleen tijd voor een heroriëntatie in het beleid, maar ook voor daadkracht: reorganisaties in het beleidsinstrumentarium.[227] Het kabinet-Van Agt 1 publiceert een ‘ombuigingsnota’: *Bestek*

---

[220] Peter Claessens en Leontine Coelewij, ‘Wim Beeren. “Want het museum is een meneer met een eigen mening…”’. In: *Metropolis M*, 8 nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie, p. 22.

[221] Martijn Sanders, Victor Halberstadt en John Leighton, *Het Stedelijk Museum, terug naar de top*. Amsterdam, 21 juni 2003, p. 14.

[222] Jhim Lamoree, *Stedelijk Museum. Het hart van de tijd.* Amsterdam, 2012, pp. 104-105.

[223] Rini Dippel, ‘Inleiding’. In: Wim Beeren, *Om de kunst.* Rotterdam, 2005, p. 306.

[224] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, p. 72.

[225] Dit kabinet van CDA en VVD regeerde van 19 december 1977 tot 11 september 1981. Het kwam na een lange formatieperiode tot stand, nadat de samenstelling van een tweede kabinet-Den Uyl mislukte. Til Gardeniers-Berendsen was minister van CRM. Het kabinet-Van Agt 2, een coalitie van CDA, PvdA en D66, was een kort leven beschoren: van 11 september 1981 tot 29 mei 1982. Daarin was André van der Louw (PvdA) minister van CRM (PvdA), die na een half jaar, toen het kabinet viel, werd opgevolgd door zijn staatssecretaris Hans de Boer (CDA), om in afwachting van de verkiezingen het departement te vertegenwoordigen. Bronnen: Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, pp. 142-144 en Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. ’s-Gravenhage, 1990, p. 199.

[226] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 39. Zie ook: ‘Heroverwegingen’ in deel I, hoofdstuk 3.

[227] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 145 en p.192.

'81. De uitgangspunten zijn: de ombuiging van de groei van de overheidsfinanciën - met behulp van 'heroverwegingsoperaties'- een gematigde loon- en inkomensontwikkeling en terugdringing van de werkloosheid. In de nota worden extra bezuinigingen aangekondigd in de collectieve uitgaven van ongeveer tien miljard gulden: onder meer op de uitgaven voor sociale zekerheid, gezondheidszorg en ambtenarensalarissen.[228] De nota ontlokt veel protest.[229]

De heroriëntatie van het overheidsbeleid gaat toch voort, sterker ingezet dan voorheen. De verzorgingsstaat staat ter discussie. Socioloog Jacques van Doorn signaleert eind jaren zeventig een 'stagnatie' van de verzorgingsstaat. Hij 'constateert regressie: van verzorgingsstaat naar waarborgstaat'. De overheid 'is overbelast en overvraagd; zij heeft te veel willen doen en zich kwetsbaar gemaakt; de effectiviteit van het overheidshandelen is afgenomen; de weerstand tegen overheidsbemoeienis is gegroeid; de democratische controle op het beleid laat te wensen over en de kosten zijn onduldbaar hoog opgelopen'. Hij bemerkt een consensus 'dat er iets moet gebeuren. Dat wil zeggen, de staatsmachinerie is toe aan reconstructie, het staatsapparaat dient uitgedund, de verzorgingsstructuur moet versoberd, de kosten moeten gedrukt, de regeldichtheid verminderd en de bemoeienis met de burgers kan heel wat globaler. (…) De staat lijkt topzwaar geworden, en iedere poging het gevaarte in de steigers te houden draagt bij tot verdere zwarigheden'.[230]

Pogingen tot effectief cultuurbeleid

Op 4 november 1982 treedt het kabinet onder leiding van Ruud Lubbers aan met negen ministers van het CDA en zes van de VVD. Het kabinet krijgt te maken met veel maatschappelijk verzet, vanwege het financieel-economische beleid en door de wens van de regering om kruisraketten te plaatsen.[231] De coalitie zet in op afstoting van overheidstaken en deregulering in de vorm van een sanering van wetten en regels. De heroverwegingsprocedure om de groei van de overheidsfinanciën om te buigen, wordt na 1982 geïntensiveerd. Het kabinet-Lubbers start het project *Heroverwegingsoperatie Collectieve Uitgaven*. Tussen 1982 en 1984 zijn de musea, de kunstzinnige vorming, de bibliotheken, het monumentenbeleid en de podiumkunsten onderwerp van 'heroverweging'. Het resultaat is nihil: de kunstensector wordt begin jaren tachtig nauwelijks direct geconfronteerd met bezuinigingsvoorstellen als resultaat van de heroverwegingsoperaties.[232]

Economen van het ministerie van Financiën waarschuwden in de jaren zeventig al dat de overheid topzwaar was geworden, met weinig resultaat. Maar begin jaren tachtig kan dit feit niet meer gerelativeerd worden. De omvangrijke overheidsbemoeienis is onder vuur komen te liggen. Kamerbreed is men ervan overtuigd dat de collectieve uitgaven en het financieringstekort fors omlaag moeten.[233] Centraal doel van het kabinet wordt het tot grote hoogte gestegen financieringstekort terug te dringen. Het optreden van de overheid wordt herijkt, 'in het licht van een veranderende kijk op haar rol en taken'.[234] De toetsstenen in het

---

[228] Zie hierover ook de paragraaf 'Het profijtbeginsel' in deel I, hoofdstuk 3.

[229] Toen het kabinet in 1980 extra bezuinigingen afwees, trad minister Frans Andriessen van Financiën af - hij vond dat de begroting 1981 te weinig ombuigingen bevatte.

[230] J.A.A. van Doorn, 'Inleiding: anatomie van de interventiestaat'. In: J.W. de Beus en J.A.A. van Doorn, *De interventiestaat*. Meppel/Amsterdam, 1984, pp. 9-24, p. 9. Ook: J.J.A. van Doorn, 'De verzorgingsstaat in de praktijk'. In: J.A.A. van Doorn en C.J.M. Schuyt (redactie), *De stagnerende verzorgingsstaat*. Meppel, 1978, pp. 17-46. Zie ook: Kees Schuyt en Ed Taverne, *1950. Welvaart in zwart-wit*. Den Haag, 2000, pp. 303-306.

[231] Het kabinet-Lubbers I regeerde van 4 november 1982 tot 4 november 1986.

[232] Wim Knulst, 'Cultuurparticipatie en verzorgingsstaat'. *Boekmancahier* 9, 3de jrg. september 1991, pp. 286-288.

[233] Berend Jan Langenberg, *Collectief arbeidsvoorwaardenoverleg in de culturele sector. Het ontstaan van een institutie.* Amsterdam. 1999, p. 118.

[234] C.A. de Kam en J. de Haan, 'Inleiding'. In: idem (redactie), *Terugtredende overheid: realiteit of retoriek? Een evaluatie van de grote operaties.* Schoonhoven, *1991,* p. 17.

cultuurbeleid worden efficiënte en effectieve bedrijfsvoering en publieksbereik, en nu worden deze ook daadwerkelijk ingezet in het cultuurbeleid.[235] Het *no-nonsense* kabinet-Lubbers zet in met een zestal (later zo genoemde) 'Grote Operaties'.[236] De bezuinigings- en reorganisatiemaatregelen kennen de volgende operationele onderdelen: deregulering, de reorganisatie van de rijksdienst zelf met als doel een verbetering van de bedrijfsvoering, de vermindering van het aantal rijksambtenaren, met als doel het aantal formatieplaatsen binnen de rijksoverheid te verminderen, het efficiënter maken van het subsidie instrumentarium en de privatisering van overheidstaken met als doel een kleinere en doelmatige overheid die aanstuurt op hoofdlijnen. Een deel van de Grote Operaties is al ingezet onder het voorgaande kabinet, Van Agt 2.[237] Studies van het Nederlandse cultuurbeleid memoreren meestal dat er vanaf 4 november 1982, met het aantreden van het eerste kabinet-Lubbers een nieuwe wind door Nederland waait.[238] Deze heroriëntatie had echter een lange, moeizame aanloop die al in de jaren zeventig begon.[239] Vóór het kabinet-Lubbers waren er al confrontaties tussen de 'meer naar afstand tenderende' economen van het ministerie van Financiën - die voortdurend onderzoeken hoe de overheidsuitgaven beheersbaar zijn te maken en 'heroverwegingsoperaties' inzetten - en de 'bovenop de sector zittende' cultuurambtenaren.[240]

Lubbers begint zijn aantreden met de boodschap: 'onze samenleving is in de winter terechtgekomen. Daarvoor moeten we de ogen niet sluiten. Het gaat er nu om wat wij daarvan maken. Ieder op haar of zijn eigen plaats: ieder naar vermogen, niet tégen elkaar, maar met elkaar. (…) Ons volk heeft open gedachtewisseling en samenwerking nodig, maar vooral ook wil het een regering die regeert. Besluitvaardigheid betekent het nemen van risico's, politieke risico's in het belang van ons volk, in het belang waarvan wij onze taak op ons hebben genomen'.[241] In het cultuurbeleid wordt sterker dan voorheen ingezet op verzakelijking. De norm wordt dat de aandacht meer gericht moet zijn op de markt - efficiëntie in de bedrijfsvoering en effectiviteit van beleid worden belangrijke ijkpunten. Een 'terugtredende overheid' moet zich minder met allerlei zaken gaan bemoeien. De rol van de verzorgingsstaat, na de Tweede Wereldoorlog uitgebouwd, staat ter discussie.[242] In de beleidsretoriek en het openbaar debat wordt in mindere mate gesproken van verzorgingsstaat, en vaker van 'zorgzame samenleving'. Deze wijziging duidt op een subtiel verschil, namelijk dat de overheid wel verantwoordelijk is, maar niet meer zonder meer allerlei collectieve goederen verzorgt en koestert. Ze laat meer ruimte aan particulier initiatief en het 'zelfbewustzijn' van de burger.[243] Elco Brinkman introduceert de uitdrukking 'zorgzame samenleving' in een

---

[235] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 145.

[236] Wim Knulst, 'Cultuurparticipatie en verzorgingsstaat'. *Boekmancahier* 9, 3de jrg. september 1991, p. 285. Vaak staat in de regeringsverklaring van een nieuw kabinet een retorische toonzetting voor het te voeren beleid. Ruud Lubbers sprak de typering 'no nonsense' niet uit tijdens de regeringsverklaring, maar in een interview in *de Volkskrant*. Bron: Kim van Keken, 'Voor zijn eerste indruk krijgt Rutte maar één kans'. In: *de Volkskrant*, 26 oktober 2010.

[237] Berend Jan Langenberg, *Collectief arbeidsvoorwaardenoverleg in de culturele sector* Amsterdam, 1999, pp. 118-119. Deze afstandelijkheid en afslanking van centraal bestuur wordt ook wel functionele decentralisatie genoemd. Zie Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Zoetermeer, 1993, pp. 209-210. En ook: C.A. de Kam en J. de Haan, 'Inleiding'. In: idem (redactie), *Terugtredende overheid: realiteit of retoriek? Een evaluatie van de grote operaties.* Schoonhoven, *1991*, p. 17.

[238] Zie bijvoorbeeld Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2002, p. 323.

[239] Zie 'Heroverwegingen' en 'Het Sociaal en Cultureel Planbureau' in deel I, hoofdstuk 3.

[240] Deze tegenstelling wordt sporadisch opgemerkt in de vakliteratuur over cultuurbeleid. Berend Jan Langenberg verbaast zich hier ook over, zie zijn dissertatie: *Collectief arbeidsvoorwaardenoverleg in de culturele sector. Het ontstaan van een institutie.* Amsterdam. 1999, p. 140. Pim van Klink bespreekt de controverse wel in zijn proefschrift *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, pp. 27-30.

[241] Kim van Keken, 'Voor zijn eerste indruk krijgt Rutte maar één kans'. In: *de Volkskrant*, 26 oktober 2010 en 'Onze samenleving is in de winter terecht gekomen'. In: *NRC Handelsblad*, 27 oktober 2010.

[242] Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, *Cultuurbeleid in Nederland*, 2002, p. 64.

[243] Zie Hubert Smeets, 'Zorgzame samenleving kwestie van tijd'. In: *NRC Handelsblad*, 26 februari 1988.

toespraak, met als boodschap dat Nederland zich tot een samenleving moet ontwikkelen waarin gemeenschapszin en onderlinge zorgzaamheid kernpunten zijn.[244]

De regering gaat zich meer als 'terugtredende overheid' opstellen, waardoor zij zich minder bemoeit met allerlei kwesties in de samenleving en meer zaken kan overlaten aan particulieren of het 'maatschappelijk middenveld'. Zij beperkt zich daarbij tot 'voorwaardenscheppend beleid'. In het beleid moet de aandacht meer gericht zijn op de markt en op efficiëntie in de bedrijfsvoering.[245] Het inzetten van de 'Grote Operaties' door het kabinet-Lubbers komt niet uit de lucht vallen en staat niet op zichzelf. Overal krijgen overheden te kampen met grote staatsschulden. Vanuit Amerika en Engeland komt het 'New Public Management' op, een stroming van ideologen die het bedrijfsleven en de markt als voorbeeld zien van het openbaar bestuur: vergaande deregulering, een terugtreden van de overheid ten gunste van het particulier initiatief en de markt.[246] In de Verenigde Staten worden onder het bewind van Ronald Reagan pogingen ondernomen om de rol van de overheid daadwerkelijk te verkleinen.[247] Vanaf 1979 is het beleid in het Verenigd Koninkrijk, onder leiding van premier Margaret Thatcher, onder meer gericht op beperking van overheidstaken, vermindering van regelgeving en privatisering van staatsbedrijven.[248] Vanuit deze landen slaat de vonk over naar Nederland.[249] Het beleid van 'meer markt, minder overheid' krijgt ook zijn weerslag op het cultuurbeleid.[250]

De wereld van het beleid is volop in verandering. Eind 1982 vindt een departementale herindeling plaats. CRM en een deel van Sociale Zaken en Volksgezondheid worden samengevoegd tot het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (WVC). Voor de kunstenwereld begint het pijnlijk: bij de kabinetsformatie wordt besloten het ministerie van CRM te wijzigen in een ministerie van Welzijn en Volksgezondheid. Het departement Culturele Zaken wordt in de formatieplannen ondergebracht bij Welzijn. Na protest van culturele organisaties besluit formateur Ruud Lubbers alsnog Cultuur aan de naam toe te voegen.[251] Er blijkt weinig animo om de uiteenlopende beleidssectoren binnen het departement daadwerkelijk te koppelen. Cultuur wordt meer dan daarvoor gezien als een op zichzelf staande sector van overheidszorg.[252] Deze visie wordt in 1985 versterkt als het mediabeleid met kunsten, musea, monumenten en archieven in één Directoraat-Generaal

---

[244] Brinkman (CDA) was de nieuwe minister van Cultuur. Het begrip 'zorgzame samenleving' is bedacht door Arie Oostlander, toen directeur van het wetenschappelijk instituut van het CDA.

[245] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2002, p. 323.

[246] M.A.P. Bovens, M.J.W. van Twist en P. 't Hart, 'De wereld van het openbaar bestuur'. In: idem, *Openbaar bestuur. Beleid, organisatie en politiek*. Den Haag, 2012, p. 41. Zie ook: Eleonora Belfiore, 'Auditing Culture. The subsidized cultural sector in the New Public Management'. *International Journal of Cultural Policy*, 10 (2004), pp. 183-202.

[247] Ronald Reagan was van 20 januari 1980 tot 20 januari 1989 president van de Verenigde Staten.

[248] C.A. de Kam en J. de Haan, 'Inleiding'. In: idem (redactie), *Terugtredende overheid: realiteit of retoriek? Een evaluatie van de grote operaties.* Schoonhoven, 1991, p. 16. Margaret Thatcher was premier van 4 mei 1979 tot 28 november 1990.

[249] J.J.M. Kremers, 'Privatisering en marktwerking: een economisch perspectief.' In: R.H. Coops, *Van Overheid naar Markt. Theorie, praktijk en analyse.* Den Haag, 1995, p. 17.

[250] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2002, p. 323. Historicus Roel Pots gebruikt het begrip 'marktwerking' in zijn beschrijving en analyse van het cultuurbeleid al vanaf 1982. Dat klopt niet. In het cultuurpolitieke debat en ook in de retoriek werd deze term in de jaren tachtig niet gehanteerd. Het sleutelwoord in het debat was toen 'verzakelijking': efficiënte en effectieve bedrijfsvoering. In de zorg- en onderwijssector werd sinds begin jaren negentig over de voor- en nadelen van 'marktwerking' gedebatteerd. Vervolgens kwam in de loop van de jaren negentig de term ook voor in het cultuurdebat - vooral sinds de aanstelling van staatssecretaris Rick van der Ploeg.

[251] Cas Smithuijsen, 'Op naar de volgende afspraak. L.C. Brinkman, minister van Cultuur 1982-1989'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, p. 11. Zie ook Jurriaan Fransman, 'Kunst en cultuur horen niet onder welzijn'. In: *Het Financieele Dagblad*, 5 november 1982.

[252] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving.* Rijswijk 1986, p. 100.

worden samengebracht, en de afdeling Internationale Betrekkingen Cultuurbeleid van Buitenlandse Zaken wordt overgeheveld. Vier jaar later komt daar het bibliotheekbeleid bij. Een belangrijke voorwaarde voor samenhangend cultuurbeleid gaat zo in vervulling.[253] Thije Adams, stafmedewerker bij de directie Kunsten, legt het als volgt uit: 'bij WVC is de C een buitenbeentje, op een prettige wijze. Tijdens bezuinigingen kan het een beetje worden ontzien, want bij Volksgezondheid gaan er veel grotere bedragen om. Er valt altijd wel wat te schuiven'.[254]

De vierendertigjarige Elco Brinkman wordt benoemd tot minister van WVC. Hij is minister van 4 november 1982 tot 7 november 1989 - twee kabinetsperioden. Brinkman verklaart een jaar na zijn aanstelling dat deze voor hem 'een volslagen verrassing' was: 'nee, ik had het niet voelen aankomen. En ik heb nooit naar dat baantje gehengeld. (…) Ik had sterk het gevoel dat ze in de Kamer dachten: eens kijken wat die kerel waard is'.[255]

Verantwoording overheidssteun aan cultuur

In brede kring bestaat politieke consensus over de legitimiteit van overheidssteun voor de cultuur. Bepalend voor deze unanimiteit is in de eerste plaats dat er een cultureel en politiek klimaat heerst waarin de 'expressievrijheid van individuen in de ruimste zin van het woord' uitermate belangrijk wordt gevonden.[256] Een tweede belangrijk principe is de verscheidenheid binnen de cultuurpolitiek. De strijd om diverse groepen eigen varianten van de nationale cultuur - de pluriformiteit in de *permissive society* die Nederland is - zelf te laten inrichten, heeft geleid tot een grote mate van tolerantie en tot ruime aandacht voor een breed scala van cultuurpatronen.[257]

Als derde criterium voor cultuurbeleid geldt kwaliteit. Het 'primaat van de kwaliteit' kwam in de jaren zestig en zeventig onder druk te staan door tijdsgebonden - functionele – criteria, wisselende maatschappelijke idealen als maatschappelijke relevantie, ontplooiing, welzijn. Sinds de jaren tachtig is het criterium kwaliteit geworden. 'Kunstenaars zijn zwanen, geen ezels die pakjes dragen', verkondigde Gerrit Komrij in een rede. Sinds de jaren tachtig wordt kunst beschouwd als een waarde op zich en niet als een middel voor idealen of nut. De

---

[253] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Zoetermeer, 1993, p. 52 en Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving.* Rijswijk,1986, p. 101.

[254] Geciteerd in: Ove Lucas, 'Een poging om de dingen een klein beetje en voorzichtig te verleggen'. In: *Trefpunt*, mei 1984. Thije Adams (1948) is musicoloog. Hij werkte sinds 1978 op de afdeling Kunsten van de ministeries van CRM en WVC. In de jaren negentig werd hij directeur Algemeen Cultuurbeleid en rond 2005 directeur Internationale Betrekkingen. Hij schreef de *Nota Cultuurbeleid* (1985). Hij is inmiddels gepensioneerd en publiceert regelmatig beschouwingen over het cultuurbeleid.

[255] Brinkman (1948) was van 1977 tot 1979 hoofd Bureau en van 1979 tot 1980 plaatsvervangend secretaris-generaal op het ministerie van Binnenlandse Zaken, waarna minister Hans Wiegel (VVD) hem in 1980 recruteerde om directeur-generaal Binnenlands Bestuur te worden. Jan Brokken, 'Elco Brinkman. Een minister op zoek naar zijn ego'. In: *Haagse Post*, 3 maart 1983. Brinkman is getrouwd met biologe Janneke Brinkman-Salentijn. Zij maakte begin jaren tachtig furore op de kunstmarkt met het aquarelleren van bloemen, vlinders en vruchten. Behalve boeken met haar eigen bloemenillustraties produceert ze tal van andere artikelen op de binnen- en buitenlandse markt, zoals serviesgoed en andere gebruiksvoorwerpen (die onder andere via de 'huishoudwinkel' Blokker voor een groot publiek bereikbaar zijn), dekbedden, puzzels, boekenleggers, agenda's, wenskaarten en andere 'stationary-artikelen'. Van 1993 tot eind 2013 schreef ze geïllustreerde column*s* in het weekblad *Margiet.* Zie: Janneke Brinkman en Karin Evers, *Passie en palet. De bloemrijke wereld van Janneke Brinkman-Salentijn.* Tielt, 2007.

[256] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Zoetermeer, 1993, p. 52 en Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving.* Rijswijk,1986, p. 101.

[257] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Zoetermeer, 1993, p. 52 en SCP, *Advies Cultuurwetgeving.* Rijswijk,1986, p. 101, zie ook pp. 31-32. Wim Knulst schrijft uitgebreid over de opkomst en gevolgen van de *permissive society* in zijn dissertatie *Van vaudeville tot video.* Rijswijk, juni 1989, pp. 87-97.

legitimering van het kunstbeleid wordt gezocht in de totstandkoming van een 'bloeiend kunstleven'.[258]

Hans de Boer, minister van Cultuur in het vorige kabinet, gaf al een voorproefje van een oriëntatie op kwaliteit.[259] Hij stelde twee uitgangspunten tegenover elkaar: 'enerzijds behoort de kunst ruimte te behouden om in autonomie haar eigen richting te bepalen. Anderzijds moet telkens weer worden getracht de betrokkenheid van een zo breed mogelijk publiek te bewerkstelligen. Het beleid beweegt zich in de spanning tussen deze beide uitgangspunten. In deze optiek is het acceptabel wanneer het publiek in bepaalde gevallen toch klein is'. Bij een afweging moet volgens de minister gekozen worden voor de artistieke kwaliteit. In een spanning tussen beide uitgangspunten - kunst of publiek - wordt dus aan kunst de prioriteit gegeven.[260] De kunst zelf moet de doorslag geven bij subsidietoewijzing. Minister Brinkman trekt het aanbodbeleid van zijn voorganger door, maar voegt daar een nieuwe belangrijke voorwaarde aan toe: als is vastgesteld dat 'het niet heeft ontbroken aan een voldoende actieve publiekswerving (…), pas dan is er reden op de aanbod gedachte terug te vallen'. Brinkman wijzigt de beleidskoers door het criterium publieksbereik zwaar mee te laten wegen.[261] Daarnaast krijgen criteria als bedrijfsvoering, professionalisering en efficiëntie meer gewicht.[262]

Over het vierde uitgangspunt van het Nederlandse cultuurbeleid bestaat eveneens consensus, maar geeft wel regelmatig aanleiding tot debat: de cultuurpolitieke afstandelijkheid van de overheid. Dit principe kent zijn eigen paradoxen. De overheid selecteert en meet zich weliswaar een oordeel aan, maar delegeert deze selectie in de praktijk aan terzake deskundigen - *peers* - of aan een instantie. De minister moet het oordeel over de kwaliteit van kunst en cultuur overlaten aan ingewijden, 'kunstexperts'.[263]

Na 1945 zijn de uitgaven voor de cultuursector gestaag gegroeid. Het hoogtepunt lag in het begin van de jaren tachtig, toen jaarlijks bijna één miljard gulden aan cultuur werd besteed. Daarbij past overigens de kanttekening dat het budget voor cultuur nooit meer bedroeg dan 0,7% van de rijksbegroting.[264] Ondanks dat er relatief weinig geld is gemoeid met het overheidsbudget voor cultuur, hebben kwesties vaak een grote impact in het openbaar debat. Econoom Arjo Klamer: 'cultuur is één van de kleinere budgetten op de rijksbegroting. Dit beperkte budget zorgt verhoudingsgewijs voor de meeste beroering, voor de fanatiekste lobby en de meeste krantenartikelen'.[265] Maar kunst en cultuur geven nauwelijks aanleiding tot diepgaande politieke conflicten. In brede kring bestaat consensus over de bestemmingen van subsidies en over de legitimering van de staatszorg voor kunst en cultuur. Althans, dat geldt voor de regering en de volksvertegenwoordiging, voor het kabinet en de oppositie.[266] Bovendien worden voor zo'n klein deel van de Rijksbegroting nu eenmaal niet snel politieke

---

[258] Gerrit Komrij (e.a.), *De brandende kwestie, SLAA-lezingen 1982/83.* Amsterdam, 1983.

[259] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Den Haag, 1990, p. 72. Hans de Boer was minister van CRM in Van Agt III, het rompkabinet van CDA en D66 dat functioneerde van 29 mei 1982 tot 4 november 1982, nadat de PvdA-ministers het kabinet-Van Agt II hadden verlaten. Daarvoor was hij staatssecretaris Cultuur in het kabinet-Van Agt II, van 1981 tot 1982.

[260] Geciteerd in ibidem. Oorspronkelijke bron: Memorie van toelichting 1982.

[261] Ibidem, pp. 72-73 en Ministerie van WVC, *Notitie Cultuurbeleid.* Rijswijk, 15 mei 1985, p. 18.

[262] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Zoetermeer, 1993, p. 52.

[263] Dit element is te beschouwen als een bestuurlijke cultivering van het Thorbecke adagium, dat de regering geen oordelaar is van wetenschap en kunst. Zie 'Thorbecke: staatsbemoeienis en inhoudelijk oordeel' in deel I, hoofdstuk 2.

[264] Ministerie van OCW, *Cultuurbeleid in Nederland.* 2002, p. 80.

[265] Arjo Klamer, 'Private financiering van kunsten beter dan subsidie'. In: *Economische Statistische Berichten*, jrg. 89, nr. 4443 (sept. 2004), p. 474. Klamer (1953) is hoogleraar in de Economie van Kunst en Cultuur aan de Erasmus Universiteit Rotterdam.

[266] Thije Adams en Vladimir Bina, 'Cultuurbeleid en onderzoek'. In: Intomart, *Kunst onderzocht.* Bundel voordrachten ter gelegenheid van het afscheid van Piet van Montfort. Hilversum, 16 april 1999, p. 28.

offers gebracht.[267] Er is in de politiek - vooralsnog - een brede overeenstemming over de noodzaak van kunstbeleid. Het kunstbeleid is weinig gepolitiseerd.[268] Warna Oosterbaan verklaart deze consensus deels als 'een vlucht in de unanimiteit, die voortkomt uit een zekere verlegenheid bij bewindslieden en Kamerleden, uit een beduchtheid voor de discussie over de zwakke legitimering van de overheidssubsidies voor de kunsten'. Daarom zijn de passages in de programma's van de politieke partijen over het kunstbeleid kort en lijken ze op elkaar.[269] Veranderingen in het beleid verlopen vrijwel onafhankelijk van de politieke kleur van de zittende regeringen.[270]

Waarom acht de overheid het wenselijk dat kunst en cultuur gesteund dient te worden? De overheid verdedigt de staatssteun aan kunst en cultuur met het argument dat als de kunst aan de wetten van vraag en aanbod wordt overgelaten, zij onvoldoende tot haar recht zal komen. Het beleidsbeginsel wordt dat de overheid datgene doet wat de markt nalaat.[271] Het vrije marktmechanisme voor collectieve voorzieningen voldoet niet. Dit is een voorbeeld van het 'subsidiariteitsbeginsel': 'de overheid treedt pas op als beschermer en ondersteuner, waar de particuliere krachten falen'. Ter legitimering van deze overheidsuitgaven is collectieve steun vereist. Maar hier ligt een probleem. De markt 'werkt' niet, omdat er een gebrek is aan afzetmogelijkheden. En dit tekort aan vraag geeft nu juist aan dat het de kunst ontbreekt aan collectieve steun! Deze contradictie noemt Warna Oosterbaan de legitimeringsparadox: 'het ontbreken van collectieve steun is dus zowel een argument voor als een argument tegen het kunstbeleid'.[272] Hij constateert dat zonder een redenering die aannemelijk maakt waarom de overheid belastinggeld reserveert voor kunst en cultuur, het cultuurbeleid kwetsbaar is voor de regelmatig terugkerende vraag: waarom ondersteunt de overheid wat de burgers blijkbaar niet willen?[273]

Wim Knulst ziet de legitimeringen in de beleidsretoriek als een permanente verdediging van het cultuurbeleid tegenover 'een (vooralsnog onzichtbare) opponent, die alleen gevoelig schijnt te zijn voor woorden met een hoge dagwaarde. Is dit de prijs die het cultuurbeleid heeft moeten betalen voor zijn afsplitsing van het wetenschapsbeleid en zijn flirt met het buitenschoolse en de welzijnssector? Het is immers opvallend dat kwaliteitszorg op het terrein van onderwijs of wetenschap als vanzelfsprekend en in het belang van het publiek wordt ervaren, terwijl hetzelfde op esthetisch terrein, als elitair en ondemocratisch kan worden veroordeeld. Opvallend temeer, omdat de wijze van kwaliteitsjurering in de cultuurzorg (…) onveranderd het systeem van de wetenschappen is blijven volgen. Zowel artistieke als wetenschappelijke prestaties worden door kringen van ingewijden c.q. vakgenoten gekeurd. Alleen de oordelen van de esthetische specialisten missen buiten de kring van vakgenoten het gezag dat wetenschapppers op vele terreinen nog blijken te

---

[267] Warna Oosterbaan, 'De kunsten van het parlement 1984-1985'. In: *Kunst en beleid* 2. Amsterdam, 1986, p. 152.

[268] Dit merkt Jan Kassies op in zijn *Notities over een heroriëntatie van het kunstbeleid*. 's-Gravenhage, 1983, p. 11- aangehaald in Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* 's-Gravenhage, 1990, p. 177, noot 10.

[269] Warna Oosterbaan, 'Op de vlucht voor twee promille. Het kunstbeleid in Nederland'. In: *NRC Handelsblad*, 14 december 1990. Socioloog Warna Oosterbaan Martinius (1947) werkte na zijn studie als onderzoeker bij het ministerie van WVC en het Sociologisch Instituut van de UvA. Hij was van 1986 tot 1988 onderzoekscoördinator bij het ministerie, daarna werd hij redacteur bij *NRC Handelsblad*. Hij promoveerde in 1990 aan de Universiteit van Amsterdam op een analyse van de legitimering van het kunstbeleid - Joop Goudsblom was zijn promotor. Oosterbaan was van 2002 tot 17 oktober 2008 bijzonder hoogleraar Journalistiek en Samenleving in de Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen, vanwege de Maarten Rooij Stichting, aan de Erasmus Universiteit.

[270] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Amsterdam, 1990, p. 36.

[271] Hans Blokland, 'Doeleinden, instrumenten en resultaten der Nederlandse politiek: een overzicht en enige nuanceringen'. In: idem, *Publiek gezocht. Essays over cultuur, markt en politiek*. Meppel, 1997, p. 17.

[272] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Amsterdam, 1990, pp. 36-37.

[273] Ibidem, p. 83.

bezitten'. Maar Knulst heeft nog hoop: 'mogelijk is de verworvenheid van de smaakdemocratie nog zo pril, dat zij nog weinig autoriteit op dit gebied verdraagt. Bij verdere rijping zal de smaakdemocratie waarschijnlijk beter raad weten met de bijzondere kwaliteiten en uitblinkers die zij voortbrengt'.[274]

Oosterbaan constateert 'een permanente reflectie' over het cultuurbeleid, die tot uiting komt in interviews, ingezonden stukken in de krant, speeches bij openingen en culturele manifestaties, brieven aan de Kamer en beleidsnota's. De betogen zijn allerminst technisch van aard, maar veelal ideologisch en principieel 'en handelen over de uitgangspunten van het beleid'.[275] Het gaat om bespiegeling en aanspreekbaarheid. De overheidszorg voor kunst en cultuur is in de naoorlogse periode met een zekere regelmaat dienstbaar aan wisselende maatschappelijke idealen - althans in de retoriek.[276] De motieven voor de overheidssteun veranderen met de algemene maatschappelijke normen.[277] De politieke verhoudingen waarbinnen de minister van Cultuur moet opereren zijn te typeren met hoe het begrip 'vrijheid' door links en rechts wordt geïnterpreteerd. Voor de linkse partijen betekent vrijheid in het cultuurbestel dat de overheid 'een vrijplaats schept voor kunst: dat is nodig waar die vrijheid wordt bedreigd door commerciële krachten'.[278] Bij rechts heerst de overtuiging dat vrije kunst ontstaat op de vrije markt, die ieder het zijne biedt: 'de kunstenaar produktie- en afzetmogelijkheden en de consument een veelheid van producten waaruit hij kan kiezen'. De lijsttrekker van de VVD in 1986, Ed Nijpels zegt: 'kunst is voor liberalen noodzaak, een essentieel bestaan van "beschaafd" leven. Maar die noodzaak betekent voor ons niet dat de overheid alles van a tot z moet regelen en betalen. Dat zou juist de eigen verantwoordelijkheid van kunstenaar en publiek verstikken'.[279]

Jan Riezenkamp en de opmars van de economen

Jan Riezenkamp (PvdA) wordt directeur-generaal Culturele Zaken.[280] De minister moet zijn aandacht verdelen tussen welzijns- en kunstzaken. Als het om kunstkwesties gaat, laat hij in het begin van deze regeringsperiode veel aan zijn ambtenaren over.[281] Gaandeweg ontwikkelt Brinkman de gewoonte om uitspraken te doen, in interviews of bij de opening van een gebouw of tentoonstelling, over welke kant het op moet in het cultuurbeleid. Hij ontdekt de pr-waarde van *statements* buiten het parlementaire debat. 'Iedere keer iets roepen, dat werkt'.[282] In de bestuurskunde heet dit *management by speech*: 'een kabinet kan niet alleen

---

[274] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving.* Rijswijk, 1986, pp. 100-101. Zie ook: Ministerie van OCW, *Cultuurbeleid in Nederland.* 1993, p. 54 en Thije Adams en Vladimir Bina, 'Cultuurbeleid en onderzoek'. In: Intomart, *Kunst onderzocht.* Hilversum, 16 april 1999, p. 28.

[275] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid welzijn, kwaliteit.* Amsterdam, 1990, p. 34.

[276] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 1993, p. 54.

[277] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Amsterdam, 1990, pp. 63-64.

[278] Cas Smithuijsen, 'Op naar de volgende afspraak. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 86-89.* Amsterdam, 1990, pp. 12-13.

[279] Ibidem. Zie ook: Hans van Dulken en Klaas Groenveld (redactie), *Liberalisme, kunst, politiek. Beschouwingen over kunstbeleid.* Amsterdam, 2011 (oorspr. 1986).

[280] Jan Riezenkamp (1944) studeerde fiscale bedrijfseconomie. Hij was van 1982 tot en met 1984 plaatsvervangend secretaris-generaal bij WVC. Daarvoor was hij tien jaar wethouder in Rotterdam. Hij bleef directeur-generaal Culturele Zaken tot 1 december 2002 - toen maakte hij binnen het departement een overstap naar Arbeidsmarkt en Economie, waar hij eveneens directeur-generaal werd. Bron: 'Riezenkamp van cultuur naar economie'. In: *Het Financieele Dagblad*, 30 november 2002. Per 1 januari 2004 ging hij met pensioen, waarmee hij zijn ambtelijke loopbaan bij de rijksoverheid beëindigde. Bron: 'Jan Riezenkamp'. In: *Trouw*, 12 december 2003. Riezenkamp was van 2005 tot 2010 voorzitter van het bestuur van de Amsterdamse Kunstraad.

[281] Cas Smithuijsen, 'Op naar de volgende afspraak. L.C. Brinkman, minister van Cultuur 1982-1989'. Amsterdam, 1990, p. 12.

[282] Brinkman geciteerd in: Joop van Tijn en Max van Weezel, 'Elco Brinkman. "Ik denk dat je zo'n verdedigingslinie als het regeerakkoord nodig had, in de maatschappij en in het parlement"'. In: *Vrij Nederland*, 29 maart 1986.

regeren per wet en per circulaire, maar moet mensen ook via toespraken zien te beïnvloeden'.[283] Het lijkt er soms ook op dat hij nieuwe denkbeelden via de media eerst uitprobeert. Journalisten citeren zijn uitspraken graag in hun artikelen.[284] Representatie en uitstraling werken. En daaraan wordt gewerkt, gelet op Brinkmans stijl, zijn scherp gesneden pakken en de retoriek. De 'Brinkman-*shuffle*' wordt een bekend kenmerk: de door hem gebruikte techniek - afgekeken van sprekers in Amerika - om niet van achter een spreekgestoelte het publiek toe te spreken, maar wandelend over het podium met een zendermicrofoon op de revers. Schrijver Gerard Reve complimenteert Brinkman in een brief: 'ik ben nog steeds trots op U, hoe zal ik het zeggen. (…) Uw openbaar optreden heeft altijd iets zeer waardigs en voornaams (…).[285]

Brinkman krijgt meer dan eens te horen dat hij een voorbeeld moet nemen aan de flamboyante Jack Lang - 'een politicus met visie' - vanaf 1981 minister van Cultuur in Frankrijk. Hij zegt over Lang: 'ik heb hem in Athene ontmoet. Een doener. Niet iemand die de ene na de andere commissie in het leven roept. En dat spreekt me wel aan. Hij heeft een bepaalde ideologie en die draagt hij uit. (…) Mijn vrouw zegt altijd: hij is de keerzijde van wat jij bent. Hij is voor het grote gebaar. Joyeus. Extravert. Terwijl ik alle indrukken op me laat inwerken en dan een beslissing neem. (…) Ik ben iemand die zegt: we hebben nou een aantal ballen in de lucht gehad, laten we vervolgens eens voelen hoeveel ze wegen. Daar gaan uw ogen niet van glanzen'.[286] 'Wat heb ik aan bevlogen ideeën als de politieke realiteit mij er op wijst dat ik er niets mee opschiet?'[287] Riezenkamp vermoedt dat 'een groots en meeslepend cultuurbeleid' als in Frankrijk hier al snel zou worden afgedaan als megalomaan, staatsdirigistisch en te gepolitiseerd.[288]

Jan Riezenkamp werpt zich naast Brinkman al gauw op als 'het gezicht van het cultuurbeleid'. Hij begon zijn loopbaan als raadslid Financiën en Kunstzaken voor de gemeente Rotterdam en als belastingadviseur bij Moret Gudde Brinkman. In een profiel van Riezenkamp vertelt toenmalig VVD-raadslid Henk Koning: 'ik kwam daar wel eens, ik mocht

---

[283] Ibidem.

[284] Dos Elshout, *Prijzen gerangschikt. Een internationaal vergelijkend onderzoek naar toegangsprijzen voor podiumkunsten seizoen 1989/90.* Amsterdam, 1990, p. 15. Zie ook: Cas Smithuijsen, 'Op naar de volgende afspraak'. In: *de Volkskrant*, 23 maart 1990.

[285] Fragment van een brief van Reve aan Brinkman van 20 januari 1988, geciteerd in: Nop Maas, *Gerard Reve. Kroniek van een schuldig leven. Deel 3 - De late jaren 1975-2006*. Amsterdam, 2012, p. 527. Ook geciteerd in: Frits Abrahams, 'Kleine wereld'. In: *NRC Handelsblad*, 3 maart 2014. Reve complimenteerde Brinkman met zijn weigering in 1985 om columnist Hugo Brandt Corstius de P.C. Hooftprijs uit te reiken, omdat hij 'systematisch personen, instellingen, het koningshuis en levensbeschouwingen kwetste', terwijl de jury dit juist een aspect vond van zijn literaire kwaliteit. Bron: ibidem en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2010, p. 324. Brinkmans antwoord van 3 maart 1988 werd in 1998 gepubliceerd: *Eelco's elegie of Brinkmans blues*. Ze correspondeerden korte tijd met elkaar. Op 26 september 1995 zond de NCRV een gesprek tussen beiden uit in de reeks 'Het levenslied', waarin Brinkman liet weten dat hij aan zijn contact met Reve 'het begin van de relativering van mijn zwaarwichtigheid' dankte. Bron: Nop Maas, *Gerard Reve. Kroniek van een schuldig leven. Deel 3.* Amsterdam, 2012, pp. 641-642 en p. 527. Brinkmans weigering de prijs uit te reiken veroorzaakte een heftig debat waarin het Thorbecke adagium regelmatig werd aangehaald. De minister vond echter dat hij de vrijheid had om een kunstenaar al dan niet te lauweren - dat vond hij iets anders dan subsidie toewijzen. De prijs werd vervolgens twee jaar niet toegekend. In 1987 werd de staatsprijs weer uitgereikt - aan Hugo Brandt Corstius. Sindsdien kent een onafhankelijke Stichting P.C. Hooftprijs voor Letterkunde de prijs toe, na de voordracht door een jaarlijks wisselende, onafhankelijke jury. Zie ook: Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit.* 's-Gravenhage, 1990, pp. 97-101.

[286] Brinkman geciteerd in: Jan Brokken, 'Elco Brinkman. Een minister op zoek naar zijn ego'. In: *Haagse Post*, 3 maart 1983.

[287] Brinkman geciteerd in: Ton Olde Monnikhof en Menno Schenke, '"Al doende leert men". Minister Brinkman kijkt terug op zijn Haagse jaren'. In: *Algemeen Dagblad*, 7 december 1985.

[288] Jan Riezenkamp sneed dit aspect aan in zijn toespraak in de SLAA (Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam) reeks 'Buitenstaanders over Cultuur': 'Puriteinse benadering van cultuurpolitiek is funest'. In: *de Volkskrant*, 30 mei 1986.

hem graag. En daar zat hij in twee-, soms driedelig pak, terwijl hij in de raad van die slordige truien en linkse broeken droeg'.[289] Opgeklommen tot wethouder, wist hij voor museum Boymans-van Beuningen een collectie surrealistische schilderijen in de wacht te slepen. Zijn jeugdvriend Emile Fallaux herinnert zich: 'Riezenkamp vertrok onmiddellijk naar het Engelse landgoed waar dat werk zich bevond. Via een ingewikkelde truc - hij was tenslotte ook wethouder van Financiën - wist hij die collectie aan te kopen'. Toen burgemeester André van der Louw minister van CRM werd, haalde hij in 1982 Riezenkamp naar het departement. Brinkman benoemt hem in 1984 tot directeur-generaal Culturele Zaken - het hoofd Ernst Verwaal vertrekt.[290] Fallaux kenschetst hem als 'een niet ideologisch bevlogen pragmaticus met een sterke betrokkenheid bij de kunsten. Enerzijds is hij gecharmeerd van het machiavellistisch gemanipuleer in de politiek, terwijl hij zich anderzijds volledig door bijvoorbeeld muziek kan laten meeslepen'. Felix Rottenberg, vriend van Riezenkamp en mede PvdA-prominent, vindt hem 'een typische exponent van de tijdgeest. Een regent met oog voor relevante gekkigheid'. 'Die professionalisering daar past hij heel goed in. Hij behoort tot de Rotterdamse generatie van voornamelijk economen die nu aan de macht is. Buitengewone bekwame technocraten maar zeker geen revolutionairen; daarvoor zijn ze allemaal te redelijk en te prudent. (…) Ik zie hem meer als *networker* en als verbindingsofficier'.[291]

In 1985 vindt er een ingrijpende reorganisatie plaats onder het Directoraat-Generaal voor Culturele Zaken. Het brein achter deze operatie is Jan Riezenkamp. De afdeling Bibliotheekwerk verhuist van het Directoraat-Generaal voor Welzijn naar dat voor Cultuur. Zo ontloopt de afdeling mogelijk een bezuiniging: met de directie Radio, Televisie, Pers en de afdeling Letteren, die voorheen onder de directie Kunsten viel, wordt zij omgevormd tot de directie Media, Letteren en Bibliotheken.[292] Een pijnlijke ingreep is de opheffing van de Stafafdeling Culturele Zaken in 1986.[293] Riezenkamp besluit de werkzaamheden op het terrein van studie en onderzoek - tot dan toe ondergebracht in de Stafafdeling - te decentraliseren naar de drie directies, aangestuurd door een onderzoekscoördinator. [294] Hij laat he t inmiddels opgerichte Bureau Directeur-Generaal ondersteunen op het operationele terrein van advisering en management.[295] Protesten tegen de *reshuffling* weet Brinkman 'institutioneel' te pareren: 'formeel is hij bevoegd zijn personeel naar eigen goeddunken te groeperen'.[296]

---

[289] Alfred van Cleef en Tom-Jan Meeus, 'Competitief, mondain, provocerend. Jan Riezenkamp, directeur-generaal Culturele Zaken'. In: *NRC Handelsblad*, 15 april 1991.
[290] Aldus Piet van Montfort in een gesprek in Amsterdam op 19 december 2011.
[291] Rottenberg geciteerd in: Alfred van Cleef en Tom-Jan Meeus, 'Competitief, mondain, provocerend. Jan Riezenkamp, directeur-generaal Culturele Zaken'. In: *NRC Handelsblad*, 15 april 1991.
[292] Cas Smithuijsen, 'Op naar de volgende afspraak'. Amsterdam, 1990, p. 17.
[293] Ik liep als student Cultuursociologie aan het Sociologisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam (onder begeleiding van Ton Bevers, Nico Wilterdink en Warna Oosterbaan) stage op de Stafafdeling toen deze operatie in gang werd gezet. Ik werd als stagemedewerker nauwkeurig op de hoogte gehouden van alle ontwikkelingen - vanaf het onzekere begin toen er slechts sprake was van dreiging, tot en met de fase dat er alternatieven voor de medewerkers werden gezocht en het definitieve besluit tot opheffing. Voor details over de reorganisatie baseer ik me op mijn Stageverslag van 15 mei 1986. Hoofd van de Stafafdeling, Clé Hendriks, werd voorzitter van de Raad voor het Cultuurbeheer, vier personen verhuisden respectievelijk naar de directies Kunsten en Media, Letteren, Bibliotheekwerk, de Rijksdienst voor de Monumentenzorg te Zeist en het Sociaal Cultureel Planbureau. Ton Bevers kreeg een aanstelling aan de Katholieke Universiteit Brabant en Piet van Montfort werd senior onderzoeker bij onderzoeksbureau Intomart Qualitatief te Hilversum.
[294] Dat zijn respectievelijk de directie Kunsten, de directie Musea, Monumenten en Archieven en de directie Media, Letteren en Bibliotheken. Warna Oosterbaan vervulde sinds 1986 de functie van onderzoekscoördinator. Toen hij in 1988 redacteur bij *NRC Handelsblad* werd, volgde Vladimir Bina hem op.
[295] Dos Elshout, 'Eindverslag Stage' in het kader van de doctoraalstudie Cultuursociologie, Universiteit van Amsterdam van 15 mei 1986.
[296] Cas Smithuijsen, 'Op naar de volgende afspraak'. Amsterdam, 1990, p. 17.

Op het Directoraat-Generaal voor Culturele Zaken komen nog vaker dan voorheen mensen te werken die zich sterk betrokken voelen bij wat er in de wereld van kunst en cultuur gebeurt. Het toenemende engagement van de staat bij kunst en cultuur komt ook tot uitdrukking in het groeiend aantal ambtenaren op WVC - vergeleken met het totale aantal departementsambtenaren is deze stijging aanzienlijk, vooral in de jaren zeventig. In 1972 werkten er 42 ambtenaren, in 1975 zijn dat er vijftig geworden, in 1980 steeg het aantal tot 65 en in 1985 is het aantal 82,5.[297] Voor een deel worden de ambtenaren uit 'het veld' gerekruteerd, die goede contacten met dat veld onderhouden - zoals beroepsorganisaties, adviescolleges, directeuren van schouwburgen, musea en concertzalen.[298]

Een nieuwe lichting beleidsambtenaren - onder wie veel economen - krijgt belangrijke posities en slagen er in korte tijd in hun opvattingen ingang te doen vinden. Zij zagen niets in de oriëntatie op welzijn en maatschappelijke relevantie, zoals de vorige generatie. De ambtenaren cultuur concipiëren zelf de heroriëntatie op het 'kwaliteitsbeginsel' van kunst en cultuur. Kunsten worden vanaf nu vrijwel alleen beoordeeld met criteria ontleend aan de kunsten zelf, en ethische of sociale overwegingen spelen nauwelijks nog een rol. Het begrip kwaliteit blijkt een mooi attenderend begrip dat aansluit bij de voortschrijdende autonomisering van de kunsten.[299] De bereidheid wordt groter om kunst met artistieke maatstaven te beoordelen: 'artistiek hoogwaardig cultuuraanbod' - er wordt niet meer gesproken over kunst, maar over cultuur.[300] In het parlementaire debat over de beoordeling van kunst is de esthetische norm nooit helemaal weggeweest, maar hij 'werd veelal aan het zicht onttrokken door discussies over levensbeschouwelijke en sociale aspecten van het kunstbeleid'.[301]

Nu zal niemand iets tegen 'kwaliteit' hebben, maar de vraag blijft welke kwaliteit? Wie bepaalt die? Het is een containerbegrip: vaag en multi-interpretabel. Jan Riezenkamp legt als volgt uit waarom het een goede vondst is: 'dus dat kwaliteitsbegrip, wat moet dat dan wezen? Wie maakt dat dan uit? Wie ben jij dan wel? Daarom hebben we de Raad voor de Kunst en allerlei adviesclubs en beter dan dat hebben we niet. Het zal wel niet kloppen, net zoals de democratie niet klopt, maar we hebben niet beter'.[302] Wim Knulst constateert dat er bij de politieke verdediging van het kunstbeleid 'menigmaal van vaandel [is] gewisseld': de legitimering en de besluitvorming van het beleid wijzigt regelmatig. Deze wijziging in beleidsretoriek levert in de cultuurpolitiek een beweeglijk debat op tussen professionals en insiders bij de selectie en allocatie van budgetten.[303] In de Nederlandse dagbladen leidt dit regelmatig tot heftige polemieken - zowel over gevallen van subsidietoewijzing als over de systematiek daarvan.[304]

Nieuwe beleidsuitgangspunten: kwaliteit en pluriformiteit

Elco Brinkman wordt tijdens zijn eerste ambtsperiode getypeerd als een technocratisch bewindvoerder, als 'snoeiende, kille tuinman'.[305] Anderen noemen hem 'een bekwaam

---

[297] Zie Tabel II in: Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Amsterdam, 1990, p. 53.
[298] Ibidem, pp. 79-82.
[299] Ibidem, p. 105.
[300] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Zoetermeer, 1993, pp. 51-52.
[301] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Den Haag, 1990, p. 105.
[302] Jet Bruinsma en Martin Schouten, 'Raakt JR ooit 't image van slecht mens kwijt? Jan Riezenkamp, directeur cultuur'. In: *de Volkskrant*, 7 september 1984.
[303] Wim Knulst, 'Omroep en kunst, over de culturele taak van radio en televisie'. In: Fenna van den Burg en Hans van Dulken (redactie), *Jan Kassies 1920-1995. Tussen politiek en cultuur.* Amsterdam, 1996, p. 39.
[304] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Den Haag, 1990, p. 80 en p. 106.
[305] Geciteerd in: Atzo Nicolaï, 'Een persoonlijk getint beleid?' In: *Boekmancahier* 12, 4de jrg; juni 1992, pp.166-169. Brinkman snoeide overigens tijdens zijn ambtsperiode niet op het kunstbudget.

bestuurder'.[306] In de media en door tegenstanders in het parlement wordt hij afgeschilderd als 'een ambtelijke geest die geen enkele persoonlijke betrokkenheid bij de kunsten heeft'.[307] In een interview geeft hij tamelijk geëmotioneerd repliek: 'of ik gedreven ben of niet, dat doet er niet toe. Het hindert me wanneer politici en belanghebbenden met allerlei op de persoon gerichte kritiek komen. Het gaat om een zakelijke beoordeling van mijn beleid, of wat ik doe in het belang is van de kunst. Er bestaat echter in deze sector de merkwaardige opvatting dat je een cultuurfanaat moet zijn om over cultuur te mogen oordelen. Er zijn tal van dingen die ik niet mooi vind of waartegen ik persoonlijk bezwaren heb en die toch gesubsidieerd worden. Als minister voer ik geen benepen kunstbeleid'.[308]

Als de begroting voor 1983 wordt behandeld, blijkt hoezeer Brinkman belang hecht aan kunst en cultuur. Hij geeft daar het signaal dat hij de kunsten uitsluit van de bezuinigingen die in het regeerakkoord zijn aangekondigd. Hij snijdt alleen in de welzijns- en zorgvoorzieningen en geeft daarmee impliciet aan dat hij cultuur 'niet langer onder de welzijnsparaplu wenst te positioneren'.[309] Brinkman: 'het is mijn overtuiging - en dit in tegenstelling tot de opvatting die spreekt uit de uitslag van bepaalde enquêtes - dat kunstbeleid ook in een periode van schaarser wordende middelen geen luxe is. Direct maar ook indirect zijn kunst- en wetenschapsbeoefening samen in belangrijke mate bepalend voor de kwaliteit in de samenleving. Enerzijds behoort de kunst ruimte te behouden om in autonomie haar eigen richting te bepalen. Anderzijds moet telkens weer worden getracht de betrokkenheid van een zo breed mogelijk publiek te bewerkstelligen. Het beleid beweegt zich in de spanning tussen deze beide uitgangspunten'.[310] Deze protectie is echter alleen te verdedigen als het financiële en maatschappelijke draagvlak van culturele initiatieven verbreed wordt. De afhankelijkheid van de overheid dient teruggedrongen te worden - de minister ziet hiervoor mogelijkheden in 'sponsoring, privatisering, toepassing van het profijtbeginsel, differentiëring van subsidiesystemen en het introduceren van stimulansen voor een meer ondernemersgericht gedrag'.[311]

Het cultuurbeleid van Brinkman krijgt de nodige kritiek te verduren, ondanks zijn toezegging dat de kunsten bij bezuinigingen 'relatief zullen worden ontzien'.[312] Er is binnen de kunstenwereld argwaan tegen zijn marktgerichte denken. Deze minister legt verbindingen tussen het culturele leven, de economie en het Nederlandse imago in het buitenland - dat is toch vloeken in de kerk! Op een ambassadeursconferentie in augustus 1985 houdt hij zijn gehoor voor dat cultuur een 'glijmiddel' kan zijn voor de economie en de internationale betrekkingen.[313] Brinkman: 'graag bied ik de cultuur aan als wervend reclamemateriaal voor de BV Nederland mede ten behoeve van de marketing voor Nederlandse producten en diensten in het buitenland'.[314] Cultuur omschrijft hij als 'een verzameling van exportabele

---

[306] Jan Brokken, 'Elco Brinkman. Een minister op zoek naar zijn ego'. In: *Haagse Post*, 3 maart 1983.
[307] Hans Maarten van den Brink en Kasper Jansen, 'Brinkman: "kunst moet zakelijker worden verkocht"'. In: *NRC Handelsblad*, 17 mei 1985.
[308] Ibidem.
[309] Aldus Pim van Klink in zijn proefschrift: *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 145.
[310] Brinkman geciteerd in ibidem. Hij refereert hier naar de uitkomsten van SCP-onderzoek waaruit blijkt dat 73% van de Nederlandse samenleving kunst en cultuur ziet als bezuinigingsmogelijkheid - alleen defensie scoort hoger met 75%. Bron: Sociaal en Cultureel Planbureau, *Trendrapport kwartaire sector 1983-1990*. Rijswijk, 1984. Zie ook: Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, p. 56.
[311] Aldus de Memorie van toelichting 1983, aangehaald in Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Den Haag, 1990, pp. 72-73.
[312] Ibidem.
[313] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 324 en Bob Witman, 'De post-BKR-periode duurt voort'. In: *de Volkskrant*, 3 oktober 1997.
[314] 'Holland promotion versterken door culturele informatie', toespraak van Elco Brinkman, afgedrukt in: *Nederlandse Staatscourant* (169), 2 september 1985, pp. 2-3. Aangehaald in: Robbert Veltman, 'Het Texas-

diensten en producten. (...) Kunst is gewoon een product'.[315] In zijn *Notitie Cultuurbeleid* en bij de behandeling daarvan tijdens de Uitgebreide Commissievergadering spreekt Brinkman zich genuanceerder uit: 'in essentie gaat het om het culturele gezicht en de culturele identiteit van ons land. Het is naar mijn opvatting een goede zaak in het kader van het kunst- en cultuurbeleid daarvoor oog te hebben'.[316] 'Cultuurpolitieke overwegingen kunnen in mijn visie zakelijk, nuchter samengaan met overwegingen van economische aard, bijvoorbeeld in het kader van exportbeleid'.[317]

Tijdens de begrotingsbehandeling in 1983 vraagt mevrouw Hanske Evenhuis (CDA) de minister om een nota waarin een 'integrale beleidsvisie ten aanzien van de (…) cultuur wordt gegeven'.[318] Die krijgt ze. Op 15 mei 1985 presenteert Brinkman de *Notitie Cultuurbeleid* die hij beschouwt als 'een tussenbalans'. Hij acht het namelijk 'niet opportuun' om een nota uit te brengen vóórdat het Sociaal en Cultureel Planbureau uitspraken heeft gedaan over de wenselijkheid van een wettelijke regeling van het cultuurbeleid.[319] Tijdens de Uitgebreide Commissievergadering op 18 november 1985 spreekt Brinkman bij de behandeling van de begroting en de notitie toch wel degelijk over een 'nota'.[320] Deze 'upgrade' komt op verzoek van de Kamer - nu kunnen Kamerleden de nota agenderen en erover debatteren.[321] Uit deze initiatieven van Kamerleden blijkt dat zij het belangrijk vinden 'zich uit te spreken over principiële kwesties als de uitgangspunten van het kunstbeleid' - dit doet Brinkman deugd. In zijn notitie constateert hij dat er in het politieke debat veel aandacht wordt besteed aan 'vraagstukken van cultuurbeleid' en ziet daarin een 'groeiende politieke bereidheid om voor culturele vraagstukken aandacht vrij te maken'. Hij constateert dat de nota's *Kunst en Kunstbeleid* en *Naar een nieuw Museumbeleid* uit 1976 daartoe 'een belangrijke aanzet' hebben gegeven - hij ziet de betekenis van de nota *Kunst en Kunstbeleid* 'voornamelijk in dat vlak'. Nadrukkelijk neemt hij afstand van de teneur in die nota's om de

---

project en het Nederlandse buitenlands cultureel beleid'. In: Fenna van den Burg ea (redactie), *Kunst en beleid in Nederland* 6. Amsterdam, 1993, p. 122.

[315] Ibidem. Zie voor een analyse van het internationale cultuurbeleid van Brinkman 'Cultuur zonder grenzen: het internationale cultuurbeleid' in: Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1986-1989'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, pp. 108-119. Op 15 april 1986 ging de Stichting Culturele Uitwisseling Nederland -Verenigde Staten van start, na een jarenlange voorbereiding. Het was de bedoeling om drie jaar lang de Nederlandse cultuur actief uit te dragen in de staat Texas. Daarna kon bekeken worden of uitbreiding naar de Westkust van de V.S. en het Midden Oosten mogelijk was. Het project liep uit op een fiasco. Bron: Ton Bevers, 'Zien en gezien worden. Nederland in de wereld van de beeldende kunst'. In: Johan Heilbron, Wouter de Nooy en Wilma Tichelaar (redactie), *Waarin een klein land. Nederlandse cultuur in internationaal verband*. Amsterdam, 1995, p.69. Zie ook: Robbert Veltman, 'Het Texas-project en het Nederlandse buitenlands cultureel beleid'. In: *Kunst en beleid in Nederland* 6. Amsterdam, 1993, pp. 113-150.

[316] Ministerie van WVC, *Notitie Cultuurbeleid*. Tweede Kamer 1984-1985, 18990 nr. 2. Rijswijk, 15 mei 1985, p. 9.

[317] Brinkman geciteerd in het verslag van de Uitgebreide Commissievergadering 25 (onderdeel van de Handelingen), 18 november 1985, p. 21.

[318] Evenhuis geciteerd in: Frederieke Cannegieter, 'De kunsten in het parlement 1985-1986'. In: *Kunst en beleid* 3, Amsterdam, 1988, p. 170.

[319] Brinkman vroeg het SCP om een advies teneinde een antwoord te geven op de vraag hoe het na het afblazen van de Kaderwet specifiek welzijn verder moest met de al lang gewenste wettelijke regeling van het cultuurbeleid. Het Sociaal en Cultureel Planbureau bood op 12 september 1986 het rapport *Advies cultuurwetgeving* aan het parlement aan. Tineke Pronk, 'Kroniek van kunst en beleid in Nederland 1986'. In: *Kunst en beleid* 3, Amsterdam, 1988, p. 213.

[320] Frederieke Cannegieter, 'De kunsten in het parlement 1985-1986'. In: *Kunst en beleid* 3, Amsterdam, 1988, p. 170. Zie bijvoorbeeld in het verslag van de Uitgebreide Commissievergadering 25, 18 november 1985, p. 21.

[321] Aldus Thije Adams tijdens een gesprek op 7 augustus 2012 in het Concertgebouw te Amsterdam. Adams is de auteur van de *Notitie Cultuurbeleid*.

betekenis van kunst te relateren aan maatschappelijke relevantie. Hij poneert in plaats daarvan 'het primaat van het kwaliteitsbeginsel'.[322]

Het cultuurbeleid slaat een nieuwe richting in - dit werd al aangekondigd in interviews, maar in de *Notitie Cultuurbeleid* staat het geboekstaafd: het welzijnsperspectief is verleden tijd. Onder het bewind van Brinkman komt de nadruk te liggen op kwaliteit van en de vraag naar culturele activiteiten: de aanbodgedachte wordt niet verlaten, maar wel gerelativeerd. Het gevaar bestaat - zo wordt onderkend - dat een te ver doorgevoerde aanbodgedachte tot een kloof leidt tussen kunst en publiek. De publieksparticipatie wordt een factor die meeweegt in subsidietoewijzing.[323] De notitie handelt over 'cultuurbeleid' en niet over kunstbeleid, zoals daarvóór: het gaat om beleid van de vier sectoren van Culturele Zaken in onderlinge samenhang.[324] De centrale begrippen in de notitie zijn: kwaliteit, publieksbereik en efficiëntie - deze hangen beleidsmatig nauw met elkaar samen. Daarnaast spelen de concepten pluriformiteit en aanbod een rol.[325] In een interview somt Brinkman zijn belangrijkste beleidswensen op: 'scherpere normen voor het toekennen van subsidies aan kunstinstellingen, waarbij de publieke belangstelling een maatstaf moet zijn, verwerving van eigen inkomsten door de kunstproducenten en versterking van de eigen culturele identiteit - niet alleen in het binnenland, maar ook door middel van manifestaties in het buitenland'.[326]

Brinkman beschouwt de 'aanbodgedachte' als 'één van de pijlers' van het kunst- en cultuurbeleid. Want 'de ervaring leert dat het oordeel en de belangstelling van het grote publiek niet altijd een zuivere graadmeter vormen voor de waarde van bepaalde kunst- en cultuuruitingen'. Maar dan moet er wel sprake zijn van kwaliteit - 'als dat het geval is, wanneer op basis van deskundigheid over de kwaliteit positief is geoordeeld, dan mag de publieke belangstelling of het ontbreken daarvan niet het laatste woord hebben over het bestaan of het voortbestaan van een bepaald initiatief'.[327] Daarbij stelt hij wel als voorwaarde 'kritisch te kijken naar de mate waarin op deze aanbodgedachte een beroep wordt gedaan'. De sector wordt niet ontslagen 'van de verplichting om met de factor van de publieke belangstelling rekening te houden en deze waar mogelijk te vergroten. Als ooit in ernst verdedigd is dat juist het uitblijven van respons van de zijde van het publiek beschouwd diende te worden als zekere indicatie voor kwaliteit, en dus op grond voor subsidiëring vanwege de overheid, dan ligt die tijd nu wel definitief achter ons'.[328] 'Pas wanneer is vastgesteld dat het niet heeft ontbroken aan een voldoende actieve publiekswerving en dat het desbetreffende aanbod desondanks niet mag ontbreken in het artistieke of culturele palet van het land of van een regio, pas dan is er reden op de aanbodgedachte terug te vallen'.[329] Hij pleit er in voorzichtige bewoordingen voor 'om actiever te zijn op het gebied van de

---

[322] Ministerie van WVC, *Notitie Cultuurbeleid*. Rijswijk, 1985, pp. 7-8, Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 148 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2010, p. 325.
[323] Aletta Winsemius, *Overheid in spagaat. Theorie en praktijk van het Nederlandse kunstbeleid*. Amsterdam, 1999, p. 94.
[324] De vier sectoren zijn: Kunsten, Musea Monumenten Archieven, RadioTelevisie Pers en Internationale Betrekkingen. Bron: Frederieke Cannegieter, 'De kunsten in het parlement 1985-1986'. In: *Kunst en beleid* 3, Amsterdam, 1988, p. 171.
[325] Ibidem, p. 170.
[326] Brinkman geciteerd in: Hans Maarten van den Brink en Kaspar Jansen, 'Brinkman: "kunst moet zakelijker worden verkocht"'. In: *NRC Handelsblad*, 17 mei 1985. Zie ook: Ministerie van WVC, *Notitie Cultuurbeleid*, p. 9.
[327] Ministerie van WVC, *Notitie Cultuurbeleid*. Rijswijk, 1985, p. 17. Zie ook: Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 148.
[328] Ibidem. Ook geciteerd in: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2010, p. 325.
[329] Ibidem, p. 18. Ook geciteerd in: Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 148 en in: Aletta Winsemius, *Overheid in spagaat.* Amsterdam, 1999, p. 94, Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit.* 's-Gravenhage, 1990, pp. 72-73 en Frederieke Cannegieter, 'De kunsten in het parlement 1985-1986'. In: *Kunst en beleid* 3, Amsterdam, 1988, p. 173.

publieksbenadering en niet meteen maar aan te nemen dat kunst en cultuur het nu eenmaal naar hun aard zonder publiek moeten stellen'. Recent onderzoek toont immers aan dat 'sommige terreinen van de kunst- en cultuursector in dit opzicht wat meer inventiviteit aan de dag zouden kunnen leggen'.[330]

Uit onderzoek blijkt telkens dat niet het inkomen, maar 'het vermogen om cultuur te waarderen, daarmee om te gaan' bepalend is voor cultuurparticipatie. Hier ziet Brinkman een taak weggelegd voor de overheid 'om de artistieke en culturele competentie van de bevolking op peil te houden'. Daarom 'hecht' hij ook 'veel belang' aan amateuristische kunstbeoefening en kunstzinnige vorming binnen en buiten het reguliere onderwijs. Ook ziet hij als mogelijkheid ter vergroting van de participatie, 'de beleidsmatige aandacht met name te richten op de verschillende schakels tussen aanbod en afname'.[331]

Brinkman belooft in de notitie nogmaals dat hij bij de bezuinigingen de overheidsuitgaven voor kunst en cultuur zal ontzien. Hij stelt hierbij wel de voorwaarde dat dit 'slechts dan verdedigbaar is wanneer alle mogelijkheden worden benut om het maatschappelijk en financieel draagvlak van initiatieven te verbreden en de afhankelijkheid van de overheid terug te dringen'. Daarom dient 'meer dan voorheen' aandacht te worden besteed aan de vraag hoe in de bedrijfsvoering bij gesubsidieerde instellingen 'een zo groot mogelijke efficiency kan worden bewerkstelligd. (…) Sturingsmechanismen', zoals budgetfinanciering kunnen helpen 'de doelmatigheid bij de bedrijfsvoering' te bevorderen en 'de inventiviteit van het management' te stimuleren. 'Een creatiever gebruik van het prijsinstrument' door prijsdifferentiatie kan hierbij ook van dienst zijn. Sponsoring en andere fondsenwerving passen ook in deze optiek. Hij belooft geen subsidievermindering door te voeren als het lukt andere dan gesubsidieerde geldstromen aan te boren.[332] In de argumentatie om particulier initiatief te stimuleren teneinde 'ook in de cultuursector het commercieel en bedrijfsmatig denken en handelen te versterken', komt in de notitie een nieuw aspect naar voren: het is niet alleen te beschouwen als extra financieringsbron, maar kan 'ook leiden tot een grotere diversiteit van het culturele aanbod'.[333]

Bij de behandeling in de Tweede Kamer op 18 november 1985 weerklinkt er vooral kritiek vanuit de oppositie. Peter Lankhorst (PPR) vindt de notitie 'een typisch Brinkman-product': 'zakelijk, praktisch, beperkt en zonder visie'. PvdA-woordvoerder Frits Niessen zag 'zelden nog (...) zo'n fraaie collectie open deuren tegelijk ingetrapt als in deze notitie'.[334] Hij veroordeelt vooral 'de overheersende teneur van marktgerichtheid' en de 'gedwongen publiekswerving'. Brinkman vat de reacties echter op als 'mild'.[335] Hij voelt zich 'gelukzalig', 'nadat de mildheid van de kritiek van de heer Niessen en anderen in hun eerste termijn mij al was opgevallen'. Hij legt nog eens uit dat het cultuurbeleid er altijd op gericht zal moeten zijn 'om de cultuurdeelname door een mondig publiek te vergroten. (…) Het is in zekere zin letterlijk een koud kunstje om met wat overheidsgeld een cultuuraanbod in stand te houden en vervolgens te constateren dat er daarnaast in een ander circuit ook cultuurdeelname plaatsvindt en dat die beide zaken weinig met elkaar van doen hebben. Spannend wordt het pas wanneer dat aanbod en die participatie op elkaar inwerken. Vanuit die overweging heb ik,

---

[330] Ministerie van WVC, *Notitie Cultuurbeleid*. Rijswijk, 1985, p. 18.
[331] Ibidem, pp. 19-20.
[332] Ministerie van WVC, *Notitie Cultuurbeleid*. Rijswijk, 1985, pp. 26-27. Zie ook: Frederieke Cannegieter, 'De kunsten in het parlement 1985-1986'. In: *Kunst en beleid* 3, Amsterdam, 1988, pp. 173-174.
[333] Frederieke Cannegieter, 'De kunsten in het parlement 1985-1986'. In: *Kunst en beleid* 3, Amsterdam, 1988, p. 173.
[334] Frederieke Cannegieter, 'De kunsten in het parlement 1985-1986'. In: *Kunst en beleid* 3, Amsterdam, 1988, p. 170.
[335] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2010, p. 326.

in naar ik hoop genuanceerde bewoordingen, in de *Nota Cultuurbeleid* gesproken over samenhang tussen aanbod, distributie en participatie'.[336]

Voor Brinkman staat 'het primaat van het kwaliteitsbeginsel' voorop. Dit betekent een ingrijpende koerswijziging in het cultuurbeleid.[337] Volgens de minister dient kwaliteit niet opgevat te worden 'als iets statisch, als een norm die bij voorbaat vastligt', maar 'meer als een richtsnoer voor het niveau waarnaar gestreefd moet worden. Kwaliteit op verschillende niveaus en van verschillende aard, maar steeds getoetst over de grenzen van sectoren aan meer algemene opvattingen met betrekking tot kwaliteit, waarbij het gaat om onder andere zeggingskracht, oorspronkelijkheid en ambachtelijk kunnen. Deze toetsing, zoal niet aan objectieve dan toch aan intersubjectieve kwaliteitsnormen, heeft op den duur iedere sector nodig om werkelijk tot ontwikkeling te komen. Dit impliceert een voortdurende discussie. (…) Het kan niet zo zijn dat het gevestigde bij voorbaat verdacht is en dat nieuwe of andere initiatieven alleen op grond van dat nieuw of anders zijn reeds rechten kunnen doen gelden'.[338] Volgens de Raad voor de Kunst, die in de beoordeling van kwaliteit moet werken met de omschrijving, houdt intersubjectiviteit in dat 'door de confrontatie van een aantal subjectieve (kwaliteits)oordelen (…) een intersubjectief eindoordeel wordt gevormd'.[339]

Thije Adams wijst op 'het strategische en ideologische gehalte van dit kwaliteitsbeginsel' op het moment dat het werd ontwikkeld: 'voor een cultuurbeleid dat, vrij van dienstbaarheid, geheel op eigen kompas kon koersen, moesten eind jaren zeventig, begin jaren tachtig van de vorige eeuw twee obstakels worden overwonnen. Allereerst de laatste resten van de verzuiling. Daarbij ging het om de grenzen die bepaalde politieke denominaties op grond van levensbeschouwelijke en morele overwegingen nog steeds aan cultuur- en vooral kunstuitingen stelden. De kunstensector zelf was in die dagen duidelijk meer geporteerd voor vrijheid, blijheid en verbeelding aan de macht. Dat gaf (…) spanning. Met een enigszins formalistisch, sterk intrinsiek kwaliteitsbegrip werd een dam opgeworpen tegen een mogelijke terugslag van de verzuiling. Kwaliteit moest zo weinig mogelijk aanknopingspunten bieden waaraan de representanten van het *ancien régime* zich konden vastklampen. Op hoofdpunten was de strijd echter al wel beslist. Het water van de vernieuwing was definitief over de dijken gelopen. Spraakmakend Nederland zag daarin louter vooruitgang. Maar vooral de kleine christelijke partijen in de Tweede Kamer lieten geen begrotingsbehandeling voorbijgaan zonder erop te wijzen dat de kunst, óók de kunst, een grotere zaak had te dienen dan alleen zichzelf'. Pluriformiteit is in deze filosofie een belangrijk aspect van kwaliteit: verscheidenheid biedt de mogelijkheid tot levensbeschouwelijke of geografische representatie. Het is belangrijk dat er een verscheidenheid wordt aangeboden aan artistieke disciplines, stijlen, objecten.[340] Het tweede obstakel was meer urgent: de Beeldende Kunstenaars Regeling. Het aantal kunstenaars dat daarvan gebruikt maakte, steeg tussen 1960 en 1983 van tweehonderd naar 3.800, terwijl uit onderzoek bleek 'dat de artistiek-culturele component volstrekt ondergeschikt was gemaakt

---

[336] Brinkman geciteerd in het verslag van de Uitgebreide Commissievergadering 25, 18 november 1985, p. 21

[337] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2010, p. 324, Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit.* 's-Gravenhage, 1990, pp. 72-73 en Aletta Winsemius, *Overheid in spagaat.* Amsterdam, 1999, p. 94.

[338] Ministerie van WVC, *Notitie Cultuurbeleid*. Rijswijk, 1985, pp. 6-7. Zie ook: Frederieke Cannegieter, 'De kunsten in het parlement 1985-1986'. In: *Kunst en beleid* 3, Amsterdam, 1988, p. 173. Ook geciteerd in: Aletta Winsemius, *Overheid in spagaat.* Amsterdam, 1999, pp. 94-95.

[339] Geciteerd in: Frederieke Cannegieter, 'De kunsten in het parlement 1985-1986'. In: *Kunst en beleid* 3, Amsterdam, 1988, pp. 171-172. Oorspronkelijke bron: *Informatiebulletin Raad voor de Kunst*, 1985/6, p. 6. Warna Oosterbaan analyseerde als één van de eersten deze problematiek in zijn proefschrift: *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit.* 's-Gravenhage, 1990, pp. 134-138.

[340] Thije Adams was nauw betrokken bij de genese van het kwaliteitsbegrip. Zijn hier geciteerde reflectie komt uit zijn artikel: 'Cultuurbeleid in Nederland (1): kwaliteit en verscheidenheid'. (ongepubliceerd). Amsterdam, 2011, pp. 1-2. Zie ook: Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 1993, p. 54.

aan de sociale overwegingen van de regeling'.[341] 'Vooral op die flank moest de kwaliteitsbezem vegen. En zo geschiedde (…) het ideologische zwaard waarmee de strijd rond de BKR werd beslecht, was inderdaad het kwaliteitsbeginsel. Toen eenmaal de opvatting ingang had gevonden dat het weliswaar allemaal heel sociaal was met die BKR, maar dat je toch moeilijk kon volhouden dat het hier om kwaliteit ging, waren de dagen van de BKR geteld. Dat het alleen maar sociaal was, werd opeens een argument tegen het paradijs. En dus moest het dicht. De sputterende gasten werden met vaste hand naar buiten geleid'.[342]

Adams wijst op een cruciaal moment in de hierboven al aangehaalde behandeling in de Tweede Kamer op 18 november 1985 - het zet de toon voor het openbaar debat over de uitgangspunten in het cultuurbeleid voor de komende twintig jaar.[343] De woordvoerder cultuur voor het CDA in de Tweede Kamer, Marten Beinema, dient een motie in om naast kwaliteit een tweede beginsel leidend te maken in het cultuurbeleid: pluriformiteit.[344] Hij ageert tegen wat hij ziet als 'een verabsolutering van het kwaliteitsbegrip', wat hij al merkte aan Brinkmans 'veelvuldig en spontaan' gebruik van het begrip 'topkunst' in toespraken en interviews. Beinema: 'het moge waar zijn dat de toepassing van het ons dierbare pluriformiteitsbeginsel begrensd is en behoort te zijn door financiële beperking enerzijds en door kwaliteitseisen anderzijds (...). Maar het is evenzeer waar dat de toepassing van het kwaliteitsprincipe verruimd moet worden door een evenwichtige aandacht voor spreiding in velerlei vormen. Anders dreigen wij te vervallen in een elitaire cultuur die weldra bij gebrek aan ondergrond en weerklank als Narcissus in de diepte verzinkt'. Beinema leest in de notitie dat pluriformiteit in het cultuuraanbod beschouwd wordt als een onderdeel van kwaliteit - 'met deze absolute benadering is mijn fractie het absoluut oneens'. Daarom stelt hij de motie voor om pluriformiteit officieel nevengeschikt te maken aan kwaliteit.[345] Dit was 'even schrikken', aldus Adams: 'liep je (…) niet het risico dat je de deur opnieuw openzette voor problemen die zojuist leken opgelost? Een stap terug naar verzuiling? Minister Brinkman kon en wilde zijn partijgenoot echter niet voor het hoofd stoten. In zijn antwoord ging hij vooral in op kwaliteit en spreiding. Hij beschouwde de motie als een nuttige aansporing om die begrippen in de praktijk van het cultuursubsidiebeleid nader te concretiseren'.[346] In zijn antwoord brengt Brinkman echter 'een zekere beveiliging' aan: '(…) de heer Beinema sprak over pluriformiteit, begrensd door financiële mogelijkheden en door het kwaliteitsbeginsel. Er is een zekere spanning te bespeuren tussen nevenschikking en onderschikking, maar ik denk dat dit waarschijnlijk ook moeilijk anders kan, net zo goed als het kwaliteitsbeginsel

---

[341] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 1993, p. 129. Zie voor de geschiedenis van de BKR onder meer aldaar, pp. 129-130. Ook: Roel Pots, *BKR: kunst- of sociaal beleid? Ontstaan, groei en resultaten van de contraprestatieregelingen.* 's-Gravenhage, 1981. Het onderzoek dat de opheffing van deze regeling mede legitimeerde, in opdracht van de ministeries van CRM en Sociale Zaken en Werkgelegenheid, 'is het omvangrijkste en duurste onderzoek geweest uit de geschiedenis van de stafafdeling. De kosten bedroegen meer dan één miljoen gulden en het rapport bestond uit zeven delen'. Namens het ministerie van CRM was Ton Bevers lid van de begeleidingscommissie. Deel 1 (onderzoeksvoorstel) dateert van juli 1981, deel 7 (eindverslag) dateert van maart 1983. Het onderzoek is uitgevoerd door sociologen van het IVA (Instituut voor Sociaal-Wetenschappelijk Onderzoek) van de Katholieke Hogeschool Tilburg, onder leiding van de hoofdonderzoeker George Muskens. Zie: G. Muskens, *Samenvattend eindverslag van het onderzoek naar het functioneren van de BKR.* Tilburg, IVA 1983. Bron: Ton Bevers in een email van 17 maart 2016.

[342] Thije Adams, 'Cultuurbeleid in Nederland (1): kwaliteit en verscheidenheid'. (ongepubliceerd). Amsterdam, 2011, pp. 1-2. Zie ook: Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 1993, p. 54.

[343] De discussie is vastgelegd in het verslag van de Uitgebreide Commissievergadering 25 (onderdeel van de Handelingen), 18 november 1985, p. 6 en p. 21.

[344] Frederieke Cannegieter, 'De kunsten in het parlement 1985-1986'. In: *Kunst en beleid* 3, Amsterdam, 1988, p. 172.

[345] Thije Adams, 'Cultuurbeleid in Nederland (1): kwaliteit en verscheidenheid'. (ongepubliceerd). Amsterdam, 2011, pp. 2-3 en Beinema ook geciteerd in: het verslag van de Uitgebreide Commissievergadering 25, 18 november 1985, p. 6.

[346] Ibidem, pp. 1-2.

overigens wordt opgerekt door het beginsel van de spreiding. Als wij de motie van de heer Beinema in deze zin mogen verstaan, (…) dan heb ik er geen moeite mee'.[347]

'Beide christendemocraten begrepen instinctief, ofschoon zij uit verschillende kanten het speelveld betraden, (…) dat kwaliteit en pluriformiteit, of later kwaliteit en verscheidenheid, elkaar nodig hadden', constateert Adams. 'Bijna niemand kon toen overigens bevroeden hoe snel de zorg van Beinema terecht zou blijken. Dat niet verscheidenheid door kwaliteit binnen de perken moest worden gehouden, maar dat verscheidenheid te hulp moest worden geroepen om de ideologische verstarring op de flank van de kwaliteit te doorbreken. Namelijk toen kunstpausen (…) precies meenden te weten waar het met mens, maatschappij en kunst naar toe moest, en welke voortrekkersrol zijzelf daarbij hadden te vervullen. Kwaliteit én verscheidenheid dus. Met dank aan Marten Beinema'.[348] Thije Adams concludeert dat het van 'bestuurlijke wijsheid' getuigt 'dat kwaliteit als cultuurpolitiek criterium verscheidenheid naast zich heeft gekregen. Dat houdt kwaliteit met beide benen op de grond. Zoals verscheidenheid door kwaliteit op sterkte wordt gehouden. Kwaliteit vormt een rem op de tendens tot verdunning en vervluchtiging die eigen is aan verscheidenheid. Met haar tendens tot verbreding is verscheidenheid het democratische beginsel, terwijl kwaliteit met haar tendens tot versmalling eerder aristocratisch is van aard. Kwaliteit kan vervallen in hooghartig zwijgen; verscheidenheid praat mensen graag naar de mond. (…) Kwaliteit is het beginsel van de beterweters. Als iedereen voor zichzelf mocht uitmaken wat kwaliteit is, dan hadden we het natuurlijk niet over kwaliteit maar over verscheidenheid. Bij kwaliteit komt het stemrecht nu juist niet aan iedereen toe, maar alleen aan mensen met verstand van zaken. Het kwaliteitsbeginsel berust op de erkenning dat bepaalde personen, zelfs als zij elkaar tegenspreken, beter tot oordelen in staat en daarmee meer tot oordelen gerechtigd zijn dan anderen'.[349]

Bestuurlijke verhoudingen

De Amerikaanse politicoloog Charles Lindblom ontwikkelde in de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw een analyse over beleidsprocessen. Zijn uitgangspunt is dat beleidsmakers te weinig kennis en informatie tot hun beschikking hebben over de samenleving om verantwoord veelomvattende en verstrekkende beslissingen te kunnen nemen. Lindblom pleit daarom om via een behoedzaam *trial and error* te trachten hanteerbare, korte termijnproblemen op te lossen. Hij bepleit 'incrementalisme': stap voor stap, in een eindeloze, continue stroom van marginale beleidsaanpassingen en interventies, de bestaande situatie bijstellen en zo het beleid verder ontwikkelen.[350] Hij noemt dit proces *muddling through*: beleidsontwikkeling volgens een methode van 'doormodderen'. De toenemende complexiteit in de samenleving vraagt om bescheiden ambities en om voortdurende aanpassing en herformulering.[351] Incrementeel beleid dient te worden geëvalueerd: 'wanneer de evaluatie aantoont dat bijstelling van een beleid noodzakelijk is, ligt er meteen ook het "bewijsmateriaal" waarmee de noodzaak van de volgende beleidsaanpassing kan worden aangetoond'.[352] Beleid is volgens Lindblom niet het resultaat van de voorkeuren van

---

[347] Brinkman geciteerd in: ibidem, p. 3 en het verslag van de Uitgebreide Commissievergadering 25, 18 november 1985, p. 21.
[348] Thije Adams, 'Cultuurbeleid in Nederland (1): kwaliteit en verscheidenheid'. (ongepubliceerd). Amsterdam, 2011, p. 4 en Beinema ook geciteerd in: het verslag van de Uitgebreide Commissievergadering 25, 18 november 1985, p. 6.
[349] Ibidem, pp. 4-5.
[350] Charles Lindblom, 'The science of muddling through'. In: *Public Administration Review*, vol.19, 1959, pp. 79-88.
[351] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. 's-Gravenhage, 1990, p. 58.
[352] M. Herweijer, 'Beleidsbepaling'. In: A. Hoogerwerf en M. Herweijer (redactie), *Overheidsbeleid. Een inleiding in de beleidswetenschap*. Alphen aan den Rijn, 2003, pp. 109-131, p. 122.

electorale meerderheden, maar komt tot stand in een voortdurend onderhandelingsproces tussen betrokken minderheden.[353] Hij spreekt in dit verband ook wel van de 'tak-methode', waarbij aan bestaand beleid in de loop van de tijd nieuwe loten ontstaan.[354]

Politicoloog Hans Blokland ontleent veel aan de denkbeelden van Lindblom.[355] Een beleidsmaker of een eenstemmige groep van beleidsmakers bereikt in de Nederlandse politiek vrij zelden het geplande resultaat.[356] Er zijn kunstinstellingen - van de overheid afhankelijk en van elkaar - die als een intermediair en buffer tussen de politiek en de burger fungeren. Zij vormen gezamenlijk 'het maatschappelijke middenveld'. Deze instellingen laten hun stem horen in het openbaar debat en laten hun invloed gelden in de besluitvorming. De partijen in het netwerk hebben vaak tegengestelde belangen en opvattingen, daardoor worden beslissingen niet door één betrokkene vanuit een centraal punt genomen - bijvoorbeeld de overheid, het departement of een instelling - maar in een compromis. Juist in de wereld van kunst en cultuur vindt dit debat voortdurend plaats over verschillende thema's en verschuift de balans.[357] Onderhandeling, aanpassing en compromisvorming staan centraal in de besluitvorming.[358] Het is een continu proces van onderhandelingen tussen ambtenaren, adviesraden, politici, opinieleiders, culturele instellingen en kunstenaars. Er wordt niet zozeer geprobeerd 'een duidelijk omschreven verder liggend doel te bereiken, maar eerder een onmiddellijk probleem op te lossen of een direct belang tevreden te stellen. Het initiatief tot subsidiëring van bepaalde voorzieningen wordt veelal genomen door krachtige lobby's uit de samenleving'.[359] Deze groepen belanghebbenden vormen een veranderlijk netwerk waarin zij

---

[353] Hans Blokland, 'Charles E. Lindblom heroverweegt de markt'. In: *Facta: Sociaal-Wetenschappelijk Magazine*, jrg.9, nr.2, 2001, pp. 10-16 (via website: www.hans-blokland.nl/artikelen/lindblom_2001.htm, bezocht op 7 aug. 2008).

[354] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 570. Lindblom plaatste overigens eind jaren zeventig een kanttekening bij zijn these; hij ontdekte een tekortkoming in de 'pluralistische balans in beweging'. Er dreigt een gevaar voor het proces als bepaalde belangengroeperingen met elkaar coalities sluiten en gaan samenwerken. Zo kan een geprivilegieerde onderhandelingspositie worden verworven op de beleidsmarkt en dan kan corporatisme ontstaan. Bron: Hans Blokland, 'Charles E. Lindblom heroverweegt de markt'. In: *Facta: Sociaal-Wetenschappelijk Magazine*, jrg.9, nr.2, 2001, pp. 10-16.

[355] Hans Blokland (1960) werkte tijdens het ministerschap van Hedy d' Ancona voor de Stafdirectie Cultuurbeleid van het het Ministerie van WVC, was fellow van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen en was onder meer verbonden aan de Erasmus Universiteit Rotterdam en aan Yale University, Department of Political Science. Hij is thans professor aan het Institut für Sozialwissenschaften van de Humboldt-Universität in Berlijn (bron: www.hans-blokland.nl - bezocht op 24 oktober 2014).

[356] Blokland vindt het Nederlandse cultuurbeleid typisch 'incrementalistisch': het beleid komt in fragmenten - incrementeel - tot stand in een continu proces van onderhandelingen tussen de politiek, de bureaucratie en belanghebbenden in de samenleving. Hans Blokland, *Wegen naar vrijheid. Autonomie, emancipatie en cultuur in de westerse wereld*. Meppel, 1995, pp. 337-403 en Hans Blokland, 'Doeleinden, instrumenten en resultaten der Nederlandse politiek: een overzicht en enige nuanceringen'. In: idem, *Publiek gezocht. Essays over cultuur, Markt en politiek*. Meppel, 1997, pp. 13-14. Zie ook 'Planning in het Nederlandse cultuurbeleid' in dezelfde bundel, pp. 35-36 en Hans Blokland, *Wegen naar vrijheid*. Meppel, 1995, pp. 340-341.

[357] Onderzoeker Hans Onno van den Berg concludeerde in een inventarisatie van het beleidsterrein en een peiling van het krachtenveld in 1985, dat de zeggenschap in dit beleidsnetwerk in de loop der jaren verschoven is naar de kunstprofessionals en de ambtenaren, ten koste van die van de politici (minister en parlement) en de bevolking. De invloed van de bevolking is door de toegenomen overheidssubsidies verminderd. Van overheidszijde bezitten ambtenaren in het netwerk grote zeggenschap 'hoewel ze zich onthouden van een kwaliteitsoordeel en uitsluitend spreken in termen van begrotingsruimte en procedures'. Hans Onno van den Berg, *De structuur van het kunstbeleid*. 's-Gravenhage, 1985, p. 77 en p. 82. Socioloog Van den Berg (1947) was van 2000 tot 2011 directeur van de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties (VSCD) en daarvoor van 1990-1995 universitair hoofddocent Kunst en Kunstbeleid aan de Rijksuniversiteit Groningen. Hij richtte in 1976 één van de eerste onderzoek- en adviesbureaus op, gespecialiseerd in cultuurbeleid: Cenario.

[358] Hans Blokland, *Wegen naar vrijheid*. Meppel, 1995, p. 340.

[359] Hans Blokland, 'Sociaal-democratische politiek en cultuur in een marktliberaal tijdperk'. In: Hans van Dulken en Paul Kalma (redactie), *Sociaal-democratie , kunst, politiek. Beschouwingen over een sociaal-democratisch kunstbeleid*. Amsterdam, 1993, pp. 26-27.

afhankelijk zijn van elkaar: een figuratie. De deelnemers bepalen het karakter van de figuratie, maar geen van hen kan het naar zijn hand zetten.[360] Bram Kempers noemt in een ander verband zo'n constellatie van met elkaar discussiërende deskundigen, journalisten, cultuurambtenaren en politici een 'polemisch verbond'.[361] Het is een onderhandelingsproces in beweging, met mechanismen van in- en uitsluiting van individuen en instellingen.[362] Voorbeelden van incrementele beleidsuitvoering in de cultuursector zijn de pogingen tot decentralisatie en het ontstaan van de kunstenplansystematiek en de Wet op het specifiek cultuurbeleid.

In de jaren zeventig zette de overheid, in het kader van de democratisering, al bestuurskundige operaties in gang om gericht het binnenlands bestuur te reorganiseren en het functioneren van de rijksdienst te verbeteren. In 1982 is decentralisatie één van de 'Grote Operaties' die het eerste kabinet-Lubbers bij aantreden inzet - een al bestaand streven krijgt een 'nieuw etiket opgeplakt'.[363] Ook op het terrein van kunst en cultuur blijken de verantwoordelijkheden te zeer verdeeld geraakt en wordt decentralisatie ingezet. Maar decentralisatie is een wat vage term. Er zijn drie varianten te onderscheiden: territoriale spreiding van voorzieningen, afstandelijkheid van bestuur en territoriale decentralisatie van zeggenschap en bekostiging.

Naarmate het cultuuraanbod meer financieel afhankelijk raakte van de overheid, kwam vooral uit de regio de wens naar voren om het aanbod meer over het land - territoriaal - te spreiden. Daar betaalt de burger immers ook belasting en heeft deze recht om in gelijke mate gebruik te maken van het cultuuraanbod. De territoriale, geografische spreiding van voorzieningen verschilt per kunstsector. Podiumuitvoeringen worden bijvoorbeeld in verhouding tot de bevolkingsaantallen meer dan evenredig in de stedelijke agglomeraties - de Randstad - aangeboden. Het blijkt moeilijk om dit beleidsmatig te corrigeren en het podiumkunstaanbod te deconcentreren. Hier werkt een *self fulfilling prophecy*: de podiumkunstenwereld richt zich van oudsher sterk op de Randstad, waardoor de regionale taakstelling als minder in status wordt ervaren. Daarom trekken de professionals veelal daar naartoe. Ook leefde bij de georganiseerde kunstwereld het wantrouwen in de bereidheid van lokale besturen om de belangen van kunst veilig te stellen: 'men vroeg zich af of lokale bestuurders onder druk van concurrerende politieke eisen wel voldoende voor cultuur zouden overhebben'. Er worden in het kader van de Grote Operaties op het terrein van cultuurbehoud, musea en monumenten wel bevoegdheden overgeheveld naar de gemeentelijke overheden.[364]

Bij de afstandelijkheid en afslanking van centraal bestuur - ook wel functionele decentralisatie genoemd - is het de bedoeling om de overheid zo min mogelijk invloed op de cultuur te laten uitoefenen. Het aantal verantwoordelijkheden en bevoegdheden wordt beperkt. Ook het aantal rijksambtenaren wordt verminderd: de medewerkers van de culturele voorzieningen die van het bestuurlijke apparaat zijn losgemaakt, worden werknemers van

---

[360] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. 's-Gravenhage, 1990, p. 10. Zie over het figuratiebegrip Norbert Elias, *Wat is sociologie*? Utrecht, 1972, pp. 142-148, Norbert Elias, 'Problemen van betrokkenheid en distantie'. In: idem, *Sociologie en geschiedenis*, Amsterdam, 1971, pp. 157-203 en Johan Goudsblom, *Balans van de sociologie*. Nijmegen, 1974, p. 63.

[361] Bram Kempers, 'Mecenaat en beleid'. In: Mischa de Vreede (redactie), *De status van de kunstenaar*. 's-Gravenhage, 1982, pp. 7-53.

[362] Alhoewel er sinds de jaren tachtig ook kritiek is geuit op de 'incrementele' beleidsuitvoering, vindt Blokland de werking ervan juist in de cultuursector goed verdedigbaar: de vrijheid van het individu wordt gewaarborgd en de macht en invloed van organisaties en overheden worden gespreid. Culturele diversiteit wordt het best gedragen en gewaarborgd door een pluriform maatschappelijk stelsel. Hans Blokland, *Wegen naar vrijheid*. Meppel, 1995, pp. 342-343.

[363] C.A. De Kam en J. de Haan, 'Inleiding'. In: idem (redactie), *Terugtredende overheid: realiteit of retoriek? Een evaluatie van de grote operaties*. Schoonhoven, 1991, p. 17 en Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. 1993, p. 206.

[364] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. 1993, p. 206 en p. 209.

private instellingen. Een afstandelijker bestuur kan zich beter concentreren op de hoofdlijnen en randvoorwaarden van het beleid.[365] Zelfstandige instellingen die geen deel uitmaken van de departementale organisatie zorgen voor de uitvoering. Budgetfinanciering is de eerste poging van de centrale overheid om los te komen van 'incidentele beslissingen over instellingen die op declaratiebasis functioneerden': instellingen dienen een 'taakstellende begroting' op te stellen - deze wordt hieronder besproken.[366] Een voorbeeld van functionele decentralisatie zijn de Fondsen.[367] In het begin van de jaren tachtig is er een stelsel opgezet van door de overheid gefinancierde fondsen: zelfstandige, op afstand van de overheid opererende rechtspersonen verdelen de subsidies ten behoeve van instellingen en individuele kunstenaars. Hierdoor is de subsidietoewijzing aanzienlijk vereenvoudigd. In het fondsenstelsel ligt de verantwoordelijkheid voor het artistieke oordeel en de financiële afwikkeling bij het bestuur van het betreffende fonds. Achteraf dient een fonds het gevoerde beleid aan de minister te verantwoorden.[368] In deze systematiek is sprake van 'soevereiniteit in eigen kring'.[369] De centrale overheid keert geld uit aan de fondsen, die over de toewijzing daarvan beslissen. Daartoe hebben de fondsen commissies waarin deskundigen zitting hebben. Zij hebben zo meer invloed gekregen - de consument is in deze systematiek niet of nauwelijks vertegenwoordigd.[370] Eigenlijk is hier niet echt sprake van decentralisatie, want de besluitvorming vindt nog steeds plaats op een centraal niveau - hij is slechts verschoven van de rijksoverheid naar de fondsen. Een ander voorbeeld van deze variant is de zogenaamde verzelfstandiging van rijksmuseale instellingen, teneinde ze meer in staat te stellen flexibel te opereren.[371]

In 1988 begint onder Brinkman het experiment met de kunstenplansystematiek die hij presenteert in oktober 1987.[372] Deze functionele decentralisatie - afstandelijkheid en afslanking van centraal bestuur - is een vorm van *mixed-scanning* beleid, een beleidsstrategie ontwikkeld door de socioloog Amitai Etzioni.[373] Het mixed-scanning model is een combinatie van 'high-order, fundamental policymaking processes which set basic directions and (…) incremental ones which prepare for fundamental decisions and work them out after they have been reached'.(…) It provides a strategy for evaluation and it does not include hidden, structural assumptions.[374] In deze vorm is veel ruimte voor 'een publiek substantieel-rationeel debat over de instrumenten en doeleinden van het betreffende beleid'.[375] Dit is de formule

---

[365] Ibidem, pp. 209-210.
[366] Ibidem, p. 210, noot 33.
[367] Voorbeelden van fondsen zijn: Fonds voor de Letteren (1969), Fonds voor de Scheppende Toonkunst (1982), Fonds Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst (1987). In 1993 werden het Stimuleringsfonds voor de Architectuur en het Fonds voor de Podiumkunsten opgericht en de voor de museumsector belangrijke Mondriaanstichting. Zie voor een opsomming van alle twaalf fondsen: ibidem, p. 73.
[368] Ibidem, p. 72.
[369] Ibidem, p. 210.
[370] Ibidem. Zie ook: Ministerie van OCW, *Cultuurbeleid in Nederland*. Den Haag/Amsterdam, 2007, pp. 51-52 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 329.
[371] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. 1993, pp. 209-210.
[372] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen 2010, p. 327.
[373] Amitai Etzioni, 'Mixed scanning: a "third" approach to decision making'. In: *Public Administration Review*, december 1967, pp. 385-392. Zie ook: A.G.J. Haselbekke, *Profijtbeginsel en politieke besluitvorming*. Leiden/Antwerpen 1987, pp. 171-172. Etzioni mag Bill Clinton, Tony Blair en Jan Peter Balkenende tot zijn bewonderaars rekenen.
[374] Aitai Etzioni, 'Mixed scanning: a "third" approach to decision making'. In: *Public Administration Review*, december 1967, p. 385.
[375] Hans Blokland, 'Sociaal-democratische politiek en cultuur in een marktliberaal tijdperk'. In: Hans van Dulken en Paul Kalma (redactie), *Sociaal-democratie, kunst, politiek. Beschouwingen over een sociaal-democratisch kunstbeleid*. Amsterdam, 1993, p. 26.

waarop de kunstenplansystematiek is gebaseerd. Het eerste Kunstenplan geldt voor de periode 1988-1992.[376]

De zeggenschap en bekostiging is in Nederland van oudsher sterk gespreid. Aan deze territoriale decentralisatie ligt de gedachte ten grondslag dat het logisch is over voorzieningen die plaatselijk worden aangeboden en gebruikt, ook plaatselijk te beslissen. Minister Brinkman zegt in een interview: 'men heeft weleens gehoond, die Brinkman wil alleen maar topkunst. Nee, minister Brinkman vindt dat zijn taak als centrale overheid daar ligt. En dat zaken van regionale of plaatselijke betekenis ook op dat bestuurlijk niveau tot uitdrukking moeten komen'.[377] Op het gebied van cultuurbehoud (en cultuureducatie) wordt deze lijn al gevolgd. In de kunstenwereld is men altijd huiverig geweest voor decentralisatie van rijkstaken, omdat men zich afvraagt of lokale bestuurders wel voldoende overhebben voor kunst en cultuur, onder druk van concurrerende politieke eisen. Er bestaat de angst dat culturele belangen niet meer worden 'afgewogen tegen straaljagers maar tegen lantaarnpalen'.[378]

De oriëntatie op welzijn is afgezworen. Het criterium is 'kwaliteit van kunst en cultuur' geworden. De consequentie hiervan is dat in september 1983 wordt besloten af te zien van de invoering van de Kaderwet Specifiek Welzijn.[379] Een opmerkelijke stap, want de wet is dan al gepubliceerd in het *Staatsblad*.[380] Maar wat komt ervoor in de plaats? Er is bijvoorbeeld geen wettelijke verdeling van taken en bevoegdheden tussen rijk, provincies en gemeenten: de territoriale decentralisatie van zeggenschap en bekostiging. In Nederland bestaat op grond van het subsidiariteitsbeginsel - delegeer waar mogelijk taken naar lagere overheden - een traditie op het gebied van gedecentraliseerde overheidszorg voor kunst en cultuur.[381] Maar er is geen afgewogen taakverdeling tussen de drie overheden, eerder een gegroeide samenhang door het gebruik van koppelsubsidies - een systeem waarin verschillende overheden volgens een verdeelsleutel meebetalen aan de instandhouding van culturele instellingen. Dit blijkt uit het onderzoek *Kunstbeleid en decentralisatie* uit 1981, waartoe minister Til Gardeniers opdracht gaf - tot op dat moment is er met de resultaten nauwelijks iets gedaan.[382] De onderzoekers constateren dat koppelsubsidies artistieke vernieuwing in de weg staan - instellingen dienen in dat systeem meer heren, dat is verwarrend. Brinkman neemt de analyse en de aanbevelingen van de rapporteurs over en besluit de koppelsubsidies af te schaffen en een nieuwe complementaire taakverdeling op te zetten. De eerste stap daartoe is de reorganisatie van het podiumkunstenbestel en het museumbestel, waarbij voorop staat 'de in het beleid aanwezige samenhang' in het oog te houden en te verbeteren, daarom blijft de belangrijkste regie bij het rijk liggen: 'landelijke verantwoordelijkheid' is het uitgangspunt.[383] De centrale overheid is verantwoordelijk voor het landelijke aanbod en op landelijke schaal functionerende instellingen en voorzieningen. De gemeenten dienen zich te richten op 'de afname van het aanbod' en de huisvesting en de

---

[376] Ministerie van WVC, *Plan voor het kunstbeleid 1988-1992*. Tweede Kamer, vergaderjaar 1987/1988, 20263 nr. 1.
[377] Paul Hellman en Hans Maarten van den Brink, 'Minister Brinkman bij zijn tweede kunstbegroting: "Ik heb laten zien dat het mij ernst is met de cultuur"'. In: *NRC Handelsblad*, 23 september 1983.
[378] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. 1993, p. 209. Zie ook: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 328.
[379] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten* Nijmegen, 2002, p. 324 en Cas Smithuijsen, 'Op naar de volgende afspraak. L.C. Brinkman, minister van Cultuur 1982-1989'. Amsterdam, 1990, p. 16.
[380] In het *Staatsblad* van 8 september 1982.
[381] Ministerie van OCW, *Cultuurbeleid in Nederland*. Den Haag/Amsterdam, 2007, pp. 40-41.
[382] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, pp. 327-328. Til Gardeniers was minister van CRM in het kabinet-Van Agt I, van 19 december 1977 tot 11 september 1981.
[383] Ibidem, p. 328 en Ministerie van WVC, *Notitie Cultuurbeleid*. Tweede Kamer 1984-1985, 18990 nr. 2, p. 22.

exploitatie van plaatselijke voorzieningen.[384] Van de provincies wordt verwacht zorg te dragen voor 'spreiding, coördinatie en ondersteuning'.[385] Daarnaast vindt Brinkman dat de doelstellingen, in verband met de onderlinge verschillen, per sector moet worden geregeld - en daarop komt in de praktijk de taakverdeling toch het meest neer, zo blijkt. De taakstelling, zoals voorgesteld in de *Notitie Cultuurbeleid*, is erg ideaaltypisch en modelmatig, gebaseerd op de productieketen voor cultuur - aanbod, spreiding en participatie. Het rijk verzorgt de productievoorwaarden, de provincies de spreiding en de gemeenten richten hun beleid op afname, participatie en accommodaties. De werkelijkheid is grilliger, en daarin is het genoemde onderscheid moeilijk te maken.[386]

Op het terrein van cultureel erfgoed vindt er in november 1985 een doorbraak plaats: de Wet tot behoud van cultuurbezit komt tot stand. De wet bevat de lijst beschermde voorwerpen en collecties die vanwege hun bijzondere betekenis voor de Nederlandse cultuurgeschiedenis het land niet mogen verlaten.[387]

Nota Museumbeleid: decentralisatie van bestuurlijke bevoegdheden

In de Verenigde Staten is het - als gevolg van het 'marktgerichte' denken - al in het begin van de twintigste eeuw gewoonte om ruim aandacht te besteden aan publieksonderzoek: op basis van uitvoerige enquêtes tracht men optimale presentatiemethoden te ontwikkelen.[388] Door dit onderzoek werd men zich bewust van het bestaan van verschillende publieksgroeperingen, die ieder om een eigen benadering vragen.[389] De in de Verenigde Staten ontwikkelde publieksgerichte benadering in musea wordt mondjesmaat in Nederland uitgeprobeerd. In de loop van de jaren tachtig vindt er - langzaamaan - een omslag plaats in de mentaliteit van beleidsambtenaren en museumprofessionals, in ondernemingszin en publiekgerichtheid. Vooral in de grote musea spelen zich processen af van professionalisering, bijvoorbeeld taakdifferentiatie en specialisering. In een aantal vooraanstaande musea is deze trend duidelijk te merken aan de veranderende bedrijfscultuur: de museumdirecteur dient te opereren als een manager. Het museum gaat zich van beschermde, gesubsidieerde instelling meer richten naar het model van een particuliere onderneming.[390] Het beeld van het museum als een behoudende, enigszins geïsoleerde en introverte instelling, waar de bezoeker door de curator als storend wordt ervaren, gaat niet meer op.

Het beleid dat ten grondslag ligt aan deze ontwikkelingen is vastgelegd in de *Nota Museumbeleid* en een *Aanvullende notitie*.[391] Brinkman presenteert op 28 juni 1985 zijn museumnota - een vervolg op de nota *Naar een Nieuw Museumbeleid* uit 1976. De minister meent dat de rol van de overheid te afstandelijk is gebleven en met zijn nota wil hij hierin verandering aanbrengen. Het belangrijkste verschil tussen beide museumnota's is dat de musea nu niet meer als welzijnsinstellingen worden beschouwd. Een belangrijke overeenkomst is dat beide documenten de nadruk leggen op de erkenning van de klassieke conserveringstaak van het museum en ook op de educatieve activiteiten voor een breed

---

[384] Amsterdam, Rotterdam en Den Haag vormen een uitzondering. Hiermee worden aparte convenanten - 'bestuursovereenkomsten op vrijwillige basis' - gesloten. Ministerie van OCW, *Cultuurbeleid in Nederland*. Den Haag/Amsterdam, 2007, p. 41.
[385] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 328.
[386] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. 1993, p. 205.
[387] Truus Gubbels en Tineke Pronk, 'Kroniek van kunst en beleid in Nederland 1985'. In: *Kunst en beleid in Nederland 2*. Amsterdam, 1986, p. 174 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 561.
[388] Zie bijvoorbeeld de handleiding: *Surveying your arts audience. A research division manual*. Washington DC, National Endowment for the Arts, 1985.
[389] Kenneth Hudson, *A social history of museums: what the visitors thought*. London, *1975* - zie daar hoofdstuk vijf: 'Museums in the market research age', pp. l00-l22.
[390] G.J. de Rook. 'Het museum als speelbal op de golven van het politiek-economische krachtenveld'. In: *Metropolis. M,* 8, 1987, no. 5/6, pp. 8-l5.
[391] Deze notitie presenteert Brinkman in januari 1986.

publiek. In deze tweede museumnota wordt de ontwikkeling van een 'instellingenbeleid' naar een 'voorwaardenscheppend bestelbeleid' voortgezet.[392] Het museumbeleid wordt geplaatst in het bredere cultuurbeleid dat betrekking heeft op 'het scheppen van voorwaarden opdat cultuuruitingen kunnen ontstaan, behouden worden en voor het publiek toegankelijk worden gemaakt; kwaliteit en pluriformiteit van dit aanbod zijn daarbij van het hoogste belang'.[393] De museumnota vermeldt een tweeledige taakstelling voor de overheid tegenover de musea. Ten eerste heeft zij een generale verantwoordelijkheid voor het hele museumbestel. Daarbij gaat het om het voeren van een 'voorwaardenscheppend beleid' dat aan alle musea ten goede kan komen, ongeacht wie hen betaalt. Ten tweede heeft de rijksoverheid verantwoordelijkheid voor de eigen instellingen - de rijksmusea, de ondersteunende instellingen en enkele musea van nationaal belang die door het rijk gefinancierd worden.[394] De instrumenten die gestalte kunnen geven aan de generale verantwoordelijkheid zijn 'regelgeving, overleg, financiering van instellingen en organisaties die ten bate van het gehele museale terrein werkzaam zijn en subsidiëring van projecten die bijdragen tot een verhoging van de kwaliteit van het museale aanbod in ons land'.[395] De doelstellingen van democratisering uit de museumnota van 1976 zijn losgelaten, zowel door de overheid als door de musea.[396]

In 1982 kreeg de Vereniging van Nederlandse Gemeenten de opdracht de mogelijkheden tot decentralisatie te onderzoeken. De bevindingen in het rapport *Zorg voor het museum* leiden tot een pleidooi voor een betere verdeling van bestuurlijke taken en verantwoordelijkheden tussen de overheden.[397] Dit is een moment om de koppelsubsidies af te schaffen.[398] Decentralisatie wordt het belangrijkste thema in de *Nota Museumbeleid* van Brinkman. De minister stelt voor een wettelijke regeling te ontwikkelen voor de taken en bevoegdheden tussen de verschillende overheden en welke musea nog onder de verantwoordelijkheid van het rijk vallen: 'musea van nationaal belang'. Om daarvoor in aanmerking te komen, moet de verzameling van een museum 'een hoge kwaliteit' bezitten en 'een thema van nationale reikwijdte bestrijken'. Bovendien moet het museum de taken conserveren, documenteren en presenteren op nationaal niveau uitoefenen. Voor de meeste kunstmusea verandert er door de reorganisatie niet veel - het Rijksmuseum, het Mauritshuis en Kröller-Müller blijven onder de rijkszorg. Evenals het Rijksmuseum Twenthe en het Van Goghmuseum, ondanks dat ze niet aan alle criteria voldoen.[399] De kamer 'betreurt het' dat het Groninger Museum en het Van Abbemuseum niet onder de rijkstaken vallen - dat zou gewenst zijn met het oog op de spreiding van beeldende kunst. De minister geeft deze musea echter geen structurele steun.[400] De Tweede Kamer aanvaardt de nota. De musea die van

---

[392] Zie: 'Toespraak van minister Brinkman op de HCB-directeurenvergadering te Rijswijk', 1988, p. 2.
[393] Ministerie van WVC, *Nota museumbeleid*. Rijswijk, 1985, p. 6.
[394] Ibidem. Zie ook: Ministerie van OCW, *Cultuurbeleid in Nederland*. Amsterdam, 2007, p. 69 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 384
[395] Ministerie van WVC, *Nota museumbeleid*. Rijswijk, 1985, p. 1.
[396] Joost Willink. 'Van vorming naar werving'. In: *Metropolis M,* jrg. 8, 1987, nr. 5/6, pp. 67-75.
[397] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2006, p.380 en Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, p. 232.
[398] Manus Brinkman, *De verzelfstandiging. Waarom en hoe de rijksmusea zelfstandiger werden.*Amsterdam, 2015, p. 64.
[399] Frederieke Cannegieter, 'De kunsten in het parlement 1985-1986'. In: *Kunst en beleid 3*, Amsterdam, 1988, pp. 181-182.
[400] Ibidem, pp. 181-182. Elco Brinkman: 'ik herinner me nog het bezoek van de familie Van Heek, die verklaarde veel aan Museum Twenthe te hebben geschonken en die ontevreden was met het voornemen het museum niet langer als een rijksmuseum te zien. Ik merkte, en niet alleen in Twenthe, dat men zeer hechtte aan dat rijksbeeldmerk'. Er was echter in 1926 een overeenkomst gesloten waarbij het rijk zich verplichtte het museum te exploiteren - daar kon het departement niet onderuit. Bron: Manus Brinkman, *De verzelfstandiging.* Amsterdam, 2015, p. 64. Een dergelijke overeenkomst werd in juni 1962 getekend tussen de Staat der Nederlanden en de Vincent van Gogh Stichting.

Brinkman niet 'het predicaat van nationaal belang' krijgen, worden per 1 januari 1987 overgedragen aan provincies of gemeenten.[401] Sindsdien vallen verreweg de meeste Nederlandse musea voor moderne en hedendaagse kunst onder gemeentelijke competentie - het ministerie geeft de regie daarover uit handen.[402] Dit is opmerkelijk, omdat een aantal van deze musea geacht wordt landelijke betekenis te hebben en zelfs internationale allure nastreeft![403] Thije Adams vindt dat deze 'uitzuivering' van moderne kunstmusea 'geen verstandige bestuurlijke constellatie' heeft opgeleverd - hij was bij de decentralisatie operatie betrokken. 'De lokale schaal is niet groot genoeg om die rol te vervullen', aldus Adams. Hij spreekt van 'een *mission creep*'.[404] Het rijk heeft de regie helemaal uit handen gegeven. De functie van het museum wordt op lokale schaal vastgesteld, afhankelijk van de politieke koers. Er is geen sprake van een vaste strategie op nationaal niveau - het lokale museumbeleid varieert per wethouder en directeur. Adams stelde indertijd de directie Cultureel Erfgoed voor om de moderne kunstmusea een aankoopsubsidie te geven van vijf ton, opdat het rijk een partij zou blijven in de lokale politiek: 'koop partnership in - het rijk zou lokale politieke discussies kunnen kalmeren'. Er komen echter geen arrangementen, met als resultaat 'een zwalkend beleid' in museale functies op het gebied van moderne en hedendaagse kunst.[405]

In het museumbeleid domineren sinds de jaren tachtig drie onderwerpen: cultuurbehoud, bedrijfsvoering en publieksbereik.[406] Brinkman vindt dat tot nu toe de aandacht teveel gericht is op de kwaliteit van het aanbod in de musea, terwijl er volgens hem juist gekeken moet worden naar waar de publieke belangstelling naar uitgaat. Musea zijn 'niet alleen de bewaarplaatsen van de materiële neerslag van de cultuur', voor het publiek zijn ze ook een 'cultuurvormende factor van onschatbare waarde. (…) De musea legitimeren hun bestaan door hun publiekstaken: hun verzamelingen krijgen pas werkelijk zin als men er, op welke wijzen dan ook, kennis van kan nemen'.[407] Op een bijeenkomst voegt Brinkman daar met gevoel voor drama aan toe: 'de onmisbare waarde van musea is daarin gelegen dat ze in deze drukke wereld een mogelijkheid tot reflectie bieden. (…) Deze "allerindividueelste uiting van een allerindividueelste ziel" is (…) een duidelijk maatschappelijk gegeven'.[408] De

---

[401] Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, pp. 232-233. Zie ook: Manus Brinkman, *De verzelfstandiging.* Amsterdam, 2015, p. 64.

[402] Het betreft hier: het Van Abbemuseum in Eindhoven, Boymans-Van Beuningen in Rotterdam, Bonnefantenmuseum Maastricht, het Groninger Museum, het Stedelijk Museum te Amsterdam, het Centraal Museum in Utrecht, het Haags Gemeentemuseum en het Gemeentemuseum Arnhem. Het Fries Museum viel ook uit de Rijkssubsidie, dat werd overgenomen door de provincie Friesland - aldus Rik Vos in een email op 21 december 2014.

[403] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* 1993, p. 209 en p. 212.

[404] Dit betekent: afwijking van het gestelde doel. Zie ook: Thije Adams, 'Wethouder op zoek naar een stuur'. In: *Boekman* 81, 21ste jrg., winter 2009, p. 93.

[405] Aldus Thije Adams in gesprekken in Amsterdam op 24 juli en 7 augustus 2012. Denk aan de conflicten over de verbouwing van het Stedelijk Museum en de budgettering daarvan, acht jaar lang. Een ander voorbeeld is de kritiek van de gemeenteraad Eindhoven in 2012 op het Van Abbemuseum dat 'ontoegankelijk' zou zijn en niet identificeerbaar voor de Eindhovenaar, en niet winstgevend programmeert. Ondertussen mocht directeur Charles Esche in dezelfde week toen het gemeentelijke rapport verscheen, de prestigieuze European Cultural Foundation in ontvangst nemen voor zijn 'voortrekkersrol als museumdirecteur'. Bron: Marcel ten Hooven, '"Het Van Abbe is geen Efteling"'. In: *De Groene Amsterdammer*, 1 maart 2012. Voorjaar 2012 constateerde 'een adviescommissie van wijze mannen' dat het Van Abbe weliswaar internationale faam geniet, maar 'lokaal teveel met de rug naar de stad staat'. Bronnen: Peter de Graaf, 'Minder geld Van Abbe. Museum bezuiniging. In: *de Volkskrant*, 19 september 2012, Rutger Pontzen, 'Van Abbe staat met rug naar stad. Museum onderzoeksrapport'. In: *de Volkskrant*, 12 april 2012 en 'Van Abbemuseum moet zich meer naar de stad keren'. In: *NRC Handelsblad*, 11 april 2012.

[406] Ministerie van OCW, *Cultuurbeleid in Nederland.* Den Haag, 2002, p. 97.

[407] Onder 'publiek' rekent Brinkman overigens zowel 'het brede publiek als de wetenschappelijke specialisten'. Geciteerd in: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, p. 380 en 558, noot 62. Oorspronkelijke bron: *Handelingen* II, 1984-1985, 19066, nr.2,4,7.

[408] L.C.Brinkman, 'Toespraak op de HCB-directeurenvergadering', op 15 december 1988.

nadruk op de publieksfunctie betekent voor de museale taakstellingen een ommekeer: het accent van de collectiegerichte taak verschuift naar een publieksgerichte - de musea dienen meer rekening te gaan houden met wat het publiek interessant vindt. De publiekstaak komt voorop te staan - behoud en beheer dienen daarvan afgeleid te zijn.

Met zijn museumbeleid geeft Brinkman de eerste aanzet 'van bovenaf' tot een verschuiving van de inhoudelijke doeleinden naar marktgerichte doeleinden in de museumwereld. Vanaf dat moment verandert de maatschappelijke rol van het museum. Tentoonstellingen werden al na de Tweede Wereldoorlog een belangrijk onderdeel in de taakstelling van de musea, maar in de jaren tachtig komt hierop de nadruk te liggen. Dit is bijvoorbeeld te zien aan de ideologie van de sociale cultuurspreiding, die van oudsher geïnterpreteerd kan worden als een beschavingsoffensief. Socioloog Ton Bevers constateert in een essay dat aan het ideaal van de cultuurspreiding langzamerhand een zodanig andere inhoud wordt gegeven, dat het samenvalt met het neutrale marketingbegrip 'publieksbereik': de spreidingsgedachte is vervangen door principes die zijn ontleend aan de markt. 'Niet zozeer wélk publiek, maar in welke mate publiek wordt bereikt staat voortaan op 's ministers agenda'.[409] Het criterium is van betekenis veranderd: het accent wordt verlegd van cultuurspreiding naar cultuurparticipatie: de 'maatschappelijke respons'. Niet zozeer wie er naar de instellingen komt, maar met zijn hoevelen men komt, wordt het criterium.[410] De beoordeling van subsidieverzoeken is naar de mening van de minister te exclusief geconcentreerd geraakt op de kwaliteit van het aanbod, waarbij de aandacht voor de vraag naar de achtergrond verdwijnt. Er dient meer met de factor van de publieke belangstelling rekening te worden gehouden.[411] Want, zo is de redenering op het departement, 'een aanbodbeleid waarin geen rekening met de publieke belangstelling wordt gehouden zou (…) zijn legitimiteit op den duur zeker verliezen'.[412]

Brinkman introduceert een nieuw aspect in het kwaliteitsbeginsel: de kwaliteit van de deelname. Het 'gebodene' dient 'voldoende bevat' te worden. Daarbij kan kunstzinnige vorming een belangrijke rol spelen - een sector waarvoor hij in zijn beleidsplan extra geld beschikbaar stelt.[413] Als Brinkman in een interview nog eens benadrukt dat de komende jaren 'de factor publiek' meer betrokken moet worden bij de subsidiëring, nuanceert hij wat hij onder die publiekstaak verstaat; hij koppelt publieksbereik - impliciet - aan cultuureducatie. 'Met mijn spreiding heb ik geen gelijkheidsideaal voor ogen, alsof iedereen de musea in moet. Ik zeg alleen: breng je geld meer naar de plaats waar de mensenstromen zich bevinden, ook al vind je dat die kunst daar burgerlijk, passé of niet altijd even vernieuwend is. Men zal mij misschien verwijten dat ik pleit voor het beroemde negerinnetje aan de wand, voor het beeldhouwwerkje dat nu voor de tiende keer in brons kan worden gegoten (...) en, minister, is dat nu bevordering van "topkunst"? Ik vind dat een gemakkelijk verwijt. De aandacht voor "topkunst" komt niet alleen van de kant van connaisseurs, maar kan ook van onderop groeien. Als je mensen niet via onderwijs en faciliteiten binnen handbereik stimuleert, dan zullen ze inderdaad nooit aan de *Zonnebloemen* van Van Gogh toe komen. Je hebt een breed

---

[409] A.M. Bevers. 'Cultuurspreiding en publieksbereik: van volksverheffing tot marktstrategie'. In: Hans van Dulken ea. (redactie), *In ons diaconale land: opstellen over cultuurspreiding. Amsterdam*, 1988, p. 90. Socioloog Ton Bevers (1948) was van 1979 tot 1986 stafmedewerker Culturele zaken op het ministerie van WVC. Hierna was hij universitair hoofddocent cultuursociologie aan de Katholieke Universiteit Brabant te Tilburg. Van 1990 tot en met 2012 was hij hoogleraar Kunst- en Cultuurwetenschappen aan de Erasmus Universiteit Rotterdam bij de Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen.

[410] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, p. 77.

[411] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 326. Ministerie van WVC, *Notitie Cultuurbeleid*. Rijswijk, 1985, p. 26 en p. 29.

[412] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, p. 78.

[413] Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1986-1989'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, p. 73.

voorzieningenniveau nodig om mensen kwaliteitsbesef *überhaupt* bij te brengen. Dat lukt, dat denk ik wel. Dat is de natuur der mensen gegeven. Mensen streven naar iets anders, iets beters, iets mooiers, een duurdere voorstelling, een beroemdere dirigent'.[414] Het bezoekersaantal is het criterium geworden waarop musea zich dienen te legitimeren. Mede daarom dienen ze rekening te houden met de vraagkant, om publiek te bereiken en te interesseren.[415]

Budgetfinanciering

Naast het bereik van meer publiek stuurt Brinkman aan op meer efficiëntie bij culturele instellingen. Deze zakelijke houding ligt in lijn met het politieke beleid van het kabinet-Lubbers. Er wordt onderzoek opgestart naar de mogelijkheden om de afhankelijkheid van de overheid terug te dringen, door 'sponsoring, privatisering, toepassing van het profijtbeginsel, differentiëring van subsidiesystemen en het introduceren van stimulansen voor een meer ondernemersgericht gedrag'.[416] Hiermee wordt echter geen strikte toepassing bedoeld van de wet van vraag en aanbod in de markt - de '*invisible hand*' van Adam Smith. Kunst en cultuur wordt in politiek bestuurlijke kring beschouwd als een *merit good*: goederen waarvan de consument de waarde en het belang onderschat, maar waarvan de overheid juist poogt het gebruik te stimuleren, omdat zij oordeelt dat mensen zich tekort doen bij geen of weinig gebruik.[417] Anders gezegd, 'iets dat goed voor de mensen is zonder dat zij dat beseffen'.[418] Daarom dient cultuur tegen het vrije spel van de markt te worden beschermd - Brinkman verdedigt deze waarde. Hij benadrukt de *merit good* waarde als gevolg van de uitkomst van een SCP-onderzoek - daaruit blijkt dat een groot deel van de Nederlandse samenleving er niet van overtuigd is dat de overheid voor kunst en cultuur zorg moet dragen. Een groot deel van de bevolking wijst de staatszorg voor kunsten aan als geschikt terrein voor bezuinigingen - cultuur komt als bezuinigingsmogelijkheid op de tweede plaats met 73%, alleen defensie scoort hoger met 75%.[419]

De betekenis van de term verzakelijking wordt in de beleidsretoriek genuanceerd geïnterpreteerd: het begrip 'slaat in dit verband op de gedachte dat culturele instellingen vooral efficiënt en zakelijk moeten handelen en dat zij zich er bewust van moeten zijn dat zij - ondanks de door de subsidie geboden bescherming - functioneren in een markt met verschillende "aanbieders", waarmee zij in een zekere concurrentieverhouding staan'.[420] Brinkman: 'er moet toch een zekere concurrentie en vernieuwing mogelijk blijven in de kunst? Als je kunstenaars beschermt door eeuwigdurende subsidies en politieke

---

[414] Arjen Schreuder, 'Ik acht het publiek hoog. Gesprek met de minister van cultuur'. In: *NRC Handelsblad*, 3 april 1987.

[415] Arjen Schreuder, 'Publiek, ik aanbid u' In: *NRC Handelsblad*, 29 januari 1988.

[416] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, p. 73 (bron: Memorie van toelichting 1983).

[417] Dos Elshout, *Prijzen gerangschikt. Een internationaal vergelijkend onderzoek naar toegangsprijzen voor podiumkunsten seizoen 1989/90*. Amsterdam, 1990, p. 17 en Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief. Rijkskunstbeleid beoordeeld*. Groningen, 2005, p. 21. Zie ook Hans Abbing, *Een economie voor de kunsten*. Groningen, 1989, p. 26.

[418] Hans van Maanen, 'Kunstspreiding of kunstmarketing? (1)' In: *Boekmancahier* 10, 3de jrg. december 1991, p. 416.

[419] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Trendrapport kwartaire sector 1983-1990*. Rijswijk, 1984. Zie ook: Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, p. 56 en Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perpectief* . Groningen, 2005, p. 29.

[420] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2006, p. 351. De connotatie van de begrippen verzakelijking en marktwerking verschilt subtiel: marktwerking betekent gericht anticiperen op de markt van vraag en aanbod, verzakelijking verwijst eerder naar efficiëntie en effectiviteit in bedrijfsvoering. Bovendien wordt in de jaren tachtig het begrip marktwerking in het cultuurdebat niet in de mond genomen.

machtsblokken verdwijnt de stimulans om iets nieuws te brengen en het eigen werk ter discussie te stellen. Dan werk je vervlakking en kwaliteitsverlies in de hand'.[421]

De directie Kunsten van het departement introduceert in 1984 het systeem van budgetfinanciering. Om de cultuurinstellingen te prikkelen de eigen inkomsten op te voeren krijgt de gesubsidieerde instelling een vast bedrag, waarop inkomsten niet in mindering worden gebracht. Zo kan de instelling zelfstandig op de markt opereren.[422] De directie Kunsten neemt zelf het initiatief tot deze wijziging.[423] Minister Brinkman verklaart in een interview dat budgetfinanciering een goede methode is om instellingen kritischer met hun geld om te laten gaan.[424] In de tijd vóór de invoering van de budgetfinanciering 'waren de grenzen ruimer, de nota's waren vrijblijvender, de regie was losser en poreuzer'.[425] Die tijd is voorbij. Voorheen vulde de overheid tekorten aan door exploitatietekort subsidiëring. In dat systeem had de gesubsidieerde geen baat bij meer, en geen last van minder inkomsten - dit is niet bepaald een systeem dat inspireert om eigen extra inkomsten te genereren.[426]

Sinds begin jaren tachtig werken er economisch geschoolde ambtenaren bij WVC, die gewoon zijn te denken in termen van efficiëntie en effectiviteit: Berend Jan Langenberg, Cees van 't Veen, Jacques Hilhorst en Pim van Klink. Rond 1985 breidt Riezenkamp zijn 'economenteam' uit met Frits de Leeuw, Marineke van der Reijden, Ocker van Munster en Fred Voncken, die Pim van Klink vervangt.[427] Langzaamaan dringt de filosofie van rendement door tot de burelen van het departement. Nu zijn de ambtenaren Kunsten zelf ontevreden met de bekostigingssystematiek. Was voorheen binnen de directie Kunsten de beleidsinhoudelijke factor dominant, in 1983 wordt in het kader van de versterking van de financieel economische functie een afdeling gevormd 'die op beleidsontwikkelend en - bepalend niveau de inbreng van de financieel economische component moet garanderen'. Het subsidiesysteem van de betaling van exploitatietekorten wordt daar ter discussie gesteld. Budgettering lijkt effectiever dan tekortdekking.[428] Er doen 'verhalen' de ronde 'van gerespecteerde kunstmanagers die ruiterlijk toegeven dat zij nutteloze eindejaarsuitgaven doen om te voorkomen dat de indruk wordt gewekt dat ze met minder subsidie toe zouden kunnen' - die geven aanleiding de financiering te wijzigen. Deze herziening gebeurt behoedzaam, omdat 'de huiver in de kunstensector voor het economische instrumentarium

---

[421] Paul Hellman en Hans Maarten van den Brink, 'Minister Brinkman bij zijn tweede kunstbegroting: " Ik heb laten zien dat het mij ernst is met de cultuur"'. In: *NRC Handelsblad*, 23 september 1983.

[422] Hans Abbing, *Een economie voor de kunsten*. Groningen, 1989, p. 7.

[423] Zie 'Heroverwegingen' in deel I, hoofdstuk 3. In de evaluatieonderzoeken van het Instituut voor Onderzoek en Overheidsuitgaven in 1971en de Commissie voor de Ontwikkeling van Beleidsanalyse in 1976 en de kritische analyses in *Economisch Statistische Berichten* werd deze kritiek geuit en die zal zeker tot inspiratie hebben gediend.

[424] Hans Maarten van den Brink en Kaspar Jansen, 'Brinkman: "kunst moet zakelijker worden verkocht"'. In: *NRC Handelsblad*, 17 mei 1985.

[425] Paul Kuypers, 'Sporen. Een historische inleiding in de cultuurpolitiek'. In: Idem, *In de schaduw van de kunst.* Amsterdam, 1999, p. 8.

[426] Hans Abbing, *Een economie voor de kunsten*. Groningen, 1989, p. 7 en Pim van Klink, 'Kunst, economie en overheid: de geschiedenis van een driehoeksverhouding'. In: Ingrid van den Berg en Suzanna de Sitter (redactie), *Kunst en overheid: beleid en praktijk*. Amsterdam, 1990, pp. 125-137, zie p. 135 (oorspronkelijk verschenen in: *Economisch-Statistische Berichten,* jrg.71, 17 december 1987, pp. 1238-1243).

[427] Van Klink werd directeur Cultuur van de gemeente Groningen. Pim van Klink was van 1980 tot 1985 hoofd financieel economische aangelegenheden van de Directie Kunsten op het ministerie van WVC. Hij werkte van 1985 tot 1998 bij de gemeente Groningen, eerst als directeur van de Stadsschouwburg en muziekcentrum De Oosterpoort later als algemeen directeur van de dienst Kunst en Cultuur. Hij is van 1992 tot heden interimmanager en adviseur. In 2005 promoveerde hij op kunsteconomie en podiumkunstbeleid. Sinds 2008 is hij gasthoogleraar kunsteconomie aan de Universiteit Antwerpen.

[428] Pim van Klink, 'Kunst, economie en overheid'. In: Ingrid van den Berg en Suzanna de Sitter (redactie), *Kunst en overheid: Beleid en praktijk.* Amsterdam, 1990, p. 135. Zie ook: Pim van Klink, 'Taak, rol en functie van de kunstmanager'. In: *Handboek Kunstmanagement*. Houten, 1990.

groot is'.[429] Het financieringssysteem wordt getest in pilotprojecten bij de podiumkunstinstellingen Haagse Comedie en Het Nationale Ballet. Evaluatie wijst uit dat er weinig sprake is van efficiëntieverbetering en dat de eigen inkomsten evenmin zijn gestegen. De stafleden van die instellingen oordelen wel positief over het nieuwe systeem, maar de artistieke leiding blijkt beducht voor de confrontatie met de zakelijke leiding.[430]

In de *Notitie Budgetfinanciering* benadrukt Fred Voncken, dat 'budgettering betekent vanuit de overheid afstand nemen van het instellingsgebeuren nadat overeenstemming is bereikt - en afspraken zijn gemaakt over het uit te voeren beleidsplan; vanuit de instelling impliceert budgettering meer eigen verantwoordelijkheid waar het gaat om de overeengekomen beleidsdoelen te realiseren, minder leunen op de overheid, doch ook meer vrijheid in de wijze waarop doelstellingen gerealiseerd gaan worden'.[431] Voorwaarde om in aanmerking te komen voor budgetfinanciering is een beleidsplan dat geldt voor de middellange termijn en dat weergeeft welke activiteiten, op welke manier en tegen welke kosten gerealiseerd gaan worden. Na elk jaar moeten er een jaarverslag en een jaarrekening ter controle gepresenteerd worden.[432] Voncken waarschuwt twee jaar later dat naast de omschakeling op financieel en administratief technisch gebied, de budgettering 'evenzeer een attitudewijziging' vereist 'bij al diegenen die bij dit proces betrokken zijn'. In het beleidsplan dienen naast doel en activiteiten ook de kosten en opbrengsten verantwoord te worden. De zakelijk leider moet daarom verantwoordelijk zijn voor de budgetbewaking. Voncken pleit voor gelijkwaardigheid van financieel en artistiek beleid.[433] Deze combinatie blijkt moeilijk te bewerkstelligen. Pim van Klink bespiegelt in een analyse dat 'een zakelijke mentaliteit bij de leiding van die instellingen' een voorwaarde is, 'die vooralsnog nog niet overal aanwezig lijkt te zijn'.[434]

Deze koerswijziging onder minister Brinkman maakt de verhouding tussen overheid en culturele instellingen eenduidiger en transparanter. De instellingen - dus ook musea - worden nu op grond van werkplannen en resultaten beoordeeld. In hun taakomschrijving staan duidelijke voorwaarden zoals de effectiviteit van de plannen, efficiëntie en publieksbereik.[435] Deze herziening heeft fundamentele gevolgen: alle cultuurinstellingen worden nu periodiek getoetst op hun bijdrage aan de realisatie van op basis van politiek bestuurlijke overwegingen geformuleerde doelstellingen - eenmaal verworven rechten op subsidie zijn niet meer vanzelfsprekend. Er komt meer aandacht voor de economische aspecten van het cultuurbeleid.[436]

---

[429] Pim van Klink spreekt uit eigen ervaring als hoofd financieel-economische zaken bij de directie Kunsten (1980-1985) in zijn dissertatie *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, pp. 30-31.

[430] R. Israëls en R. Koe, *Budgetfinanciering bij de Haagse Comedie 1* (doctoraalscriptie bedrijfskunde). Amstelveen/Rotterdam, 1985. Aangehaald in: Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 53. In 1976 drongen de rapporteurs van het evaluatieonderzoek van de Commissie voor de Ontwikkeling van Beleidsanalyse al aan op een andere subsidiesystematiek, wegens het gebrek aan mogelijkheid tot toetsing van gewenste effecten. Zie in deel I, hoofdstuk 3: 'Debat over effectiviteit van beleid' en 'Heroverwegingen'.

[431] A.J.H.M. Voncken, *Notitie Budgetfinanciering.* Rijswijk, Ministerie van WVC, 26 november 1986, p. 1.

[432] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 53.

[433] A.J.H.M Voncken, 'Gelijkwaardigheid financieel en artistiek beleid te vaak genegeerd: drs. Voncken over beleid binnen kunstinstellingen'. In: *Staatscourant*, nr. 245, 4 december, 1-6, 1988. Aangehaald in: Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 55.

[434] Pim van Klink, 'Kunst, economie en overheid: de geschiedenis van een driehoeksverhouding'. In: Ingrid van den Berg en Suzanna de Sitter (redactie), *Kunst en overheid: beleid en praktijk.* Amsterdam, 1990, p. 136.

[435] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, p.351 en Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen 2005, p. 146.

[436] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen 2005, p. 148.

In onze economische orde speelt het prijsmechanisme - de werking van vraag en aanbod - een grote rol. In de cultuursector treedt de overheid corrigerend op, omdat het prijsmechanisme faalt. Echter, instellingen worden pas geprikkeld om nauwlettender hun onkosten te bewaken en wegen te vinden om de eigen inkomsten te verhogen, mits ze er zelf belang bij hebben en voldoende de handen vrij hebben om te opereren op de markt. De introductie van het instrument budgetfinanciering is bedoeld om de gesubsidieerde instellingen te stimuleren scherper met hun kapitaal om te gaan. Nu kan de instelling zelfstandig op de markt opereren.[437] Om dezelfde reden worden de mogelijkheden onderzocht in hoeverre functionele decentralisatie - privatisering dan wel verzelfstandiging - effectief is. Zowel de musea als ambtenaren op het departement klagen over de welbekende 'lange weg langs overheidsloketten'. Dit geeft aanleiding om te onderzoeken welke organisatievorm musea de mogelijkheid biedt zelfstandiger en efficiënter zakelijk te opereren.[438]

Het ministerie van Financiën zet in het kader van de 'Heroverwegingsoperaties' een grootschalig interdepartementaal onderzoeksproject op om de effectiviteit en efficiëntie van overheidssubsidie en beleid te onderzoeken.[439] Deze operaties zijn onderdeel van de 'Grote Operaties' van het kabinet-Lubbers, ingezet naar aanleiding van de nota *Bestek '81* om de overheidsfinanciën waar mogelijk 'om te buigen' tot meer doeltreffendheid en doelmatigheid. Bij deze 'exercitie binnen de rijksdienst' wordt jaarlijks een aantal beleidsterreinen 'op de schop genomen'.[440] De heroverwegingsprocedure heeft een dubbel doel: bestaand beleid kritisch doorlichten op doelmatigheid en doeltreffendheid en beleidsmakers aansporen om andere beleidsinstrumenten te gebruiken.[441] Het gaat om een technische beoordeling van bestaand beleid en om de ontwikkeling van technische beleidsvarianten. Op basis van de resultaten van de heroverwegingsrapporten vindt vervolgens in het kabinet besluitvorming plaats.[442]

In september 1982 stelt het ministerie van Financiën een onderzoeksteam samen in het kader van de Interdepartementale Begeleidingscommissie Privatisering, voortgekomen uit de aanbevelingen van het rapport *Heroverweging Collectieve Uitgaven*.[443] De werkgroep staat onder leiding van Jan Riezenkamp en bestaat uit zes ambtenaren van WVC, twee ambtenaren van Financiën en een ambtenaar van Binnenlandse Zaken. Het team van Riezenkamp bestaat uit twee sociologen en vier economen, respectievelijk Chris Buijs, Ton Bevers, Pim van Klink, Jacques Hilhorst, Jan Riezenkamp (voorzitter) en Cees van 't Veen (secretaris). Berend Jan Langenberg werkt niet meer bij WVC, maar wordt als deskundige voor de podiumkunsten geraadpleegd.[444] De interdepartementale Werkgroep privatiseringsonderzoek podiumkunsten

---

[437] Hans Abbing, *Een economie van de Kunsten*. Groningen, 1989, p. 7.

[438] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 56.

[439] C.A. de Kam en J. de Haan, 'Inleiding'. In: idem (redactie), *Terugtredende overheid: realiteit of retoriek? Een evaluatie van de grote operaties.* Schoonhoven, 1991, p. 17 en C.J. Ruppert, 'De heroverweging'. In: ibidem, p. 98.

[440] C.J. Ruppert, 'De heroverweging'. In: C.A. de Kam en J. de Haan (redactie), *Terugtredende overheid: realiteit of retoriek? Een evaluatie van de grote operaties.* Schoonhoven, 199, p. 98.

[441] Ibidem. Bij doeltreffendheid gaat het om de vraag in hoeverre een bepaalde doelstelling wordt gehaald. Bij onderzoek naar doelmatigheid staat de vraag centraal of gegeven resultaten worden behaald met opoffering van zo min mogelijk middelen'. C.A. de Kam en J. de Haan, 'Inleiding'. In: idem (redactie), *Terugtredende overheid: realiteit of retoriek? Een evaluatie van de grote operaties.* Schoonhoven, 1991, p. 17.

[442] Ibidem, pp. 98-99.

[443] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen 2005, p. 28. Zie ook de paragraaf 'Het profijtbeginsel', in deel I, hoofdstuk 3.

[444] Bronnen: Ministerie van WVC, *Rapport van de Werkgroep privatiseringsonderzoek podiumkunsten en rijksmusea*. Rijswijk, 1984, Bijlage C en een email van Berend Jan Langenberg op 13 juli 2009. Econoom Langenberg (1947) verricht onderzoek en adviseert zelfstandig op het gebied van de arbeidsmarkt in de culturele sector. Hij doceerde van 1990 tot 2012 economische aspecten van kunst en cultuur aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Daarvoor was hij werkzaam bij het ministerie van CRM, bij de Nederlandse Opera en was hij

en rijksmusea krijgt als opdracht van het ministerie van Financiën de mogelijkheden af te tasten om de subsidies te verminderen. In hoeverre is afstoting en/of uitbesteding van bepaalde overheidstaken mogelijk?[445] In de sector kunst en cultuur dient te worden nagegaan wat de mogelijkheden zijn om het profijtbeginsel te versterken.[446] Het fenomeen 'profijtbeginsel' - in de jaren zeventig door de regering Biesheuvel op de politieke agenda gezet - krijgt een 'opwaardering' tot onderwerp van beleidsonderzoek.[447] Ook dient er getoetst te worden welk effect twee varianten van privatisering sorteren: het afstoten dan wel het uitbesteden van overheidstaken.[448]

Het onderzoeksrapport is het eerste in een reeks onderzoeken naar verzelfstandiging.[449] De werkgroep concludeert dat zolang het aanbod in stand dient te worden gehouden, een consequente toepassing van het profijtbeginsel geen goed bezuinigingsmiddel is. Het lijkt beter het management van de instellingen te versterken, zodat deze door toepassing van marketing tot een maximaal bedrijfsresultaat kunnen komen. Dat maakt een creatiever gebruik van het prijsinstrument - door middel van budgetfinanciering - mogelijk.[450] De overheid zou bij subsidiëring ook op de managementvisie moeten keuren. 'Effectief management' wordt een sleutelbegrip. De werkgroep raadt privatisering af, want dat zal bij musea ten koste gaan van twee van de drie kernfuncties: behoud en onderzoek - dit zijn collectieve voorzieningen die ophouden te bestaan als de overheid ze niet steunt. De belangrijkste conclusie is - en daarover zijn alle betrokkenen het eens - dat de subsidiemethodiek te weinig prikkels bevat om de instellingen aan te sporen hun publieksinkomsten te verhogen.[451] Daarvoor is het nodig de musea meer zelfstandigheid te geven, maar dan dienen de rijksmusea meer vrijheid te krijgen om eigen inkomsten te genereren, niet alleen door de entreeprijzen maar ook door sponsoring en de museumwinkel. Als museumdirecties zelf verantwoordelijkheid zijn voor hun budget springen ze veel zuiniger om met hun uitgaven, zo verwacht de werkgroep.[452]

Op het departement wordt verzelfstandiging een onderwerp van gesprek - Riezenkamp begint erover na te denken, omdat de kwaliteit van het management zeer te wensen overlaat. Als musea meer buiten de overheid worden gepaatst en meer voor zichzelf moeten zorgen, leidt dat tot meer efficiency en effectiviteit van bestuur. Om een dergelijk proces in gang te zetten haalt hij in 1985 Jan Jessurun naar het ministerie: 'iemand met genoeg gezag om beleid af te dwingen, maar geen concurrent'.[453] Een man met 'enthousiasme, communicatieve

---

zakelijk leider bij de Haagse Comedie/Het Nationale Toneel. Langenberg was ook directeur van de Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen. Bron: *www.tin.nl/over-tin/organisatie* (bezocht op 16 december 2014).

[445] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen 2005, p. 28.

[446] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 42 en p. 56.

[447] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen 2005, p. 28.

[448] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 42 en p. 56.

[449] De presentatie van het onderzoeksverslag vond in juli 1984 plaats. Ibidem, p. 56. Ministerie van WVC, *Rapport van de Werkgroep privatiseringsonderzoek podiumkunsten en rijksmusea*. Rijswijk, 1984.

[450] Hans van Dulken, *Sanering van de subsidiëring.* Amsterdam, 2002, p. 26.

[451] Ibidem.

[452] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, pp. 56-57.

[453] Riezenkamp geciteerd in: Manus Brinkman, *De verzelfstandiging. Waarom en hoe de rijksmusea zelfstandiger werden.* Amsterdam, 2015, pp. 65-66. Jan Jessurun (1934-2010) was een prominent bestuurder in de Nederlandse kunstenwereld. In de jaren vijftig werd hij marinier - hij diende onder meer in Nieuw-Guinea. In 1964 stapte hij over naar het bedrijfsleven, een rederij in Rotterdam. Zijn weduwe Mariet Willinge: 'hij had toen al een grote interesse in geschiedenis en bouwkunst. Daarnaast was hij dankzij zijn marinierscarrière een goed leider geworden die persoonlijk aandacht had voor iedereen'. In 1974 werd hij hoofddirecteur Rijksmonumentenzorg, waar hij de decentralisatie van de Nederlandse monumentenzorg voorbereidde. Sinds 1985 was hij plaatsvervangend directeur-generaal Culturele Zaken op het ministerie van WVC, waar hij twee jaar later hoofd van de dienst Cultuur werd. Van 1992 tot 1997 was hij plaatsvervangend secretaris-generaal en later secretaris-generaal op het ministerie van Volksgezondheid, Welzijn en Sport. In 1996 werd hij de eerste directeur van de Raad voor Cultuur. Hij was mede-oprichter van Atana, ingesteld om meer culturele functies te

vaardigheden en gevoel voor humor', iemand die gemakkelijker het vertrouwen wint in de museumwereld - Jessurun gaat de strategie uitvoeren.[454]

In de onderhandelingen over de opzet van het project van de Werkgroep privatiseringsonderzoek met het onderzoeksteam van het ministerie van Financiën is sprake van een diplomatieke krachtmeting tussen beide economenteams. Het is een confrontatie 'tussen algemeen economische opvattingen, naar voren gebracht vanuit het ministerie van Financiën, en de verdedigingsmechanismen van een beleidssector, in dit geval van de directie Kunsten'.[455] De economen van Kunsten weten de doelstelling 'naar ongevaarlijker terreinen te leiden', terwijl de onderzoekers van Financiën inzetten op concrete mogelijkheden om te bezuinigen. De vakgenoten van beide partijen zijn het er over eens zijn dat het cultuurbeleid effectiever en efficiënter moet. De kunsteconomen willen echter het heft in eigen hand houden en bezuinigingen van buitenaf mijden. Dit is een verschil in belang en de inzet voor 'strijd', zoals Van Klink de situatie typeert - als een diplomatiek economisch duel. Eén van de conclusies van het rapport is dat de toepassing van het profijtbeginsel in de podiumkunsten slechts een half miljoen gulden zal opbrengen, een bedrag dat politiek bestuurlijk niet de moeite waard is, 'waarmee de belangstelling van de financiële rekenmeesters aanzienlijk verflauwt'.[456] Uit de cultuursector blijkt niet veel geld te halen. Het rapport verdwijnt in een lade en leidt niet tot commentaren of debat. De thema's zullen later terugkomen op de agenda, bij de zoektocht op het departement naar mogelijkheden tot privatisering en verzelfstandiging, de werking van het prijsmechanisme, verzakelijking en het profijtbeginsel.

De Werkgroep privatiseringsonderzoek podiumkunsten en rijksmusea peilt in haar beleidsonderzoek tevens de prijselasticiteit van de vraag naar cultuuruitingen: de mate waarin de vraag reageert op een verandering in prijs. Is de prijselasticiteit klein, dan heeft een verandering in de prijs niet veel gevolgen voor de vraag naar dat product. Is de prijselasticiteit groot, dan heeft een verandering van prijs veel effect op de vraag - dit is bij luxe goederen het geval. Volgens de econoom Tibor Scitovsky is de prijsgevoeligheid bij eerste levensbehoeften op korte termijn aanzienlijk maar op langere termijn beperkt. Voor cultuurproducten zou het omgekeerde gelden.[457] Het gaat hier om economische factoren voor cultuurdeelname. In hoeverre speelt de toegangsprijs een rol bij de afweging tot museumbezoek? En hoe gevoelig is de reactie op veranderingen in entreeprijzen? Cultuurparticipatie wordt in dergelijk economisch onderzoek gezien als een vorm van consumptie, die onderhevig is aan de invloed van een aantal economische factoren, zoals inkomen en prijs. De mate van kunstappreciatie wordt in deze benadering als een gegeven beschouwd - dit is de ceteris paribus clausule: esthetische, psychologische of sociale factoren worden buiten beschouwing gelaten. Econometrist René Goudriaan wijdt er zijn bijdrage aan in het rapport van de werkgroep.[458] De prijselasticiteit blijkt klein - in tegenstelling tot de aanname van Scitovsky. Bezoek aan de rijksmusea is nóg minder prijsgevoelig dan het bezoek aan podiumkunsten: een

---

bewerkstelligen voor allochtonen. Jessurun: 'het verbaast mij altijd dat we met zijn allen op vakantie gaan omdat we belangstelling hebben voor andere culturen, zoals die van Marokko en Tunesië, maar dat die belangstelling op de laatste vakantiedag weer ophoudt'. Bronnen: Peter de Waard, 'Kapitein der mariniers die de cultuurpaus van Nederland werd'. In: *de Volkskrant*, 13 juli 2010, Kasper Jansen, 'Raad voor Cultuur zit niet in ivoren toren'. In: *NRC Handelsblad*, 8 maart 1996 en 'Topambtenaar cultuur Jan Jessurun overleden. In: *NRC Handelsblad*, 26 juni 2010.

[454] Ibidem, pp. 85-86.

[455] Aldus Pim van Klink in zijn dissertatie: *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen 2005, p. 28.

[456] Ibidem, p. 29.

[457] Aangehaald in Hans Abbing, *Een economie voor de kunsten. Beschouwingen over kunst- en cultuurbeleid.* Groningen, 1989, p. 8.

[458] René Goudriaan (1954) studeerde econometrie aan de Universiteit van Amsterdam. Sinds 2000 is hij partner/directeur van Aarts de Jong Wilms Goudriaan Public Economics BV (APE). Daarvoor was hij verbonden aan het Sociaal en Cultureel Planbureau, de Universiteit Leiden, de Erasmus Universiteit Rotterdam en het Instituut voor Onderzoek van Overheidsuitgaven.

prijsverhoging leidt tot meer eigen inkomsten, zonder een al te grote daling van bezoek. Bij een prijsverhoging van één procent daalt het bezoek op korte termijn met niet meer dan 0,2 procent en op langere termijn met niet meer dan 0,4 procent.[459] Overigens waarschuwt de werkgroep 'geen al te grote wonderen te verwachten van het prijsinstrument'. Ook met maximaal gebruik hiervan zal het niet meer zijn 'dan een bescheiden wapen in de strijd tegen stijgende kosten'. In het gehele exploitatieoverzicht van de gesubsidieerde culturele instellingen spelen de opbrengsten van de toegangsprijzen namelijk maar een geringe rol: om en nabij tien procent. Bij een stijging van de entreeprijs dient ook rekening te worden gehouden met de toegankelijkheid - het participatiebeleid van de overheid indachtig.[460]

Vaak is in onderzoek naar prijselasticiteit het hypothetische karakter problematisch. De respondent wordt gevraagd hoe deze zou reageren als de prijs zou stijgen - dat is iets anders dan een daadwerkelijke reactie als een prijsstijging zich voordoet. Goudriaan krijgt echter de kans om de prijselasticiteit van musea preciezer te meten, op microniveau.[461] In vier Rotterdamse gemeentemusea, waarvan de vaste collectie tot 1983 gratis te bezichtigen was, worden met ingang van 1 januari 1983 toegangsprijzen ingevoerd.[462] In Boymans-van Beuningen, het scheepvaartmuseum De Buffel, het historisch museum De Dubbelde Palmboom en het Museum voor Land- en Volkenkunde wordt vóór en na de invoering van toegangsprijzen een publieksonderzoek gehouden om mogelijke veranderingen van publiekssamenstelling te traceren.[463] Goudriaan concludeert: 'zoals gratis toegang er niet noodzakelijk toe leidt dat een bredere dwarsdoorsnede van de bevolking de musea bezoekt, zo leidt de invoering van een bescheiden toegangsprijs er niet toe dat de publiekssamenstelling van de vier musea drastisch verandert'.[464] Opvallend is dat bezoekers uit de lagere inkomensklassen relatief weinig prijsgevoelig blijken - dit is anders dan de gangbare opinie. Wanneer mensen ondanks een laag inkomen één van de musea bezoeken, 'laten zij zich - vergeleken met andere bezoekers - door invoering van een bescheiden toegangsprijs niet meer dan evenredig van een museumbezoek weerhouden'.[465] De publiekssamenstelling van de vier musea is niet drastisch veranderd. Goudriaan waarschuwt dat de musea na verdere, forsere verhogingen van de toegangsprijzen beslist niet kostendekkend kunnen opereren. Om dat te bewerkstelligen moet de toegangsprijs zo hoog worden dat het aantal bezoeken drastisch daalt tot een fractie van het huidige aantal. De kosten van de vier Rotterdamse musea worden namelijk voor nog geen één procent gedekt uit entreegelden.[466]

Een belangrijke factor voor de toegenomen publieke belangstelling voor musea in de jaren tachtig is de verandering in de besteding van de vrije tijd.[467] De hoeveelheid vrije tijd waarover het publiek kan beschikken is sinds 1975 niet toegenomen.[468] De mogelijkheden om de vrije tijd te besteden zijn echter enorm toegenomen. Uit het periodieke onderzoek van het Sociaal en Cultureel Planbureau blijkt dat vooral de voorzieningen populair zijn geworden bij de recreatie consument die geen dwingend beslag leggen op de manier waarop men de vrije

---

[459] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 123.
[460] René Goudriaan, 'De prijselasticiteit van het museumbezoek'. In: Ministerie van WVC, *Rapport van de Werkgroep privatiseringsonderzoek podiumkunsten en rijksmusea*. Rijswijk, 1984, p. 27.
[461] René Goudriaan, *Musea, een prijs waard?* Rijswijk, 1985.
[462] Dat zijn overigens bescheiden bedragen: voor personen van zestien tot en met vierenzestig jaar twee gulden vijftig, een gulden voor bejaarden.
[463] Ibidem, p. 5.
[464] Ibidem, p. 63. Zie ook: René Goudriaan, 'Kunst en consumentengunst. Een economische benadering'. In: *Boekmancahier*, 2de jrg. september 1990, pp. 245-262, p. 256.
[465] René Goudriaan, 'Kunst en consumentengunst'. In: *Boekmancahier*, 2de jrg. september 1990, p. 258.
[466] René Goudriaan, *Musea, een prijs waard?* Rijswijk, 1985, p. 66.
[467] Warna Oosterbaan Martinius, 'Zijn wij een volk van kunstminnaars? De explosieve toename van het museumbezoek'. In: *NRC Handelsblad*, 29 april 1988. Die publiekstoename gaat door tot in de jaren negentig.
[468] De vrije tijd is overigens wel zeer ongelijk over de bevolking verdeeld. Zie Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. 's-Gravenhage, 1998, p. 173.

tijd besteedt. Een dergelijke voorziening is het museum ook. Voor de schouwburg, concertzaal of bioscoop moeten kaartjes gereserveerd worden en een avond vrijgehouden. Daar is het gebodene een 'ondeelbaar goed' dat *gepoolde* consumptie vereist: de voorstellingen vormen een ondeelbaar pakket - alles of niets - dat niet aan de individuele wensen van de bezoeker kan worden aangepast.[469] In een museum heeft de bezoeker meer vrijheid om te kiezen wanneer hij het bezoekt en in welk tempo hij de objecten bezichtigt.[470] De bezichtiging kan hij ook onderbreken, zonder dat hij iets hoeft te missen of andere bezoekers ongerief bezorgt.[471] Deze keuzemogelijkheid geldt in mindere mate als een tentoonstelling toegankelijk is in een 'timeshift'.

In november 1988 slingert minister Brinkman in een toespraak het debat over de verhoging van toegangsprijzen weer aan. Bij die gelegenheid oppert hij ook de mogelijkheid om in musea een differentiatie van toegangsprijzen toe te passen - niet alleen bij bijzondere tentoonstellingen, maar ook gebaseerd op tijd. Hij argumenteert: 'waarom zouden bepaalde musea geen onderscheid maken tussen een soort *prime-time,* die vooral door druk bezette mensen met banen en inkomens en zo - benut wordt, en wat rustiger uren, waarop tegen lagere prijzen weer een ander publiek wordt aangetrokken? Laat men hier nog maar eens over nadenken'.[472] In Amerika wordt hier en daar het museumbezoek al meer gestroomlijnd door reservering.[473] De toegangsprijs voor culturele evenementen wordt weer onderwerp van openbaar debat. Brinkman pleit voor een grotere financiële onafhankelijkheid van kunstinstellingen. Culturele instellingen dienen hogere eigen inkomsten te genereren. Hij motiveert zijn pleidooi overigens niet met een beroep op de laagconjunctuur in Nederland. Hij legt een verband met 'een noodzakelijke vergroting van de legitimatie van het bestaan van die culturele instellingen zelf als ook van de overheidsuitgaven daarvoor'.[474] Brinkman meent dat wanneer het gaat om de spreiding van cultuur over alle strata, het instrument van prijsbeleid maar zeer beperkt blijkt te werken. Daarom dient 'een zekere prijsverhoging' gekoppeld te worden aan een verder doorgevoerde 'differentiatie van prijzen'. Als er behalve de duurdere plaatsen ook nog plaatsen beschikbaar blijven voor mensen met wat minder geld - zoals houders van een Cultureel Jongeren Paspoort of een 65+ kaart - wordt dit segment van het publiek niet door de hoge prijzen afgeschrikt.[475] Uit nagenoeg ieder onderzoek op dit terrein blijkt, aldus de minister, dat toch vooral mensen met een hogere opleiding en de beter gesitueerden gebruik maken van het gesubsidieerde aanbod in de kunstensector. Lage prijzen op zichzelf volstaan dus blijkbaar niet om mensen te stimuleren tot theater- en museumbezoek. Deze mensen zijn echter wel bereid 'fors hogere toegangsprijzen te betalen voor andere evenementen, bijvoorbeeld op het gebied van sport of de recreatie'. Met de wens om een prijsverhoging te koppelen aan een differentiatie blijft de toegankelijkheid van het

---

[469] Wim Knulst, *Van vaudeville tot video. Een empirisch-theoretische studie naar verschuivingen in het uitgaan en het gebruik van media sinds de jaren vijftig.* Rijswijk, Sociaal en Cultureel Planbureau, juni 1989, pp. 215-216.
[470] Warna Oosterbaan Martinius, 'Zijn wij een volk van kunstminnaars? De explosieve toename van het museumbezoek'. In: *NRC Handelsblad*, 29 april 1988.
[471] Wim Knulst, *Van vaudeville tot video.* Rijswijk, Sociaal en Cultureel Planbureau, juni 1989, p. 215.
[472] Toespraak door de minister bij de opening van het pand van het Werkgeversoverleg Podiumkunsten op maandag 21 november 1988 te Amsterdam. In: *Staatscourant,* nr. 227, 22 november 1988.
[473] Cas Smithuijsen, 'Openbaar bestuur en privatisering. De actualiteit van Boekmans proefschrift'. In: Hans van Dulken en Tony Jansen (red.), *Het leven als leerschool. Portret van Emanuel Boekman.* Amsterdam 1989, p. 88.
[474] Toespraak van L.C. Brinkman gepubliceerd in de *Staatscourant*, nr. 277, 22 november 1988: 'Minister Brinkman: entreeprijs culturele evenementen moet omhoog'. Ook aangehaald in: Warna Oosterbaan. *Schoonheid welzijn, kwaliteit: over legitimerings- en toewijzingsproblemen in het kunstbeleid.* Amsterdam, 1990, p.61. Zie ook: 'Brinkman bepleit hogere entreeprijzen theaters'. In: *de Volkskrant*, 22 november 1988.
[475] Brinkman bedoelde hier prijsdiscriminatie. Bij prijsdiscriminatie wordt namelijk hetzelfde product aan bepaalde groepen met korting aangeboden. Bij prijsdifferentiatie wordt voor dezelfde groep mensen een product aangeboden, dat verschilt in prijs en kwaliteit. Hans Abbing, *Een economie voor de kunsten. Beschouwingen over kunst en kunstbeleid.* Groningen, 1989, pp. 3-4.

cultuuraanbod in principe gewaarborgd. Zo kan het profijtbeginsel - wie het zich kan veroorloven, betaalt wat meer voor de kunsten - meer worden doorgevoerd. [476]

De Tweede Kamer stemt in een Commissievergadering in met Brinkmans voorstel, met als voorwaarde dat de toegankelijkheid van de culturele instellingen gewaarborgd blijft. Een Kamermeerderheid drukt de minister op het hart dat culturele uitingen iets meer zijn dan economische goederen.[477] Minister Brinkman gaat er in zijn voorstel vanuit dat een prijsverhoging zal leiden tot een hogere recette, dus dat een verandering in de prijs niet veel gevolgen heeft voor de vraag naar dat product. Hij veronderstelt dat een in te voeren prijsverhoging netto meer zal opleveren, ondanks een te verwachten vermindering van het aantal verkochte toegangskaarten. Ofwel: een procentuele vermindering van het aantal verkochte kaarten weegt op tegen de inkomsten voortkomend uit een procentuele prijsverhoging.[478] Het valt te bezien of de verwachtingen van de minister uitkomen.

In onderzoek naar consumentengedrag gaan economen uit van de prijs en het inkomen als determinanten van de vraag. Sociologen analyseren de cultuurparticipatie door naast de economische benadering ook factoren als opleiding, beroepsstatus, leeftijd, culturele kennis en alternatieve vrijetijdsbestedingen te betrekken. Het inkomen is bij hen slechts één van de factoren.[479] Uit diverse onderzoeken valt op te maken dat het nog steeds de mensen met de hogere inkomens en de beter gesitueerden zijn die vooral profiteren van de gesubsidieerde cultuur. In zijn onderzoek naar cultuurdeelname stelt socioloog Harry Ganzeboom vast dat de beleidslijn van sociale cultuurspreiding niet speciaal gericht was op de stimulering tot cultuurdeelname van achtergestelde bevolkingsgroepen, maar eerder is te beschouwen als een beschavingsoffensief.[480] Uit zijn analyse blijkt dat sterke inkomenseffecten als determinant voor de deelname aan culturele evenementen ontbreken. Ganzeboom ziet dit als een indicatie dat het laag houden van de prijzen voor cultuurdeelname in het algemeen toch stimulerend is geweest voor theater- en museumbezoek. 'Het inkomen zou ongetwijfeld een belangrijkere determinant van culturele activiteit zijn, als de prijzen hoger waren. Een dergelijk effect is nu slechts aan te treffen voor cultuurvormen die wat hoger geprijsd zijn. Het is daarom aannemelijk dat het overheidsbeleid op het punt van inkomensverschillen tussen groepen effectief is geweest'.[481] Zijn constatering wijkt sterk af van Brinkmans opvatting en geeft een argument tegen verhoging van toegangsprijzen.

Op 12 september 1986 biedt het Sociaal en Cultureel Planbureau het rapport *Advies cultuurwetgeving* aan het parlement aan.[482] Brinkman vroeg in 1984 het SCP om een advies teneinde een antwoord te geven op de vraag hoe het na het afblazen van de Kaderwet

---

[476] Toespraak van L.C. Brinkman gepubliceerd in de *Staatscourant*, 22 november 1988: 'Minister Brinkman: entreeprijs culturele evenementen moet omhoog'.

[477] "Kamer voor duurder kaartje'. In: *Het Parool*, 29 november 1988.

[478] Dos Elshout, *Prijzen gerangschikt. Een internationaal vergelijkend onderzoek naar toegangsprijzen voor podiumkunsten seizoen 1989/90.* Amsterdam, 1990, p. 19.

[479] Spraakmakende voorbeelden van sociologisch onderzoek uit deze periode zijn: Harry Ganzeboom, 'Cultuurdeelname als verwerking van informatie of verwerving van status. Een confrontatie van twee alternatieve verklarende theorieën aan de hand van reeds verricht onderzoek'. In: *Mens en Maatschappij* no.4, jrg.57, 1982, pp. 341-372, Harry Ganzeboom, *Cultuurdeelname in Nederland: een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan activiteiten.* Assen, 1989 en Wim Knulst, *Van vaudeville tot video.* Rijswijk, juni 1989.

[480] Harry Ganzeboom, *Cultuurdeelname in Nederland: een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan activiteiten.* Assen, 1989, p. 158.

[481] Ibidem, p. 160.

[482] Tineke Pronk, 'Kroniek van kunst en beleid in Nederland 1986'. In: *Kunst en beleid 3*, Amsterdam, 1988, p. 213. In het advies staat ook voor het eerst een gedetailleerde, historisch sociologische beschrijving en analyse van de voorgeschiedenis van de Nederlandse cultuurpolitiek en het cultuurbeleid: Sociaal Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving.* Rijswijk,1986, pp. 25-174. De rapporteur van dat hoofdstuk is socioloog Wim Knulst. Zie ook: Aletta Winsemius, *Overheid in spagaat. Theorie en praktijk van het Nederlandse kunstbeleid.* Amsterdam 1999, p. 50.

specifiek welzijn verder moet met de al lang gewenste wettelijke regeling van het cultuurbeleid.[483] Het is de bedoeling met een wet alsnog in 'de incrementele bemoeienis' van de overheid enige ordening aan te brengen.[484] De plannen voor de Kaderwet dateren uit de tijd van CRM - eind jaren zeventig werd geopperd alle sectoren van het beleid op het gebied van cultuur, recreatie en maatschappelijk werk die nog niet over een wettelijke basis beschikten, onder te brengen in één overkoepelende regeling. Die regeling is er nooit gekomen. In september 1983 is besloten om van de Kaderwet af te zien. De betrokkenen in de cultuursector zijn opgelucht - ze waren bang dat kunst en cultuur zouden verdwijnen in een breed gedefinieerd en maatschappelijk relevant welzijnsbeleid.[485] De Tweede Kamer drukte op 18 januari 1982 in een motie de wens uit te komen tot een wettelijke regeling van het kunstbeleid. Deze motie is de aanleiding voor Brinkman om het SCP om advies te vragen.[486] Het Sociaal en Cultureel Planbureau adviseert de bestaande wetgeving op het terrein van de kunsten samen te voegen tot een wet voor de kunsten en een wet voor cultuurbehoud.[487]

Ondertussen loopt het ministerie op de wettelijke regeling vooruit door een meerjarig beleidsplan uit te brengen voor de kunstensector: het *Kunstenplan* - het systeem van de budgetfinanciering per jaar wordt uitgebreid tot periodes van vier jaar. Stevijn van Heusden, directeur Kunsten bij het ministerie van WVC, is de architect van deze beleidssystematiek.[488] In het Kunstenplan wordt vastgelegd welke cultuurinstellingen waarom voor de komende vier jaar gesubsidieerd worden.[489]

Brinkman presenteert op 9 oktober 1987 het *Plan voor het Kunstbeleid 1988-1992*. Omdat kunstinstellingen teveel leunen 'op de immer continuïteit verschaffende overheid' wil Brinkman bij de 'kunstbedrijven', zoals hij ze noemt, een ander budgetteringssysteem invoeren. Een systeem dat het management van de instellingen nieuwe impulsen geeft en het zoeken stimuleert naar bronnen van aanvullende financiering, zoals sponsoring.[490] Gesteund door het SCP-advies stelt de minister voor om een Wet op het cultuurbeleid te ontwikkelen die het hele terrein zal omvatten. Deze kaderwet zal de minister verplichten elke vier jaar een cultuurnota te publiceren. Brinkman: 'het grote voordeel van een dergelijke nota acht ik daarin gelegen dat het cultuurbeleid in al zijn geledingen geïntegreerd aan de orde komt, in plaats van versnipperd, al dan niet in deelnota's verwoord'.[491] Aldus wordt met het

---

[483] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 329.
[484] Sociaal Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving*. Rijswijk,1986, p. 7.
[485] Peter van IJsselmuiden, 'Gevonden waarheden. De ontstaansgeschiedenis van de Wet op het specifiek cultuurbeleid.' In: *Boekmancahier* 17, 5e jrg. sept. 1993, pp. 281-282 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 327. Op 16 april 1993 treedt de Wet op het Specifiek Cultuurbeleid uiteindelijk in werking.
[486] Peter van IJsselmuiden, 'Gevonden waarheden. De ontstaansgeschiedenis van de Wet op het specifiek cultuurbeleid.' In: *Boekmancahier* 17, 5e jrg. sept. 1993, p. 282.
[487] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 548, noot 26.
[488] Jet Bruinsma, 'Van Heusden van WVC schudt de kunst door elkaar in totaalplan: "we pogen ruimte voor kwaliteit te creëren"'. In: *de Volkskrant*, 10 oktober 1987. Zie ook: Bob Witman, 'De post-BKR-periode duurt voort'. In: *de Volkskrant*, 3 oktober 1997. Stevijn van Heusden (1945-2010) begon zijn carrière als typografisch ontwerper, maar werd begin jaren tachtig directeur Kunsten op het ministerie - hij bleef dat tot in 1998. Van 2000 tot 2003 was hij eerst zakelijk en later algemeen directeur van het Stedelijk Museum te Amsterdam. Daarna werd hij onder meer bestuursadviseur van burgemeester Job Cohen en bekleedde hij verschillende bestuursfuncties. Paul Mertz herdenkt hem na zijn overlijden op zijn website en prijst zijn betekenis voor het cultuurbeleid en zijn persoonlijkheid: 'Hij drukt stempels. (…) Achter zijn bril twinkelen zijn ogen. Strateeg met binnenpret. Doordouwer, steun in de rug. Heldere man. Menselijke man'. *www.paulmertz.nl/ooit/2010.html* (bezocht op 22 juli 2012).
[489] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief*. Groningen, 2005, p. 160.
[490] Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1986-1989'. In: Truus Gubbels (red.), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. In: Amsterdam, 1990, p. 64.
[491] Geciteerd in Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, pp. 330-331.

Kunstenplan een nieuwe benadering geïntroduceerd.[492] Stevijn van Heusden: 'de minister en wij, zijn adviseurs, denken dat dit voor het moment een goed plan is. Zo'n integraal plan voor het kunstbeleid, dat zo concreet is uitgewerkt, is er nog nooit geweest. Maar het zou hier niet bij moeten blijven. Om de zoveel tijd moet er een nieuw plan worden gemaakt. Want de kunsten, dat beweegt, dus het beleid moet ook bewegen'. Het beleidsproces wordt zo inzichtelijker gestructureerd, daarover is iedereen het eens. Van Heusden is 'gepast trots' op het plan. 'Als je geen integraal plan maakt, blijf je op deelgebieden hozen. We hebben geen alternatieven klaarliggen. Natuurlijk kan er op onderdelen iets veranderen, maar voor het geheel geldt: een alternatief is altijd lelijker dan het plan. Als de minnen niet mogen, kunnen de plussen ook niet. Een voorbeeld. Iedereen vindt dat er meer aandacht en meer geld moet komen voor dans. Dat kan dus niet, als het geld niet ergens anders mag worden weggehaald. Als er niets mag veranderen, als het zo blijft, dat blijft de situatie zoals ie nu is. Daarvan worden onherroepelijk de minder gevestigde belangen de dupe, en dat is niet goed voor het kunstleven'.[493] De reacties op het Kunstenplan zijn heel positief. Kunstinstellingen vinden het een grote vooruitgang dat zij nu de zekerheid krijgen van een subsidietoezegging voor vier jaar.[494]

Privatisering: de dreigende sluiting van het Nederlands Openluchtmuseum

Eind 1986 begint een opzienbarende affaire: het plan om het Openluchtmuseum in Arnhem te sluiten.[495] Op het ministerie wordt overwogen op de sector musea te bezuinigen; daarbij doen allerlei geruchten de ronde. Het directeurenconvent van hoofden van dienst van rijksmusea schrijft een brief aan de minister waaruit blijkt dat de museumdirecteuren de illusie hebben te kunnen kiezen: een afdeling sluiten of nóg een dag in de week dicht. Ze stellen de minister voor om de rijksmusea niet alleen op maandag maar ook op dinsdag te sluiten, 'in de hoop het publiek wakker te schudden'.[496]

Jan Jessurun schrijft een voorstel voor de bezuinigingen van het ambtenarenapparaat - hij leidt de verzelfstandigingsoperatie van de rijksmusea. Hij ontkent in een interview dat er iets te kiezen valt: 'er zal deze keer gesneden worden en niet geschoren moeten worden: er moeten heel rigoureuze maatregelen genomen worden, zoals het sluiten van een afdeling, een paar kamers in een vleugel of een heel museum'. De minister zal 'heel precies' aanwijzen, hoe er bezuinigd moet worden, 'en dat is niet met extra sluitingsdagen'. Hij wil niet zeggen op welke musea de keuze valt. Hij benadrukt dat hij vindt dat deze bezuinigingsoperatie te vroeg komt, gezien de strategie die hij zelf voert: de overheid gedraagt zich bij deze bezuiniging 'als de absolute heer en meester over de musea, terwijl over enige tijd er zoveel beweging in de comptabiliteitswet ("dat monster, die mammoet, die in beweging moet") zou moeten zitten dat musea tenminste met een eigen budget een eigen beleid voeren kunnen, "en niet voor iedere schrijfmachine zeventien formulieren bij het rijk meer hoeven in te dienen"'.[497] Jessurun schrijft het voorstel omdat dit zijn taak is, maar hij is het er niet mee

---

[492] De planperiode liep van 1 januari 1989 tot en met 31 december 1992 - het plan bevatte een overzicht van de gerealiseerde en voorgenomen activiteiten op het terrein van het cultuurbeleid. Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*, Zoetermeer, 1993, p. 74.

[493] Jet Bruinsma, 'Van Heusden van WVC schudt de kunst door elkaar in totaalplan: "we pogen ruimte voor kwaliteit te creëren"'. In: *de Volkskrant*, 10 oktober 1987.

[494] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief. Rijkskunstbeleid beoordeeld*. Groningen, 2005, p. 160.

[495] De sociaal-historicus Frans van Puijenbroek (1924-2000) was sinds 1981 de directeur van het Rijksmuseum voor Volkskunde het Nederlands Openluchtmuseum.

[496] Tessel Pollmann, 'Omdat Brinkman zo nodig moet bezuinigen zullen delen van rijksmusea (langer) dichtgaan. "Ik wil u er met nadruk op wijzen dat dit geen scheren maar snijden is"'. In: *Vrij Nederland*, 17 januari 1987.

[497] Jessurun geparafraseerd en geciteerd in: Tessel Pollmann, 'Omdat Brinkman zo nodig moet bezuinigen zullen delen van rijksmusea (langer) dichtgaan. "Ik wil u er met nadruk op wijzen dat dit geen scheren maar snijden is"'. In: *Vrij Nederland*, 17 januari 1987.

eens. De personeelsreductie kan 'vanwege onbetamelijke haast' niet als een beleidskwestie van de lange termijn bekeken worden; er ontstaat zo 'een onverantwoord pragmatisme', in tegenstelling tot 'een gedegen, integrale benadering'. De politiek brengt deze bezuinigingsronde op de centrale overheid voort, en dat begrijpt hij 'als burger' ook wel weer. Maar Jessurun is ervan overtuigd dat er op behoud werkelijk niets meer bezuinigd kan worden, 'daar is de grens allang bereikt. Het enige dat de politiek nog doen kan, is musea sluiten. Gedeeltelijk, of helemaal'.[498]

Minister Brinkman past in de bezuiniging inderdaad niet de kaasschaafmethode toe. Hij kiest voor afstoting van het Openluchtmuseum om de andere musea te behouden.[499] Brinkman stelt voor te onderzoeken of daar andere exploitatievormen mogelijk zijn, 'eventueel tezamen met particulieren'.[500] Jan Riezenkamp verklaart in een interview de beslissing als volgt: 'ik heb voorgesteld het Openluchtmuseum in Arnhem te sluiten. Onder het motto: better kill one than cripple them all. Toen Lubbers de live-uitzending op tv over de sluiting zag, belde hij me om te zeggen dat dat toch niet de bedoeling kon zijn'.[501] Als gegadigde om de exploitatie over te nemen wordt Van der Valk genoemd, 'eigenaar van een grote hotelketen', wat de burgemeester van Arnhem, Job Drijber, de reactie ontlokt: 'dat is toch ongelooflijk. Moeten we van dit museum dan een groot pretpark maken? Daarbij gaat WVC toch volledig voorbij aan de kwaliteit van de collectie'.[502] Het Openluchtmuseum komt voor afstoting in aanmerking omdat daar op korte termijn stevig moet worden geïnvesteerd - daarvoor ontbreken de middelen bij het ministerie van WVC - en er sprake is van sterk teruglopende bezoekersaantallen.[503] Jan Vaessen, terugblikkend in een interview ter gelegenheid van zijn afscheid als directeur van het museum: 'daar kwam bij dat het museum gericht was op wat toen officieel Nederlandse Volkskunde heette. Een onderwerp waar men zich met goed fatsoen toen niet mee bezig kon houden, tenminste in de ogen van de culturele elite uit de Randstad. (…) Het werd een beetje als achterlijk boerengedoe gezien. En dan lag het museum ook nog eens in de bossen, richting Duitse grens'.[504] Vaessen kenschetst het museum als 'een wetenschappelijke etalagekast, ingericht door geleerden in de volkskunde'.[505] Er komen na dit museum nog twee musea in aanmerking voor een onderzoek naar een andere exploitatievorm, namelijk het Zuiderzeemuseum en Rijksmuseum Het Loo, maar deze vallen af omdat ze over te weinig formatieplaatsen beschikken om de gewenste besparing te bereiken en omdat er in deze musea al fors was geïnvesteerd, wat exploitatie door derden 'illusoir' maakt.[506] Brinkman overlegt - zonder de Kamer te raadplegen - met het provinciebestuur van Gelderland en het gemeentebestuur van Arnhem, en spreekt met de

---

[498] Ibidem.

[499] Cas Smithuijsen, 'Op naar de volgende afspraak. L.C. Brinkman, minister van Cultuur 1982-1989'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, p. 18, Berend Jan Langenberg, *Collectief arbeidsvoorwaardenoverleg in de culturele sector.* Amsterdam, 1999, p. 120 en E. Boneschansker en J. de Haan, 'Privatisering'. In: A. De Kam en J. de Haan (redactie), *Terugtredende overheid: realiteit of retoriek? Een evaluatie van de grote operaties.* Schoonhoven, 1991, pp. 117-118.

[500] Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1986-1989'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, p. 59.

[501] Jhim Lamoree, 'Waar zit het geld voor de kunst?' In: *Het Parool*, 5 mei 2007.

[502] Marcel van Lieshout, 'Moet dit museum een pretpark worden?' In: *de Volkskrant*, 5 februari 1987.

[503] Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1986-1989'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, pp. 59-60.

[504] Truus Gubbels, 'Kwaliteit voor een groot publiek'. In: *Boekman* 78, 21ste jrg., voorjaar 2009, pp. 72-73.

[505] Pieter van Os, '"Museum populair èn tegelijk diepzinnig"'. In: *NRC Handelsblad*, 29 november 2012. Het Openluchtmuseum figureert uitvoerig in de romancyclus van zeven delen, *Het Bureau* van J.J. Voskuil (het eerste deel verscheen in 1996, het laatste in 2000). De auteur beschrijft tot in de kleinste details de dagelijkse gang van zaken op een bureau dat gebaseerd is op het Meertens Instituut, waar hij tussen 1957 en 1987 werkte. Het instituut bestudeert en documenteert de Nederlandse taal en cultuur (het alledaagse leven).

[506] Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1986-1989'. Amsterdam, 1990, p. 59.

Nationale Investeringsbank over de exploitatie van het Openluchtmuseum. De Bank krijgt van het ministerie de opdracht om verschillende 'trajecten van privatisering' te onderzoeken.[507] Het plan voor deze strategie wordt naar de Tweede Kamer gestuurd, maar komt eerder in de pers. In februari 1987 verschijnen berichten in de kranten over mogelijke sluiting van het Openluchtmuseum te Arnhem, net als het museum zich opmaakt om haar 75-jarig jubileum te vieren.[508] Brinkman wordt als volgt in *de Volkskrant* geciteerd: 'ik speel onontkoombaar mijn rol, schrijf vooral op dat er een traan in mijn stem doorklinkt'.[509]

In zijn toelichting op de beslissing het Openluchtmuseum te sluiten, schrijft Brinkman aan de Kamer dat zijn keuze gebaseerd is op 'overwegingen van beleidsmatige en van bedrijfseconomische aard'.[510] Het is niet zijn bedoeling 'om culturele objecten die eigendom van de Staat zijn te verkopen', hij hoopt wel overeenstemming te bereiken met de betrokkenen over een andere vorm van exploitatie 'die ertoe kan leiden dat het museum open kan blijven'.[511] De minister moet zich verantwoorden in de Kamer en wordt bekritiseerd omdat hij buiten de kamer om opereerde. Kamerlid Aad Nuis van D66: 'het gaat hier om het weghalen van bureaucratisch vet en niet om het afhakken van de handjes'.[512] De minister verdedigt zich nog dat het Convent van Museumdirecteuren ook 'liever wilde snijden dan scheren' - het zag liever het Openluchtmuseum gesloten 'dan zich zelf gekortwiekt'. De minister wordt door de Kamer teruggefloten.[513]

De andere reden dat het bezuinigingsplan in de kiem wordt gesmoord, is de kleine volksoproer die het nieuws over de voorgenomen sluiting teweegbrengt: meer dan honderdduizend mensen protesteren![514] Als het museum het weekend van 7 en 8 februari 1988 gratis de deuren opent, komt er een massa mensen op af om steun te betuigen, met spandoeken en al.[515] Brinkman terugblikkend: 'ik heb er vaak over nagedacht of we dit wel goed genoeg hadden voorbereid. Ik realiseerde me ook dat een Volksmuseum makkelijker steun kreeg dan een eliteair museum'.[516] Hij zegt toe dat het museum 1 april - na de winterstop - 'in de normale setting' open gaat. Maar de toegangsprijs gaat met anderhalve tot twee gulden omhoog: naar zes en een halve tot zeven gulden. De bezuiniging van anderhalf miljoen die sluiting had opgeleverd moet wel worden gehaald, anders moet elders op musea worden bezuinigd.[517] In de zomer 1987 tekenen alle betrokkenen een intentieverklaring. Ze leggen vast dat het beheer en exploitatie van WVC overgaat naar een door de Vereniging Vrienden van het Openluchtmuseum op te richten beheersstichting.[518] Op 3 juli 1987 biedt Brinkman de Tweede Kamer een rapport aan over alternatieve vormen van exploitatie van het Openluchtmuseum, verricht door de Nationale Investeringsbank. Mocht het museum

---

[507] Bron: gesprek met Ad de Jong op 24 november 2010 te Amsterdam.
[508] Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1986-1989'. Amsterdam, 1990, pp. 58-59.
[509] 'Brinkman gelast sluiting Openluchtmuseum Arnhem. Minister voor "gerichte aanslag"'. In: *de Volkskrant*, 4 februari 1987.
[510] Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1986-1989'. Amsterdam, 1990, p. 59. Toelichtende brief in: Bijlagen bij de Handelingen Tweede Kamer der Staten Generaal B2 86/87, nr. 19827, nr.5.
[511] Ibidem, p. 60
[512] Jet Bruinsma, 'Kamer wast Brinkman hardhandig de oren'. In: *de Volkskrant*, 12 februari 1987.
[513] Ibidem.
[514] Truus Gubbels, 'Kwaliteit voor een groot publiek'. In: *Boekman* 78, 21ste jrg., voorjaar 2009, p. 73.
[515] Cas Smithuijsen, 'Op naar de volgende afspraak. L.C. Brinkman, minister van Cultuur 1982-1989'. Amsterdam, 1990, p.18 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 384. Volgens Manus Brinkman waren het wel 100.000 mensen. 'Op het Binnenhof kwamen vele dozen protestbrieven binnen. Het Journaal besteedde verschillende keren aandacht aan het protest'. Bron: Manus Brinkman, *De verzelfstandiging.* Amsterdam, 2015, p. 69.
[516] Ibidem.
[517] Jet Bruinsma, 'Kamer wast Brinkman hardhandig de oren'. In: *de Volkskrant*, 12 februari 1987.
[518] Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1986-1989'. Amsterdam, 1990, p. 61 en Jan Vaessen, *Ervaring delen.* Arnhem, 2012, pp. 20-21.

privatiseren dan zijn er twee varianten mogelijk: exploitatie door particuliere ondernemingen of exploitatie volgens het stichtingsmodel.[519] Eind 1987 wordt er met de komst van projectleider Lex Kater - nog onder het directoraat van Frans van Puijenbroek - een begin gemaakt met pogingen tot privatisering van het museum.[520]

Minister Brinkman zoekt een bezuinigingsmethode en vindt die in het overdragen van overheidsverantwoordelijkheid naar de particuliere sector - aldus interpreteert hij 'privatiseren' als hij zijn plan kenbaar maakt.[521] Hij spreekt over sluiting, en die intentie wordt direct overgenomen door de pers en veroorzaakt tumult. De voorganger van Brinkman, dan secretaris-generaal van WVC, Hans de Boer, geeft het volgende commentaar: 'er had niet moeten worden aangekondigd dat het museum dicht zou gaan. Het was de bedoeling het te privatiseren, te verzelfstandigen'. Brinkman interpreteert en communiceert privatisering na de misère met het Openluchtmuseum als 'overdracht van kapitaal en vermogen van de staat naar het particuliere ondernemerschap'.[522] Maar al snel wordt voor het museumbestel verzelfstandiging het sleutelbegrip.

Cees van 't Veen is bij het ministerie van WVC nauw betrokken bij de verzelfstandiging van rijksmuseale instellingen - 'hij is de manager in charge'.[523] Hij blikt in een interview terug: 'ik heb nog meegemaakt met die eerste keer dat het niet goed ging met het Openluchtmuseum, ook in de communicatie. Ik heb toen geleerd dat bij het verzelfstandigen van musea, de crux, de kritische succesfactor de communicatie is en de voorlichting. De twee grootste misverstanden bij het Openluchtmuseum waren naar het publiek toe dat de collectie niet verkwanseld werd en naar de medewerkers toe dat het pensioen overeind bleef. De onderkant van een museum is het grootst: de suppoosten, de baliemedewerkers, de depotmedewerkers. Zij waren allemaal bang dat hun ABP pensioen op de helling ging - ze waren toch ambtenaar bij het Rijk. Wij van het ministerie moesten zeggen dat dat niet zou gebeuren. Dat is ook niet gebeurd, maar ze gingen wel naar een ander pensioenfonds. Toen kon dat nog niet bij het ABP blijven, maar nu kan het wel. Dat is wel een zorg minder, moet ik zeggen'.[524] Van 't Veen en zijn team worden geconfronteerd met het feit dat de directies van veel musea geen affiniteit hebben met management, sterker, er allergisch voor zijn. Twee werelden ontmoeten elkaar in het privatiseringsproces en staan tegenover elkaar, in de ene spreken beleidsambtenaren over doelmatige bedrijfsvoering,

---

[519] Tineke Pronk, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1986-1989'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, p. 164.

[520] Gesprek met Ad de Jong op 24 november 2010 te Amsterdam. Kater was projectleider verzelfstandiging vanuit het ministerie van WVC. Kater werd later interim directeur bij de opleiding Restauratoren in het masterprogramma Museumconservator aan de Universiteit van Amterdam en de Vrije Universiteit. Bron: email van Rik Vos op 21 december 2014.

[521] Cas Smithuijsen, 'Op naar de volgende afspraak. L.C. Brinkman, minister van Cultuur 1982-1989'. Amsterdam, 1990, pp.39-60, p. 18.

[522] Ibidem.

[523] Aldus Manus Brinkman. Cees van 't Veen stond Jessurun bij in het verzelfstandigingsproces. Hij was sinds 1986 hoofd van de afdeling Beheer en Financiëele Economische Aangelegenheden bij de Directie Beleidszaken Cultuurbeheer op WVC. Hij werd in 1990 directeur van het Projectbureau Museale Zelfstandigheid, het bureau dat het proces leidde. Bron: Manus Brinkman, *De verzelfstandiging.* Amsterdam, 2015, p. 48 en p. 91. Vervolgens werd Cees van 't Veen directeur Cultureel Erfgoed bij het ministerie. Hij was korte tijd plaatsvervangend secretaris-generaal van het ministerie van Volksgezondheid, Welzijn en Sport en was van 2001 tot eind 2008 directeur van het Fries Museum en het Princessehof te Leeuwarden, die hij in 2001 fuseerde. In 2009 vertrok hij naar de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed. De voorgeschiedenis van dat instituut begint al in 1875, toen binnen het Ministerie van Binnenlandse Zaken de afdeling Kunsten en Wetenschappen werd ingesteld. Onder leiding van Victor de Stuers verstrekte die afdeling subsidies voor restauraties van monumenten. De Rijksdienst is een fusie van de Rijksdienst Monumentenzorg en Rijksdienst Oudheidkundig Bodemonderzoek - in 1911 werd Instituut Collectie Nederland toegevoegd. Bron: www.cultureelerfgoed.nl (bezocht op 30 augustus 2014).

[524] Bron: interview Cees van 't Veen in Leeuwarden op 17 mei 2007.

efficiëntie en publieksbereik, in de andere wereld is de houding van de directeur en de conservatoren wetenschappelijk en inhoudelijk georiënteerd. Van 't Veen staat de toenmalige directeur van het Openluchtmuseum, Frans van Puijenbroek, nog helder voor de geest: '(…) ik kan er nog van dromen. Die man kon het woord management niet uitspreken'.[525] Van Puijenbroek noemt Brinkmans actie achteraf 'bedrijfseconomisch geargumenteerd gestoethaspel met het belangrijkste maatschappij-historisch en volkskundig museum van Nederland'.[526]

Ter voorbereiding op de verzelfstandiging is gekeken naar voorbeelden in het buitenland waar al geprivatiseerd was. Cees van 't Veen: 'wij hebben gestudeerd op het Engelse en Zweedse model. Het Engelse model is een volledige privatisering. Als ik het zuiver zou zeggen dan is in Nederland de beheersfunctie geprivatiseerd, want de gebouwen en de collectie zijn rijkseigendom gebleven. In Engeland is toen premier Thatcher aan de macht kwam alles geprivatiseerd en dat is toen niet goed gegaan. Na vier, vijf jaar bleken de gebouwen en de collecties zo'n achterstand te hebben, eigenlijk net als in Nederland, maar daar hadden de individuele instellingen geen geld voor. Dat was voor ons ook een goede les: de achterstanden in het conserveren en restaureren moesten voor het verzelfstandigen eerst weggewerkt worden. Zweden heeft een soort *agency* model, je hebt daar het ministerie van cultuur en een *agency* die het geld verdeelt over de instellingen'.[527]

Met het vertrek van Van Puijenbroek op 1 april 1988 breekt er tot het voorjaar van 1990 een periode aan waarin vier kort op elkaar volgende interim directeuren de verzelfstandiging in gang zetten.[528] Eind januari 1989 kiest de staf definitief voor de variant 'exploitatie volgens het stichtingsmodel'. Dan presenteert de interim directeur, de econoom Jan Willem Drukker, een plan aan het ministerie dat voorziet in de oprichting van een stichting waarin het museum wordt ondergebracht. De stichting Het Nederlands Openluchtmuseum wordt 'de exploitant' en krijgt de collecties - die eigendom blijven van het rijk - in bruikleen.[529] Zo wordt voorkomen dat het museum afhankelijk wordt van bijdragen uit het bedrijfsleven of dat het wordt overgenomen door een particulier.[530]

Na vier interim directeuren, die de verzelfstandiging proberen vorm te geven, wordt op 16 april 1990 Jan Vaessen directeur van het museum.[531] Hij 'kwam in een museum waar het gewoon was onder conservatoren om de educatieve afdeling te waarschuwen met opmerkingen als: "liever saai dan slecht". Om zo'n cultuur te veranderen, is *piecemeal engineering* nodig, stapje voor stapje, om de filosoof Karl Popper te citeren. Je moet met kleine veranderingen je eigen mensen laten zien dat jouw ideeën weldoordacht zijn en iets opleveren, voor de hele organisatie. Niet hard roepen hoe het allemaal anders moet'.[532] Een jaar na zijn aanstelling begint hij met de verzelfstandiging - als eerste rijksmuseum in Nederland. Dat gaat niet zonder slag of stoot. Bij Vaessens aantreden blijken er binnen het

---

[525] Ibidem. Frans van Puijenbroek was daar directeur van 1981 tot en met 1988.

[526] F.J.M. van Puijenbroek, 'Overpeinzingen bij een bedreigd jubileum'. In: *Bijdragen & Mededelingen van het Rijksmuseum voor Volkskunde 'Het Openluchtmuseum'*. 50e jrg. 1987, nr.1, p. 2.

[527] Bron: interview Cees van 't Veen in Leeuwarden, dd. 17 mei 2007.

[528] De eerste interim was de econoom Erik Fischer, van 1 april 1988 tot 1 oktober 1988, Jan Willem Drukker volgde hem tot 21 juni 1989 op. Vervolgens vervulde Jan Jessurun vanaf 8 maart 1989 zelf de interimfunctie (met assistentie van Oetse van Sloten) tot 4 september 1989. Tenslotte bereidde 'troubleshooter' Hans Bosma van 4 september 1989 tot 16 april 1990 als interim de verzelfstandiging van het museum voor. Bronnen: gesprek met Ad de Jong op 24 november 2010 , Jan Vaessen, *Ervaring delen.* Arnhem, 2012, p. 196 en Gelders Archief, 'Geschiedenis van het Nederlands Openluchtmuseum', zie www.geldersarchief.nl (op 5 januari 2011 bezocht).

[529] Jan Vaessen, *Ervaring delen.* Arnhem, 2012, p. 196

[530] Tineke Pronk, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1986-1989'. In: Truus Gubbels (red), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, p. 231.

[531] Truus Gubbels, 'Kwaliteit voor een groot publiek'. In: *Boekman* 78, 21ste jrg., voorjaar 2009, p. 72.

[532] Vaessen geciteerd in een interview ter gelegenheid van het honderdjaring bestaan van het museum: Pieter van Os, '"Museum populair èn tegelijk diepzinnig"'. In: *NRC Handelsblad*, 29 november 2012.

museum verschillende kampen te bestaan. Het proces van verzelfstandiging had door 'verschillende inzichten' tot partijvorming geleid - het was de interim directeuren niet gelukt deze controverses te verzachten. Twee partijen binnen het museum waren faliekant tegen verzelfstandiging. De agenda van de Vereniging Vrienden, in 1942 opgericht, was het museum 'terug te nemen' - de vereniging was daarnaar al aardig op weg door de beheersstichting die ze in de zomer van 1987 hadden opgericht. De 'Dienstcommissie', in 1973 tot stand gekomen, bestond uit representanten van de museumleiding en conservatoren, die niet bepaald bekendstonden om hun publiekgerichte houding - zij zagen in de commissie een kans om de verzelfstandiging tegen te gaan. Tijdens het tumult door de dreigende sluiting en privatisering van het museum in 1987 kreeg Van Puijenbroek een spreekverbod opgelegd van het departement. Dit gaf de Dienstcommissie 'een machtsbasis' zodat deze 'een schaduwdirectie' kon worden. Vaessen krijgt met dat machtsblok te maken, maar hij weet 'met diplomatie en tact' de Dienstcommissie 'mee te krijgen'. Na de verzelfstandiging wordt de commissie opgeheven en omgevormd tot ondernemingsraad.[533] Op 1 januari 1991 is het eerste verzelfstandigde museum als Stichting Het Nederlands Openluchtmuseum een feit.[534]

Vaessen beschrijft zijn strategie in zijn boek dat verschijnt bij gelegenheid van het honderdjarig jubileum van het museum: 'ik ben er vanaf het allereerste begin vanuit gegaan dat streven naar meer bezoekers het meest logisch - en het meest natuurlijk - zou zijn. Dat betekende onherroepelijk dat we de aantrekkelijkheid van het museum snel dienden te verhogen: meer levendigheid, meer beweging, meer demonstraties, meer dieren en meer activiteiten voor kinderen. Er moest echter veel weerstand en wantrouwen tegen een beetje meer marktgericht denken worden overwonnen. We gaan met die nieuwe directeur toch niet alsnog een pretpark worden?' Hij realiseert zich ook, en 'gaandeweg steeds meer mensen om mij heen, dat we moesten leren veel beter te letten op de bezoekers. Gastvrijheid en attente dienstverlening moesten hoger in het vaandel'.[535] 'Stel, het museum organiseert een tentoonstelling over hondenkarren. Dat kan interessant zijn, maar alleen als de conservator heel goed begrijpt dat hij geen kennerstentoonstelling maakt die slechts interessant is voor zo'n honderd andere verzamelaars (…) Gewone bezoekers 'willen het verhaal van de hondenkar en vooral van de trekhond. Dan toon je de karren die dat het beste vertellen. Dat zijn niet altijd de karren waar de verzamelaar de vingers bij aflikt. Ik ben altijd meer een verhalenman dan een voorwerpenman geweest. Voorwerpen zijn belangrijk, in ieder museum, maar vooral als ze als decor kunnen dienen van een verhaal. (…) Zo weet ik nog goed, het was op een zondagochtend in mijn tweede jaar in het museum. Ik was in de wasserij en ik hoorde hoe een vader zijn zoon uitlegde hoe kaas werd gemaakt, en hij wees naar de wastobbes. Ik dacht toen niet: wat een domme man, lees 'ns de bordjes aan de muur. Ik realiseerde me: we doen iets fout. Inmiddels is er een werkende wasserij, met medewerkers die laten zien hoe het werkt. Ik wist: we móeten leren denken vanuit de bezoeker. Klinkt nu misschien logisch, maar vergeet niet: toen ik kwam, zagen nog veel medewerkers de bezoekers vooral als lastig'.[536] Jan Vaessen leidt het Nederlands Openluchtmuseum nieuwe wegen in.[537] Het Nederlands Openluchtmuseum is immiddels allang niet meer 'een "postzegelverzameling" van molens en boerderijen in het bos'. Het verbindt 'de verhalen van gewone mensen met actuele problemen'. De verandering in het presentatiebeleid heeft een

[533] Aldus Ad de Jong op 24 november 2010 te Amsterdam.
[534] Gelders Archief, 'Geschiedenis van het Nederlands Openluchtmuseum', zie www.geldersarchief.nl, op 5 januari 2011 bezocht. Het 'protocol van overdracht' werd op 18 december 1990 getekend door minister d'Ancona en stichtingsvoorzitter Job Drijber (burgemeester van Arnhem). Bron: Jan Vaessen, *Ervaring delen.* Arnhem, 2012, p. 151.
[535] Jan Vaessen, *Ervaring delen.* Arnhem, 2012, pp. 21-22.
[536] Pieter van Os, '"Museum populair èn tegelijk diepzinnig"'. In: *NRC Handelsblad*, 29 november 2012.
[537] Zie voor zijn staat van dienst in het museum onder meer: Harmen Bockma, 'Vechter tussen de plaggen'. In: *de Volkskrant,* 19 februari 2009.

huldiging tot gevolg: het museum wordt in 2005 verkozen tot Europees museum van het jaar: 'een prachtig voorbeeld voor andere klassieke musea die nieuwe wegen willen inslaan', aldus de jury.[538]

Privatisering is voor de rijksmusea één van de 'Grote Operaties' die worden ingezet om het overheidsapparaat lichter en efficiënter te maken. Dit begrip wordt wisselend geïnterpreteerd. Het kabinet omschrijft privatisering als volgt: activiteiten die aanvankelijk door de overheid werden verricht, komen onder een minder directe vorm van overheidsinvloed, of worden geheel aan overheidsbeïnvloeding onttrokken.[539] Er zijn drie hoofdvormen van privatisering te onderscheiden: afstoting, verzelfstandiging en uitbesteding.[540] Bij afstoting worden besluitvorming over en financiering van bepaalde overheidsactiviteiten voortaan geheel overgelaten aan de particuliere sector. De overheid draagt 'de eigendom van de productiemiddelen' over aan derden. Bij verzelfstandiging krijgt een overheidsinstelling juridische, organisatorische en/of economische zelfstandigheid. Hier krijgt de directie meer vrijheid van handelen en een grotere eigen verantwoordelijkheid, maar er blijft een binding met de overheid.[541]

De inzet van deze operatie is dat alle rijksmuseale instellingen niet langer overheidsdiensten zijn, maar 'zelfstandige rechtspersonen' moeten worden.[542] Deze variant is een vorm van 'uitbesteding'. Er wordt bij een aantal musea geëxperimenteerd met bescheiden vormen van verzelfstandiging. Het experiment 'contractmanagement' gaat bij drie rijksmusea van start. Dit experiment houdt in, dat de bevoegdheden van het ministerie tot op zekere hoogte naar de desbetreffende musea worden gedelegeerd. Binnen een vastgesteld budget mag de museumdirectie zelf beslissingen nemen. Dit experiment wordt echter door het ministerie als mislukt beschouwd en stopgezet. De redenen voor het mislukken zijn tweeledig. De betrokken musea blijken niet goed voorbereid en hebben niet genoeg deskundigheid in huis. Gebrek aan kennis van en ervaring met management en beheerszaken in de musea beperken de mogelijkheden. Ten tweede valt het de beleidsambtenaren van WVC moeilijk hun bevoegdheden te delegeren: zij doen met moeite afstand van hun invloed en status. 'Zij hielden een vinger in de pap', aldus Jan Riezenkamp in een toespraak.[543] In de praktijk blijft de bestaande regelgeving een onoverkomelijke barrière om een beperkte zelfstandigheid voor de museale instellingen te creëren. Dit is de voornaamste reden waarom het departement besluit om de mogelijkheden tot een externe verzelfstandiging van alle rijksmusea te onderzoeken. Zowel op het ministerie als bij de musea is men het erover eens dat de bestaande regels onvoldoende ruimte bieden. Er moet dus aan het bestel zèlf worden gesleuteld. Het streven naar 'ontbureaucratisering' en verzakelijking leidt tot de wens om de gesubsidieerde rijksmusea en ondersteunende instellingen te privatiseren.[544]

---

[538] Daan van Seventer, 'Het Openluchtmuseum is niet langer de oude'. In: *Trouw*, 14 mei, 2005.

[539] Bron: Brief ministerie van Financiën, 3 mei 1983, TK 1982-1983, 17938, nr.1, aangehaald in: Berend Jan Langenberg, *Collectief arbeidsvoorwaardenoverleg in de culturele sector. Het ontstaan van een institutie.* Amsterdam. 1999, p. 119.

[540] E. Boneschansker en J. de Haan, 'Privatisering'. In: A. De Kam en J. de Haan (redactie), *Terugtredende overheid: realiteit of retoriek? Een evaluatie van de grote operaties.* Schoonhoven, 1991, p. 117. Zie ook: H.J.L. van der Linde, ' Verzelfstandiging van departementstaken. Privatisering van het openbaar bestuur?' In: *Bestuur* nr. 9, oktober 1989, pp. 272-277.

[541] Ibidem, p. 118.

[542] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* 1993, p. 77.

[543] Dit was op de 'voorjaars museumdag' van de Nederlandse Museumvereniging, op 17 mei 1989. Zie ook Tjeenk Willink, 'Verzelfstandiging in de museale sector'. In: *Museumvisie,* nr.2,13, juli 1989, p. 62.

[544] Deze ondersteunende instellingen waren het Centraal Laboratorium voor Onderzoek van voorwerpen van kunst en wetenschap, de Rijksdienst Beeldende Kunst, Rijksdienst Kastelenbeheer, Opleiding Restauratoren en het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.

Achterstanden in behoud erfgoed

Eind jaren tachtig blijkt uit onderzoek van de Algemene Rekenkamer dat de stand van zaken wat betreft de conservering en restauratie in de Nederlandse rijksmusea zorgwekkend is.[545] Vóórdat dit onderzoeksrapport verschijnt, bracht het Centraal Laboratorium al in de loop van de jaren tachtig de 'problematische bewaaromstandigheden in diverse musea' aan het licht. Deze noodkreet wekt in de pers 'grote beroering'.[546]

Journalist Tessell Pollman bezoekt de depots van zes rijksmusea en treft bij een aantal musea een schrikwekkende achterstand aan in beheer en behoud: 'ze worden niet zelden onder droeve omstandigheden bewaard'.[547] Een impressie: 'we bezoeken kelders en zolders, een door gelovigen verlaten kerk vol spinnewielen en koekplanken, een tweetal tochtige schuren met nachtkastjes en Biedermeier ladekasten, we bezoeken de lekkende deel van een boerderij en de geheime bergplaats van de twaalfduizend prenten, de zevenhonderdvijftig merklappen en de kilometers lakens en dekens, we bezoeken een oude fabriek vol sleeën en boerenwagens, gaskachels en noodkachels en kolenkachels en we constateren dat het Openluchtmuseum dringend behoefte gevoelt aan svp nog een noodkacheltje uit de oorlog. En aan tafelzeiltjes, niet van plastic, maar van echt zeil zoals die vroeger na het eten om de stok werden gerold. Het is in het Openluchtmuseum nooit genoeg'.[548] De depots staan vol met 'sub-verzamelingen' die elkaar niet of ten dele aanvullen - in de permanente opstelling is er geen plaats voor. De museumstaf denkt aan een 'open depot', als oplossing voor de 'depotverzamelingen': 'een symbiose van expositie en archief waar op simpele wijze zonder veel toelichting of esthetische aankleding verzamelingen worden gerangschikt naar materiaal, grootte, volgorde in de tijd of plaats van herkomst'. Er is in het verleden 'zoveel zomaar in de depots gedumpt terwijl nergens is vastgelegd van wie het komt, hoe het precies gebruikt werd, waarom het verzameld werd, en hoe oud het is'.[549] Pollman stelt in het artikel de vraag waarom er nooit iets uit enig depot wordt verkocht, 'ook niet om van de opbrengst bijvoorbeeld een suppoost aan te stellen die de depots, als was het maar zo nu en dan, toegankelijk te maken?' Verkoop schrikt schenkers af, wordt wel beweerd. Catalogi van veilinghuizen worden gespeld door zowel verzamelaars als conservatoren. Als daar een museumobject in staat wordt er 'met misprijzen' gereageerd.[550] Bovendien heerst er de norm: 'wat vandaag bijzaak is kan morgen hoofdzaak zijn'.[551] Maar musea voeren geen op elkaar afgestemd, gecoördineerd verzamelbeleid om overlapping tegen te gaan. Dat werd al in de museumnota van 1976 opgemerkt.[552]

In 1987 voert onderzoeksbureau Intomart Qualitatief bv in opdracht van de Nederlandse Museumvereniging en het ministerie van WVC een onderzoek uit naar de omvang en de inhoud van de cultuurhistorische collecties in Nederland. De aanleiding voor dit onderzoek is dat door de groei van musea en collecties in toenemende mate inzicht in en overzicht over deze museale sector ontbreekt. Evenmin is er een duidelijk beeld van de mate van samenwerking tussen musea en de onderlinge afstemming van het verzamelen. Inzicht in

---

[545] Algemene Rekenkamer, *Rijksmusea.* 's-Gravenhage 1988.

[546] Veerle Meul, Ministerie van WVC, Erfgoedinspectie/Collecties, *Luchtspiegelingen. De mens en het museael binnenklimaat.* Den Haag, april 2007, p. 20.

[547] Tessel Pollman, 'Stof op het erfgoed. De kelders en zolders van de Rijksmusea'. In: *Vrij Nederland* (Bijvoegsel), 28 maart 1987. Dat waren: het Nederlands Scheepvaartmuseum in Amsterdam, Het Catharijneconvent te Utrecht, het Nederlands Openluchtmuseum, het Rijksmuseum voor Volkenkunde te Leiden, het Rijksmuseum te Amsterdam en Paleis Het Loo in Apeldoorn.

[548] Ibidem, p. 10.

[549] Ibidem, p. 12.

[550] Ibidem, p. 5.

[551] Aldus Rudi Fuchs in *Vrij Nederland*, 28 februari 1987. Aangehaald in de reportage van Tessel Pollman, 'Stof op het erfgoed'. In: *Vrij Nederland* , 28 maart 1987.

[552] Ministerie van CRM, *Naar een nieuw museumbeleid.* Rijswijk, 1976, p. 19.

hoeverre het tijdelijke en permanente bruikleenverkeer tussen de musea geregeld is ontbreekt. Het is de bedoeling om de onderlinge samenwerking tussen musea te stimuleren - vooral op het gebied van de standaardisatie en automatisering van inventarisatiesystemen in de betrokken musea. Een overzicht van de diverse collecties is hiervoor een voorwaarde.[553]

In de jaren zeventig vond een kentering plaats, zo blijkt uit het onderzoek: dan komt het publiek als doelgroep meer in beeld. De presentatie van de verzameling wordt meer analytisch, in een historische context geplaatst - men legt zich vaker toe op het vertellen van een verhaal. Dit heeft gevolgen voor het verzamelen. Veel musea (40%) verzamelen ook voorwerpen uit de hedendaagse cultuur, van 1950 tot heden: hedendaagse beeldende kunst, speelgoed, foto's, en topografie. Meestal gebeurt dit in aansluiting op de eigen collecties en rondom een specifiek thema.[554] Door verandering van visie op de wijze van presenteren en verzamelen kunnen er niet alleen leemtes ontstaan, maar kunnen objecten ook overbodig worden. Maar voorwerpen afstoten blijkt een precair onderwerp. Permanente bruikleen kan daarvoor een oplossing zijn; maar samenwerkingsverbanden op dit gebied staan nog in de kinderschoenen. Wel worden er tijdelijke bruiklenen uitgewisseld, hoewel dat nog ongestructureerd verloopt. Kleine musea blijken vaak moeite te hebben om een bruikleen te krijgen - ze hebben de indruk door de grote musea niet serieus te worden genomen.[555]

Restauratie en conservering zijn 'het stiefkind van het museumbeleid (…) en dat terwijl er zo'n enorme schade valt in te halen'.[556] In de depots zijn de zorgwekkende omstandigheden te zien die Tessel Pollmann in haar reportage schetst: er is bijna overal ruimtegebrek, de klimatologische, licht- en vochtigheidsbeheersing is ronduit slecht, evenals de brand- en andere beveiliging. In slechts zes van de eenentwintig bezochte cultuurhistorische musea is men tevreden over de depotvoorziening. Het depotprobleem is overigens wat verhuld, omdat de depots vaak niet openbaar toegankelijk zijn. Dat is soms maar goed ook, want een paar respondenten vinden een bezoek aan het depot 'antireclame voor het museum'.[557] Het belang van registratie van voorwerpen wordt onderkend, maar de wijze waarop de collecties zijn beschreven - voor zover dat al gebeurd is - is niet op elkaar afgestemd. Veel musea zijn een voorstander van een centraal registratiesysteem, om meer inzicht te krijgen in wat collega's verzameld hebben. Dit vergemakkelijkt het bruikleenverkeer. Ook kan dan het verzamelbeleid beter op elkaar worden afgestemd. Opmerkelijk is dat cultuurhistorische musea nauwelijks worden gebruikt als een 'visitekaartje' - slechts een enkele gemeente gebruikt het plaatselijke museum voor representatiedoeleinden.[558]

Intomart presenteert de bevindingen op de voorjaarsmuseumdag van de Nederlandse Museumvereniging in 1988. Op het symposium in het Teylers Museum te Haarlem gaat het debat over de groei van museale collecties en in het verlengde daarvan over de problematiek

---

[553] Intomart Qualitatief, *Onderzoek Cultuurhistorische Collecties,* Hilversum 1988, pp. 9-10 . (tekstrapport en tabellenboek). Ik was de onderzoeker en rapporteur in dit project, in dienst van Intomart - gecoacht door Piet van Montfort - dan inmiddels directeur van IQ - en Pieter van Eeden, senior onderzoeker bij Intomart. De initiatiefnemer voor dit onderzoek was Robert Zijp, conservator in het Zuiderzeemuseum en waarnemend voorzitter van de NMV.

[554] Ibidem, p. 89.

[555] Ibidem, pp. 99-108.

[556] Ibidem, p. 109. Zie ook: W. Nuijens en M. Verhuist-Bos, *Het behoud van culturele voorwerpen.* IVA-Tilburg 1981. Uit dit laatstgenoemde onderzoek blijkt onder meer dat er wat restauraties betreft in de cultuurhistorische musea een geschatte werkachterstand is van 3.800 arbeidsjaren. Volgens CBS-onderzoek daterend van eind jaren tachtig verricht meer dan de helft van de musea geen restauraties, omdat daarvoor de middelen ontbreken

[557] Ibidem, p. 111.

[558] Ibidem, pp. 111-113.

van de overvolle depots en de achterstanden in beschrijvingswerk.[559] Er blijkt nu minder taboe te rusten op de mogelijkheid tot 'vervreemden van voorwerpen'. Robert de Haas, sinds 1985 hoofd van de Rijksdienst Beeldende Kunst in Den Haag, onderstreept zijn verklaring helemaal niet bang te zijn voor selectieve afstoting met de pregnante uitspraak: 'dat is een culturele bezigheid die voor mij op een even hoog intellectueel niveau staat als het verzamelen'.[560]

De Algemene Rekenkamer verricht ondertussen het onderzoek naar de rijkscollecties en brengt in 1988 het vernietigende rapport uit over het beheer en behoud - de publicatie van *Rijksmusea* doet veel stof opwaaien.[561] De Rekenkamer onderzocht het functioneren van zeventien rijksmusea, waarvan de meeste onder het ministerie van WVC ressorteren.[562] De rapporteurs stellen een aantal 'feilen en knelpunten bij beheer en management' van rijksmusea aan de kaak. *Rijksmusea* raakt bekend als 'de accelerator van het verzelfstandigingsproces'.[563] De centrale vraag van het onderzoek luidt: 'functioneren de rijksmusea zodanig dat zij een goede invulling kunnen geven aan de in de *Nota Museumbeleid* vastgestelde hoofdtaken?' De twee taken zijn behoud en presentatie - 'uiteraard hangen deze taken ten nauwste samen: om de collecties zo goed mogelijk te presenteren moeten deze in goede staat verkeren, wetenschappelijk zijn bestudeerd en dient aan de opstelling en eventuele begeleiding alle zorg zijn besteed'.[564] Met het oog op het door het departement voorgenomen proces van verzelfstandiging krijgt de bedrijfsvoering van de Rijksmusea ook aandacht. De minister neemt de bevindingen op 19 september 1988 in ontvangst. Ze zijn niet mis. Het blijkt onder meer dat de bedrijfsvoering van de musea zeer te wensen overlaat: er is onvoldoende aandacht voor het zakelijke management en het ontbreekt op dit gebied aan deskundigheid. De afhankelijkheid van WVC op dit gebied is te groot. En er is teveel verwevenheid met steunstichtingen en vriendenverenigingen. Er heerst een groot tekort aan personeel. De Rekenkamer rapporteert ook schokkende bevindingen op het gebied van het cultuurbeheer: er zijn enorme achterstanden in restauratie en registratie, er is een gebrek aan mogelijkheden om te conserveren - 'een tekort aan (geschikte) depotruimten of slecht onderhouden depotruimten' - geen of een tekort aan expositieruimte, en de bewaking en beveiliging is in veel musea ronduit slecht. Bovendien zorgt de dubbele loyaliteit die de ambtelijke status van de museumdirecteuren met zich meebrengt, namelijk aan het museumveld en aan het departement, in de praktijk voor problemen.[565] 'Rijksmusea zijn niet voorbereid op een situatie van meer zelfbeheer. Betwijfeld wordt dan ook of zij binnen afzienbare tijd onder die beoogde nieuwe condities goed zullen kunnen functioneren'.[566]

Brinkman reageert onverwachts op deze kritische bevindingen van de Rekenkamer. In deze ambtelijke bedrijfscultuur is het gebruikelijk in een dergelijk geval de ernst van de

---

[559] Zie voor een verslag van de bijeenkomst: Henk Maurits, 'Grenzen aan de groei'. In: *Museumvisie,* nr.2, 12e jrg., pp. 82-84 en de rede van Jan Jessurun gehouden bij die gelegenheid: 'Groei van collecties en musea'. In: ibidem, pp. 84-85. Zie ook: Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. 1986, p. 110.

[560] Henk Maurits, 'Grenzen aan de groei'. In: *Museumvisie,* 1988, nr.2, 12e jrg., 1988, p. 84. Als er over vervreemden van voorwerpen werd gesproken, noemde men dat in de museumwereld eufemistisch 'weeding' of 'deaccessioning': het wieden van collecties of vervreemden.

[561] Algemene Rekenkamer, *Rijksmusea,* 's-Gravenhage 1988.

[562] De Algemene Rekenkamer controleert of de inkomsten en uitgaven van het Rijk kloppen en of het Rijk beleid uitvoert zoals het bedoeld is - dit is de wettelijke taakstelling. Er wordt een oordeel uitgesproken over beleid van de regering dat is vastgesteld, maar er worden geen politieke uitspraken gedaan. De Algemene Rekenkamer kan bijvoorbeeld oordelen dat een wet niet werkt zoals deze is bedoeld. Vervolgens is het dan aan de regering en/of de Tweede Kamer om hier politieke uitspraken over te doen. Bron: www.algemenerekenkamer.nl (bezocht op 20 juni 2011).

[563] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 57.

[564] Algemene Rekenkamer, *Rijksmusea.* Den Haag, 1988, p. 5.

[565] Ibidem, pp. 29-30.

[566] Ibidem, p. 29.

situatie te onderkennen, beterschap te beloven en meer regels en voorschriften over de rijksmusea uit te storten. Brinkman doet echter iets heel anders.[567] Met Riezenkamp nodigt hij alle museumdirecteuren op 15 december 1988 uit in Rijswijk. Behalve dat hij reageert op het Rekenkamerrapport, komt hij met het voorstel tot verzelfstandiging; die wordt 'opgelegd', hoewel dat niet - 'wellicht om tactische redenen' - expliciet zo wordt geformuleerd.[568] Brinkman zegt zich te realiseren 'dat de beheersregels van het rijk de musea belemmeren om als slagvaardige cultuurinstelling op de cultuurmarkt te opereren'.[569] Hij wijst de bestuursstructuur als hoofdschuldige aan. Minder rijksregels, voorschriften en beperking van de ministeriële verantwoordelijkheid kunnen de doelmatigheid zowel van de musea als van de rijksdienst ten goede komen.[570] 'U zult het met mij eens zijn dat het exploiteren van eigen rijksmusea op zijn zachtst gezegd op gespannen voet staat met een afstandelijke rol van de overheid (…) Laten we het scherp stellen: op elk incident in een willekeurig rijksmuseum kan de minister van WVC politiek worden aangesproken. Dat is ook gebeurd en ik acht dat principieel een ongewenste situatie'.[571] Daarnaast is, aldus de minister, op vele terreinen van het overheidsbeleid een politieke tendens merkbaar om tot een 'voorwaardenscheppende' rol van de overheid te komen, in plaats van een uitvoerende rol. 'De huisbaasrol van de overheid bij de rijksmusea is hier niet mee in overeenstemming'.[572]

Kortom, het departement stuurt aan om tot verzelfstandiging van de rijksmusea over te gaan. De musea dienen gestimuleerd te worden zich te ontwikkelen van 'bewaarplaatsen van rijksmuseaal bezit' tot 'culturele ondernemingen'. De rijksmusea dienen te veranderen van 'door regels beheerste rijksdiensten in bedrijven die opereren tussen markt en overheid'. De verzelfstandiging lijkt een logische volgende stap voor de instellingen en de ontwikkeling ligt bovendien volledig in lijn met het privatiseringsbeleid van het kabinet-Lubbers en de maatschappelijk politieke context van de jaren tachtig.[573] Berend Jan Langenberg oppert dat de kritiek van de Rekenkamer Brinkman goed uitkomt. Het collectiebeheer liep namelijk al jaren tegen achterstanden aan; al jaren werd er geëxperimenteerd om het management in musea te professionaliseren en de complexe bestuurlijke verhouding tussen departement en musea te vereenvoudigen.[574] Manus Brinkman beaamt dit - hij interviewde Jan Riezenkamp over de strategie die deze volgde: 'je moet zorgen voor een noodsituatie. De reflex in de politiek is dan de vraag wat de minister daar aan gaat doen. (…) Als de Rekenkamer langs komt voor een kopje koffie, is altijd de vraag of er nog zaken zijn waaraan aandacht moet worden besteed. Meestal is dat niet het geval. Deze keer wilde ik daar gebruik van maken'. Hij stelt de Rekenkamer voor het behoud en beheer van de rijksmuseale collecties te inspecteren - hij bracht de minister hiervan niet op de hoogte. De alarmerende onderzoeksbevindingen geven een 'externe reden' om de rijksmusea op afstand van de

---

[567] W. Bloemberg, 'Verzelfstandiging van de rijksmusea.' In: R.H. Coops ea. (redactie), *Van Overheid naar Markt. Theorie, praktijk en analyse.* Den Haag, 1995, p. 87. Bloemberg was hoofd sector Bestuurlijke en Juridische Zaken van de directie Beleidszaken van het ministerie van WVC.

[568] Aldus Manus Brinkman in: *De verzelfstandiging.* Amsterdam, 2015, p. 79.

[569] Toespraak van minister Brinkman op de HCB-directeurenvergadering te Rijswijk. Rijswijk, 15 december 1988, p. 4.

[570] W. Bloemberg, 'Verzelfstandiging van de rijksmusea.' In: R.H. Coops ea. (redactie), *Van Overheid naar Markt.* Den Haag, 1995, p. 89.

[571] Brinkman geciteerd in: Manus Brinkman, *De verzelfstandiging.* Amsterdam, 2015, pp. 79-80. Het 'incident' waarnaar de minister verwees was de diefstal van drie Van Gogh schilderijen in het Kröller-Müller Museum, drie dagen voor de vergadering die gepaard ging met veel perstumult. Bron: ibidem, p. 33-37 en p. 80.

[572] *Plan van aanpak: onderzoek externe verzelfstandiging Rijksmusea en ondersteunende instellingen.* Rijswijk: Ministerie van WVC, 1988, p. 10.

[573] W. Bloemberg, 'Verzelfstandiging van de rijksmusea.' In: R.H. Coops ea. (redactie), *Van Overheid naar Markt. Theorie, praktijk en analyse.* Den Haag, 1995, p. 87.

[574] Berend Jan Langenberg, *Collectief arbeidsvoorwaardenoverleg in de culturele sector.* Amsterdam, 1999, p. 121.

overheid te plaatsen. Hierdoor versnelt het proces naar de verzelfstandiging en groeit op het departement het besef dat er een nieuw type directeur moet komen: de manager.[575]

Onderzoek naar verzelfstandiging

Tussen de bedrijven door boekt Brinkman in januari 1989 wel resultaat met een tweede privatisering: de afkoop van het Spoorwegmuseum.[576] Die gaat zo snel dat het al geprivatiseerd is voordat de Kamer wordt ingelicht. De Kamer protesteert hiertegen. Brinkman verontschuldigt zich voor het zondigen tegen de informatieplicht aan de Kamer en daarbij blijft het.[577] Met het Joods Historisch Museum, het Afrika Museum en Teylers Museum vormt het Spoorwegmuseum op de begroting van het ministerie de groep 'niet-rijksmusea waarvoor wel een volledige rijkstaak was erkend'. Na ontvangst van een afkoopsom van acht miljoen gulden wordt het Spoorwegmuseum per 1 januari 1989 zelfstandig.[578] De Nederlandse Spoorwegen is dan nog de enige subsidiënt van het museum. Het hele bedrag wordt belegd door de NS en met de rente wordt de gederfde subsidie gecompenseerd.[579]

Paul van Vlijmen, directeur van de Stichting Nederlands Spoorwegmuseum, vertelt hoe de onderhandeling verliep: 'wij zijn gewoon met een bruidschat weggestuurd. (…) Je had eerst een subsidie van de stad, de provincie en het rijk. Dat was toen in het kader van 'musea van nationaal belang' - dat waren er toen een stuk of vijf. Het Afrika Museum, het Joods Historisch, wij… Toen heeft de overheid die subsidies geclusterd, heeft ze van de gemeente en provincie overgenomen en een eis gesteld. Ze hebben gezegd, jullie zijn een beetje een oudheidkamer - in 1989 was dat. En we blijven jullie alleen maar subsidiëren als jullie een totale renovatie doen. De NS voelde daar wel voor en zei, uitstekend dan gaan we dat toch doen? Daar is enigszins de verwachting gewekt dat de overheid daar aan mee zou betalen. Op het laatst zei het ministerie, nee, dat is gewoon voorwaardenscheppend, jullie verbouwen en wij blijven daarna betalen. Toen is de directie van de NS ontploft! En heeft gezegd, betalen jullie niet mee aan de verbouwing, dan moeten jullie maar wegwezen ook! Daar is toen met Jan Riezenkamp over gesproken. Riezenkamp was natuurlijk ook een potentaat, dus dat was wel geestig om te zien. Die riep, oké, dan gaan we. Er is toen vanuit de NS gezegd, als jullie weggaan dan betalen jullie wel een uitkoopsom. Toen is de contante waarde van de subsidie omgerekend. We hebben uiteindelijk acht miljoen gulden gekregen. Ik heb altijd begrepen dat het Rijk vier bood en de NS twaalf vroeg, en het is uiteindelijk acht miljoen geworden. (…) Daarna heb ik nog wel met Riezenkamp gesproken en die zei, op zich is dit natuurlijk de verzelfstandiging zoals je hem voor ogen hebt. Ik zei daarop, al die vangnetconstructies met die voormalig rijksgesubsidieerde musea, hoezo voormalig? Ik bedoel, het is nog steeds rijksgesubsidieerd, het ziet er alleen wat anders uit. Het is een cosmetische verandering'.[580]

---

[575] Riezenkamp geciteerd in: Manus Brinkman, *De verzelfstandiging.* Amsterdam, 2015, pp. 71-71 en p. 76. Politicoloog Manus Brinkman (1950-2015) werkte al voor zijn afstuderen bij het Koninklijk Instituut voor de Tropen - hij was daar vijf jaar educator, vervolgens gaf hij vijf jaar leiding aan Tropenmuseum Junior. Van 1990 tot 1998 was Brinkman directeur van de Nederlandse Museumvereniging, waar hij Max Meijer opvolgde.Daarna werd hij secretaris-generaal van ICOM. Bron: Hanna Pennock, 'Manus Brinkman 1950-2015'. In: ibidem, pp.16-18.

[576] De eerste was de poging tot privatisering van het Nederlands Openluchtmuseum.

[577] Cas Smithuijsen, 'Op naar de volgende afspraak'. Amsterdam, 1990, p. 19.

[578] Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1986-1989'. In:Truus Gubbels (redactie), *Kunst kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, p. 131.

[579] Tineke Pronk, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1986-1989'. Amsterdam, 1990, p. 229.

[580] Interview met Paul van Vlijmen op 29 maart 2007 in Utrecht. Kunsthistoricus Van Vlijmen (1954) werd op 1 februari 1987 conservator van het Spoorwegmuseum en was daar van 1990 tot 1 november 2014 directeur. Daarvoor werkte hij bij het Catharijneconvent in Utrecht. Hij is nu algemeen directeur van de stichting Defensiemusea - daaronder vallen vier musea: het nieuwe Nationaal Militair Museum in Soesterberg, het Marinemuseum in Den Helder, het Mariniersmuseum in Rotterdam en het Marechausseemuseum in Buren. De

Minister Brinkman is 'zeer verheugd met het welslagen van deze operatie'. De beëindiging van de 'koppelsubsidierelatie' is in het belang van het museum en bovendien is daarmee 'de kwaliteit van het museale bestel' gediend.[581] De structurele subsidie die aan het Spoorwegmuseum werd gegeven, komt jaarlijks vrij. Daarmee kunnen urgente problemen in het museumbeleid worden aangepakt. Teylers Museum is zo'n probleem, volgens Brinkman; het museum blijkt te kampen met 'aanzienlijke achterstanden die door ontoereikende bedrijfsvoering en middelen waren ontstaan'.[582] Teylers krijgt de kans een aangrenzend pand te kopen - de minister verhoogt de subsidie om zo deels tegemoet te komen aan de verbouwing van het museum.[583]

In 1988 initieert het ministerie een onderzoek om te achterhalen 'hoe voldoende armslag kan worden geboden voor een zelfstandig, slagvaardig en kwalitatief hoogwaardig functioneren' van de rijksmusea. In de onderzoeksopzet staat nadrukkelijk dat het rendement van de organisatie en het inspelen op marktontwikkelingen alleen dan mogelijk is wanneer de musea zelf de ruimte wordt geboden de productiefactoren (personeel, materieel, huisvesting) naar eigen inzicht in te zetten.[584] De rijksoverheid blijft eigenaar van de collecties van de rijksmusea; van privatisering in termen van 'overdracht van kapitaal en goederen' is dus geen sprake. De verzelfstandigde musea gaan overeenkomsten aan met het Rijk, daarin worden de conserveringsfunctie, de publieksfunctie en het wetenschappelijk onderzoek geregeld. In de overeenkomst stelt de overheid een bepaald bedrag ter beschikking in ruil voor de door het museum te leveren prestaties. In het kader van dit vooronderzoek krijgen eenentwintig betrokken musea en museale diensten de opdracht om als een zelfstandige instelling een ondernemingsplan op te stellen.[585] Andersson Elffers Felix bv begeleidt in eerste instantie de museale instellingen in dit proces om te opereren als een zelfstandige onderneming.[586] Deze samenwerking valt echter niet goed bij enkele musea, daarom neemt het projectbureau van WVC, het Bureau Managementondersteuning en -Ontwikkeling (BMO), de *coaching* over.[587]

De afdeling BMO is dan zojuist opgericht.[588] Daarvóór was er - onder leiding van Jan Jessurun - 'een projectbureau in oprichting' dat bedoeld was als denktank voor een beter beheer van de Rijksmusea, 'maar dit bleek niet zo'n swingende tent'.[589] Omdat er toch al gedecentraliseerd wordt op het departement, komen enkele 'doeners' uit het Directoraat-Generaal Culturele Zaken op het idee een meer uitvoeringsgerichte stafafdeling op te richten,

---

gefuseerde musea hielden elk een eigen directeur. Bron: Sandra Jongenelen, '"Vermaak is een fantastisch vehikel". Paul van Vlijmen naar Stichting Defensiemusea''. In: *Museumvisie*, 04, 14, pp. 26-28. Marten Foppen (1975) volgde hem per 20 april 2015 op - hij was daarvoor zes jaar directeur van het Dolfinarium te Harderwijk. Foppen vindt dat het Dolfinarium en Het Spoorwegmuseum hetzelfde doen: 'bezoekers ontvangen voor een leuk dagje uit en ze ook iets meegeven zonder belerend te zijn'. Bron: Peter van de Vusse, 'Directeur Dolfinarium nieuwe baas Spoorwegmuseum'. In: *Algemeen Dagblad*, 12 maart 2015.

[581] Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1986-1989'. In:Truus Gubbels (redactie), *Kunst kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, p. 131.

[582] Ibidem, p. 132.

[583] Ibidem. Eind juli 1989 maakte Brinkman in de Kamer bekend dat Teylers Museum jaarlijks 600.000 gulden extra subsidie ontvangt. Dat bedrag kwam beschikbaar omdat het rijk de subsidiëring van het Spoorwegmuseum beëindigde. Tineke Pronk, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1986-1989'. In:Truus Gubbels (redactie), *Kunst kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, p. 260.

[584] Ministerie van WVC, *Plan van aanpak: onderzoek externe verzelfstandiging Rijksmusea en ondersteunende instellingen.* Rijswijk, 1988, p. 10. Zie ook: Tineke Pronk, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1986-1989'. In:Truus Gubbels (redactie), *Kunst kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, p. 226 en Berend Jan Langenberg, *Collectief arbeidsvoorwaardenoverleg in de culturele sector.* Amsterdam, 1999, p. 121.

[585] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, pp. 58-59.

[586] AEF is een strategisch adviesbureau in Utrecht.

[587] Bron: Frits de Leeuw in een gesprek op 24 juni 2010. De Leeuw was één van de pioniers van BMO.

[588] Tineke Pronk, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1986-1989'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, p. 231.

[589] Aldus Frits de Leeuw in een interview op 12 mei 1989 te Rijswijk.

met als doel zich met het management in de hele cultuursector te gaan bezighouden. Dat wordt BMO, met onder andere de opdracht de rijksmuseale instellingen met projecten en cursussen in management te coachen. Het is een 'uitvoeringsgericht' projectbureau dat in september 1989 wordt opgericht, direct ressorterend onder het Directoraat-Generaal Culturele Zaken.[590] BMO is op te vatten als een management adviesbureau voor de rijksmusea, met als belangrijke taakstelling de rijksmusea te helpen een ondernemingsplan te schrijven in het kader van het verzelfstandigingonderzoek.[591] Het bedient 'op niet-commerciële basis' de markt - de museumdirecties die om advies vragen krijgen geen rekening gepresenteerd. BMO verleent diensten aan de organisaties die direct onder het DG ressorteren of daarmee een subsidierelatie hebben.[592] Het stelt werkgroepen in die mogelijke knelpunten onderzoeken op het gebied van de arbeidsvoorwaarden, het behoud van de verantwoordelijkheid voor de collectie, de bedrijfseconomische en de financiële aspecten.[593] De rijksmusea bevinden zich in het cultuurveranderingsproces dat door WVC is gestimuleerd. Fred Schot, hoofd van het bureau: 'ze zitten in dat (…) proces en moeten dat in principe zelf trekken. In de praktijk blijkt dat echter vaak om heel praktische redenen niet te lukken: ze missen de specifieke vereiste deskundigheid en ze hebben niet de benodigde capaciteit'. Dan kan BMO verzocht worden in actie te komen.[594]

Jan Riezenkamp, 'motor achter de ideeën tot verzelfstandiging', nodigt redactieleden van *Museumvisie* uit voor een interview. Hij denkt 'dat met de activiteiten die nu in gang zijn gezet met betrekking tot rijksmusea en waar in de publiciteit al het nodige over te doen is geweest, het misschien goed is dat door het departement (…) ook eens wat te berde wordt gebracht'. Hij benadrukt dat 'de plannen tot verzelfstandiging niet te maken hebben met bezuinigingen. Het is geen gefingeerde truc of handeling om nog weer eens op een verkapte manier bezuinigingen door te voeren. (…) Het is een poging om de rijksmusea en de mensen die daar werken in de gelegenheid te stellen zich vooral bezig te houden met die onderwerpen waarvoor ze eigenlijk zijn aangenomen'. Riezenkamp ziet dat museumdirecteuren vooral managers dreigen te worden, door allerlei overleg met het departement en 'de race langs de loketten, waar heel veel tijd in gaat zitten. (…) En vanuit mijn optiek is dat niet de primaire bedoeling. Management is een middel bij het bereiken van een doel en is niet het primaire doel', dat is 'het vervullen van een museale functie'. Op de vraag, of er aan de top van een museum een manager moet zitten of een inhoudelijk iemand, antwoordt hij: 'als je geen inhoudelijke kennis hebt, dan kun je het wel vergeten'. Dit is nodig om gezag te hebben binnen het museum en voor de collega's daarbuiten. 'Het gaat om de persoonlijke relaties en het vertrouwen dat mensen in je hebben. (…) Ik ben tot nu toe altijd geneigd geweest, zeg maar vanaf de benoeming van Wim Beeren bij Boymans-van Beuningen, om altijd inhoudelijke mensen aan de top neer te zetten. Alleen moeten ze als het even kan natuurlijk wel - en dat heeft een zwaarder accent gekregen in de loop der jaren - affiniteit hebben met managementproblemen'. Hij gelooft niet in een tweehoofdige leiding van een zakelijk en artistiek directeur, maar bepleit 'een inhoudelijk iemand aan het hoofd' te zetten en die te

---

[590] Tineke Pronk, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1986-1989'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, p. 231.
[591] Aldus Frits de Leeuw op 24 juni 2010.
[592] Het bureau had dertien formatieplaatsen en bood diensten aan op het gebied van organisatie- en manegementontwikkeling, financieel beleid en beheer, informatievoorziening en automatisering, kwaliteitsverbetering, training en opleiding, strategisch management, marketing en public ralations. Bron: Max Meijer, 'De organisatieadviseur'. In: *Museumvisie*, 3/4, jrg. 18, 1989, p. 103 en p. 100.
[593] Ministerie van WVC, *Plan van aanpak: onderzoek externe verzelfstandiging Rijksmusea en ondersteunende instellingen*. Rijswijk, 1988.
[594] Schot geciteerd in: Max Meijer, 'De organisatieadviseur'. In: *Museumvisie*, 3/4, jrg. 18, 1989, p. 101.

ondersteunen, 'veel zwaarder dan tot nu toe het geval is, door mensen die zich met bedrijfskunde bezighouden'.[595]

Voordat het Ministerie van WVC het vooronderzoek naar de mogelijkheden tot verzelfstandiging liet uitvoeren, riep de Nederlandse Museumvereniging eind 1987 een aparte 'Commissie Privatisering' in het leven die vanuit het perspectief van de musea de 'verzelfstandiging, verzakelijking en maatschappelijke verankering van Nederlandse musea' diende te onderzoeken. De Commissie bestaat uit Frits Becht, Jan Maarten Boll, Job Drijber, Arthur Hartkamp, Simon Levie, Anton Zijderveld en Theo Scholten (voorzitter). Beide laatstgenoemden schreven het rapport.[596] De initiatiefnemer van dit onderzoeksproject is Henk Overduin, de voorzitter van de NMV.[597] De Commissie presenteert haar rapport *Het vitale museum* op 17 mei 1989 op de voorjaarsmuseumdag van de NMV. Anton Zijderveld memoreert dit moment bij het overlijden van Theo Scholten - het blijkt dat de NMV het rapport in eerste instantie niet bepaald met open armen ontving: 'Theo en ik waren in de commissie grote voorstanders van verzelfstandiging en waar mogelijk privatisering, maar dat strookte niet met de ideeën van de genoemde museumvereniging. Die zat in die tijd nog geheel in het verzorgingsstaatsdenken verstrikt. Zonder de financiering en dus ook de bemoeienis van de overheid zouden musea in onze samenleving niet kunnen overleven. Men wilde de zekerheid van de staatssteun niet inwisselen voor de uitdaging van de onafhankelijkheid. We schreven samen het eindrapport met de brutale titel *Het vitale museum*. Omdat Theo op vakantie was, kreeg ik de taak het rapport in een zaal vol museummensen aan de verenigingsvoorzitter aan te bieden. Dat heb ik geweten! De afkeer en minachting zinderden door de zaal'.[598]

In het rapport beschrijven Zijderveld en Scholten naar eigen zeggen 'vanuit een helikopterview' hoe de musea op een verantwoorde wijze gestalte kunnen geven aan de veranderingen waarvoor zij zich geplaatst zien. Zij plaatsen hun onderzoek binnen het kader van de 'revitalisering van de samenleving op grond van concrete economische, sociaal-psychologische en sociologische overwegingen' - teneinde de bemoeizucht, verstarring en 'organisatorische vervetting' een halt toe te roepen. De rapporteurs raden aan 'de verzakelijking tot een centrale museale doelstelling te maken'. Het lijkt hen raadzaam 'voor elke organisatie die zich een doel stelt' een beleidsplan op te stellen met keuzen en bedragen en bij de kleine musea om 'in de organisatie enige vorm van budgettering in te voeren. (…) Het zou een vooruitgang betekenen als in de Nederlandse musea op breder schaal enige management-atmosfeer ontwikkeld wordt. Beleid voeren door kiezen en sturen, resultaatgericht werken - waarbij resultaat lang niet altijd samenvalt met geldbedragen - medewerkers motiveren door het belang van deze gerichtheid te laten zien. Efficiënt overleggen maakt hier ook deel van uit'.[599] Ook een sterkere commerciële inslag 'zou op vele plaatsen geen kwaad kunnen. (…) Met het woord commercialiteit wordt hier voorts met name gedoeld op een keuze van activiteiten die financiële overschotten opleveren. (Het streven naar

---

[595] Henk Maurits en Max Meijer, 'WVC-topman Riezenkamp: "privatiseren is geen gefingeerde truc om bezuinigingen door te voeren"'. In: *Museumvisie*, nr. 1, jrg. 13, april 1989, pp. 1-9.

[596] Anton Zijderveld (1937) is cultuursocioloog en filosoof. Hij is emeritus hoogleraar Sociologie aan de Erasmus Universiteit van Rotterdam, waar hij in 1983 was benoemd. Voor die tijd was hij hoogleraar Sociologie aan de Universiteit van Tilburg. Zijderveld was van 1988 tot 2009 partij-ideoloog van het CDA. Theo Scholten komt in hoofdstuk 6 verderop aan de orde in 'De Pont en Beelden aan Zee'.

[597] Toen Overduin ziek werd en in oktober 1988 overleed, namen Robert Zijp, waarnemend voorzitter van de NMV en conservator van het Zuiderzeemuseum, en Max Meijer, bureausecretaris van de NMV, zijn functie als 'waarnemer' van de vergaderingen over. Bron: Nederlandse Museumvereniging, *Het vitale museum: over verzelfstandiging verzakelijking en maatschappelijke verankering van Nederlandse musea.* Z.p., april 1989, p. 37. Zie ook: 'Commissie Privatisering'. In: *Museumvisie*, nr. 2, jrg. 13, juli 1989, p. 59

[598] Anton C. Zijderveld, 'Scholten en het private museum'. In: *Het Financieele Dagblad*, 13 augustus 2005.

[599] Nederlandse Museumvereniging, *Het vitale museum.* Z.p., april 1989, pp. 19-20.

winst en rendement speelt niet bij musea, die immers vrijwel zonder uitzondering non profit organisaties zijn).' Daarbij wordt vooral gedacht aan het museumcafé en de -winkel, de verkoop van copyright, het tegen betaling uitlenen van objecten en het voorbereiden van tentoonstellingen voor derden. 'Een meer klantgericht optreden van de museummedewerkers kan bij deze oriëntatie niet gemist worden'.[600]

Ongeveer gelijktijdig met dit cultuursociologische rapport verschijnt in opdracht van dezelfde commissie het rapport *Musea en privatisering*, uitgevoerd door econoom Ocker van Munster van adviesbureau Berenschot.[601] Vergeleken met de rapporten voor WVC en de NMV is de opdracht aan Berenschot sterk ingeperkt - dit onderzoek levert vooral praktische gegevens op. Van Munster geeft advies over de bestuurlijke en organisatorische aspecten van 'privatisering', bij zowel interne als externe verzelfstandiging. Voor de beleidsinhoudelijke en cultuurpolitieke implicaties van privatisering verwijst hij naar *Het vitale museum*.[602] Opmerkelijk is dat er nog steeds gesproken wordt van privatisering. Verzelfstandiging is een variant van privatisering, naast afstoting en uitbesteding. Het museum krijgt juridische, organisatorische en/of economische zelfstandigheid - de leiding van de organisatie krijgt meer vrijheid van handelen en een grotere eigen verantwoordelijkheid.[603] Jan Jessurun benadrukt in een interview dat niet mag worden gesproken van privatisering, omdat de overheid in het te ontwikkelen concept in grote lijnen nog iets te zeggen dient te hebben over de collecties - de Rijksmusea beheren ten slotte de eigendommen van de gemeenschap.[604] De onderzoeksrapporten zijn eensluidend in de conclusie: de verzelfstandiging van de rijksmusea is onvermijdelijk.

De Nederlandse Museumvereniging, opdrachtgever van de 'Commissie Privatisering', is 'niet geheel gelukkig' met de resultaten van haar eigen onderzoek en met de bevindingen van het rapport van het ministerie. Op de voorjaars-Museumdag, gehouden op 17 mei 1989 in Museum Boymans-van Beuningen, heerst verdeeldheid. Tijdens de bijeenkomst stelt de vereniging dat zij niet volledig achter de conclusies en aanbevelingen kan staan: de rapportage is 'te algemeen in het beantwoorden van een aantal klemmende vragen'. Het rapport is naar de mening van de Museumvereniging te weinig toegespitst op specifieke museale problemen, bijvoorbeeld de garantstelling voor de continuïteit van het behoud van collectief erfgoed, het wegwerken van achterstanden, de kwaliteit van het museale product, de rechtszekerheid van de museummedewerkers en het spanningsveld dat ontstaat als een private rechtspersoon met de uitvoer wordt belast van een overheidstaak.[605] Maar ook de Museumvereniging is een voorstander van verbetering van efficiëntie, kostenbeheersing en de publiekgerichtheid: 'het zijn echter hulpmiddelen tot een beter functioneren; geen doel op zich'.[606] Bij die gelegenheid deelt Jan Riezenkamp mee dat de recente val van het kabinet-Lubbers II op 3 mei 1989 geen

---

[600] Ibidem, pp. 21-22

[601] Ocker van Munster (1951) werkte ruim twintig jaar bij Bureau Berenschot als consultant en daarvoor bij het ministerie van WVC. Hij werkte vervolgens tien maanden als directeur Kunsten onder minister Plasterk bij het departement. Daar werd hij geheadhunt voor het directeurschap bij de Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam (SKVR) - hij begon daar in februari 2009. Sinds september 2013 is hij directeur van het Landelijk Kennisinstituut Cultuureducatie en Amateurkunst (LKCA) in Utrecht.

[602] Berenschot, *Musea en privatisering: advies over de bestuurlijke en organisatorische aspecten.* Utrecht, Berenschot bv, april 1989. Zie ook: 'Musea en privatisering'. In: *Museumvisie*, nr.2, jrg. 13, juli 1989, p. 62.

[603] E. Boneschansker en J. de Haan, 'Privatisering'. In: A. De Kam en J. de Haan (redactie), *Terugtredende overheid: realiteit of retoriek? Een evaluatie van de grote operaties.* Schoonhoven, 1991, p. 117. Zie ook: H.J.L. van der Linde, ' Verzelfstandiging van departementstaken. Privatisering van het openbaar bestuur?' In: *Bestuur* nr. 9, oktober 1989, pp. 272-277.

[604] J.B. Klaster. 'Een gouden toekomst voor de musea?'. In: *Het Parool*, 1 april 1989.

[605] Max Meijer, 'Musea en verzelfstandiging. Het vitale museum'. In: *Museumvisie,* nr.2, jrg.13, juli 1989, p. 6l.

[606] Ibidem.

einde maakt aan de departementale voorbereidingen om de Nederlandse Rijksmusea te verzelfstandigen.[607]

Het vooronderzoek van het Ministerie van WVC, met de medewerking van Peter Felix van het Utrechtse organisatieadviesbureau Andersson, Elffers & Felix, resulteert in augustus 1989 in het rapport *Zoeklicht op zelfstandigheid.* Bij de presentatie verwoordt Brinkman de conclusie aldus: 'verzelfstandiging van de zestien rijksmusea is de aangewezen weg om een einde te maken aan de problemen die de laatste jaren zijn geconstateerd op zowel beleidsmatig als beheersmatig gebied'.[608] In het rapport wordt een onderscheid gemaakt tussen externe en interne verzelfstandiging. In het geval van externe verzelfstandiging van de musea zal het noodzakelijk zijn private rechtspersonen op te richten - stichtingen, bv's of nv's - die de museale taken op zich nemen. Kiest men voor deze externe variant, dan kunnen de collecties in bruikleen aan de musea worden afgestaan.[609] Deze suggestie doet Van Munster in zijn Berenschot rapport ook. Voor het overige dient de overheid afstand te nemen en zich niet meer met de concrete uitvoering van taken te bemoeien - alleen met de resultaten daarvan.[610] De werknemers dienen hun ambtelijke status op te geven en voor de musea moet er een cao komen 'waarin een marktconforme beloning moet worden afgesproken'.[611] De consequenties van een interne verzelfstandiging zijn ook in kaart gebracht. In een dergelijke situatie blijven de rijksmusea binnen de sfeer van de rijksoverheid; een zelfstandig bestuursorgaan moet dan fungeren als een intermediair tussen de rijksmusea en het ministerie. De minister onderhoudt dan geen contact meer met de afzonderlijke musea.[612] Ook in deze variant zullen veel van 'de loketten' verdwijnen, maar in de praktijk blijven de musea dan toch een hiërarchisch onderdeel van het centrale bestuursorgaan. Dat maakt de kans op een nieuwe bureaucratie groter dan bij een externe verzelfstandiging, waar de centrale bemoeienis beter kan worden afgebakend.[613]

De samenstellers van het rapport *Zoeklicht op zelfstandigheid* - ambtenaren van de directie Beleidszaken Cultuurbeheer van het departement - wijzen op de urgente problemen waarmee de musea worstelen. Veel van deze problemen kunnen niet worden ondervangen door verzelfstandiging. Vooral de gigantische achterstanden bij registratie, conservering en restauratie van collecties vragen om aparte maatregelen. Zo blijken er ongeveer honderdvijftig mensjaren aleen al nodig te zijn om de achterstand te registreren, laat staan in te lopen. Voor wat betreft de daadwerkelijke conservering en restauratie van de diverse collecties, is de achterstand opgelopen tot ongeveer twaalfhonderd mensjaren.[614]

Zowel de rapporteurs van de Algemene Rekenkamer als de onderzoekers van het Ministerie, de Nederlandse Museumvereniging en Berenschot wijzen erop dat externe verzelfstandiging een middel is om de organisatie van de rijksmusea meer autonomie en mogelijkheden te geven. Maar, in alle rapporten wordt ook benadrukt dat verzelfstandiging niet kan betekenen dat de overheid haar financiële inspanningen voor de museumsector kan verminderen. Integendeel, gigantische achterstanden in conservering, restauratie en registratie hebben juist aanvullende budgetten nodig!

---

[607] Tineke Pronk, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1986-1989'. Amsterdam, 1990, p. 246.
[608] In: *de Volkskrant,* 18-8-1989. Zie ook: Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, pp. 58-59 en Tineke Pronk, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1986-1989'. Amsterdam, 1990, p. 262.
[609] Ministerie van WVC, *Zoeklicht op zelfstandigheid: een verkenning van de mogelijkheden tot verzelfstandiging van de Rijksmusea en overige instellingen.* Rijswijk, 1989, pp. 26-28.
[610] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 58.
[611] Ibidem, p. 59.
[612] Ministerie van WVC, *Zoeklicht op zelfstandigheid: een verkenning van de mogelijkheden tot verzelfstandiging van de Rijksmusea en overige instellingen.* Rijswijk, 1989, pp. 28-29.
[613] Ibidem, p. 29.
[614] Ibidem, p. 17.

Ondanks zijn demissionaire status continueert Brinkman het vooronderzoek om de verzelfstandiging te realiseren. De vaart wordt er zo in gehouden. Brinkman deelt de Tweede Kamer mede dat zowel de interne als de externe verzelfstandiging voor de musea zal worden bestudeerd - dit wordt het 'twee sporen beleid' genoemd. Op het ene spoor wordt proefondervindelijk uitgezocht hoe verzelfstandiging binnen het rijksoverheidsapparaat uitwerkt, dit is het Project Maximale Zelfstandigheid onder leiding van Jan Jessurun. Op het andere spoor zoekt een 'interdepartementale overleggroep' uit wat de mogelijkheden, beperkingen en gevolgen zijn van verzelfstandiging buiten de rijksoverheid.[615] Zowel het rapport over de in de praktijk uitgeprobeerde interne verzelfstandiging als het rapport van de overleggroep worden eind 1990 afgerond.[616] Ze vormen het sluitstuk van de voorbereidende fase.[617] De operatie kan een succes genoemd worden. De keuze valt, zoals te verwachten, op externe verzelfstandiging en voor stichting als de meest toepasselijke rechtsvorm.[618]

De verzelfstandigingoperatie is een typisch voorbeeld van 'incrementalistisch' beleid.[619] De rijksmusea worden heel systematisch en stap voor stap voorbereid op de nieuwe situatie. Het uiteindelijke besluit tot verzelfstandiging valt na verschillende rondes van onderzoek, proefprojecten en rapportages, telkens afgerond met inspraak van alle betrokkenen.[620] Bovendien begeleidt een projectbureau voor de verzelfstandiging van de rijksmusea - het al genoemde Bureau Managementondersteuning en -Ontwikkeling (BMO) - de betrokken musea.[621] Er lag van tevoren geen blauwdruk of einddoel aan het proces ten grondslag, om te komen tot een besluit, 'de aanpak was fasegewijs met een open eind'. De prudente aandacht voor de betrokkenen tijdens het proces met overleg, voorlichting en publiciteit was nodig - zowel de politiek, de media en het museumpersoneel stonden sceptisch tegenover de privatiseringsplannen.[622] De overhaaste actie met de dreiging het Openluchtmuseum te sluiten, deed dit geen goed. Achteraf gezien is deze affaire te beschouwen als een proefballon voor de reorganisatie bij de rijksmusea.[623] Overigens is niet iedere betrokkene even enthousiast over de verzelfstandiging van de musea. Er zijn directeuren die hun positie ter beschikking stellen omdat ze zich niet voldoende competent achten als manager of omdat ze de voorkeur geven aan museaal inhoudelijk werk.[624] Hans Schneider, directeur van het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden, maakt dit in een

---

[615] Berend Jan Langenberg, *Collectief arbeidsvoorwaardenoverleg in de culturele sector.* Amsterdam, 1999, p. 121 en p. 123.

[616] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 59. De rapporten zijn: Ministerie van WVC, *Vierende teugels: tussentijdse rapportage van het Projekt Maximale Zelfstandigheid.* Rijswijk, 1990 en Ministerie van WVC, *Externe verzelfstandiging belicht: rapport van de Overleggroep Extern Verzelfstandigingsonderzoek Rijksmusea en overige rijksmuseale instellingen.* Rijswijk, 1990. De rapporten zijn vooral uitwerkingen van fiscale, arbeidsrechtelijke en beheertechnische kwesties.

[617] Berend Jan Langenberg, *Collectief arbeidsvoorwaardenoverleg in de culturele sector.* Amsterdam, 1999, p. 121 en p. 123.

[618] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 59.

[619] Charles Lindblom, 'The science of muddling through'. In: *Public Administration Review*, vol.19, 1959, pp. 79-88, Hans Blokland, *Wegen naar vrijheid.* Meppel, 1995, pp. 337-403 en Hans Blokland, 'Doeleinden, instrumenten en resultaten der Nederlandse politiek: een overzicht en enige nuanceringen'. In: idem, *Publiek gezocht.* Meppel, 1997, pp. 13-14.

[620] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, pp. 87-88.

[621] W. Bloemberg, 'Verzelfstandiging van de rijksmusea.' In: R.H. Coops ea. (redactie), *Van Overheid naar Markt. Theorie, praktijk en analyse.* Den Haag, 1995, p. 94. Zie ook: Tineke Pronk, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1986-1989'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 86-89.* Amsterdam, 1990, p. 231.

[622] Ibidem.

[623] Zie Berend Jan Langenberg, *Collectief arbeidsvoorwaardenoverleg in de culturele sector.* Amsterdam, 1999, p. 120.

[624] W. Bloemberg, 'Verzelfstandiging van de rijksmusea.' In: R.H. Coops ea. (redactie), *Van Overheid naar Markt. Theorie, praktijk en analyse.* Den Haag, 1995, p. 93.

interview kenbaar. Hij beëindigt zijn directeursfunctie op eigen verzoek om zich weer volledig te kunnen wijden aan het conservatorschap op de Egyptische afdeling: 'ik wil archeoloog zijn en geen manager'.[625]

Op 19 maart 1991 gaat de Tweede Kamer akkoord met de voorstellen van minister Brinkman voor de verzelfstandiging van de rijksmusea. De overheid bemoeit zich in de nieuwe situatie veel minder direct met de gang van zaken bij de rijksmusea. Bedoeling is dat de musea daardoor economisch efficiënter gaan werken. De musea worden een rechtspersoon en via vierjaarlijkse budgetfinanciering gesubsidieerd.[626]

Noodzakelijke hervormingen

In de zeven jaar van zijn ministerschap houdt Elco Brinkman zich aan de belofte de kunsten bij bezuinigingen 'relatief te ontzien', zo blijkt uit de slotcijfers van de ministeriële uitgaven.[627] In zijn ambtsjaren heeft hij in de cultuursector niet gesnoeid. Brinkman heeft in de jaren tachtig de koers voor de toekomst in het cultuurbeleid uitgezet.[628] Directeur Kunsten, Stevijn van Heusden beklemtoont dat Brinkman weinig 'thuis' was in de kunstwereld, maar dat hij een bekwaam bestuurder is: 'hij heeft hard gevochten om het cultuurbudget op peil te houden. Achteraf bezien, kijken mensen met veel respect op die tijd terug'.[629] Cas Smithuijsen evalueert in een beschouwing het beleid van Brinkman, waarin hij zijn bestuurlijke daadkracht prijst. Zowel hij als zijn beleidsambtenaren zagen hun kans schoon om 'hervormingen door te voeren die voorgangers al noodzakelijk achtten, maar niet konden doorvoeren bij gebrek aan politieke mogelijkheden en misschien ook wel politieke doortastendheid'.[630]

Op museaal terrein legde Brinkman de basis voor de bestuurlijke reorganisatie van de rijksmusea - een proces dat eerst privatisering, later verzelfstandiging werd genoemd. Met vallen en opstaan en met behulp van velerlei onderzoeksprojecten legt hij de basis voor de uitvoering van de verzelfstandiging. Brinkman schafte daarnaast op het terrein van de beeldende kunsten de BKR af. Toen hij dat plan kenbaar maakte, kreeg hij begin 1983 (tijdens een bijeenkomst in de Nieuwe Kerk te Amsterdam) van een demonstrant een taart in zijn gezicht gedrukt - een reactie op zijn opmerking in *Vrij Nederland*: 'ik zeg niet dat het allemaal rotzooi is, maar er is heel wat rotzooi bij'.[631] Hij stelde met de staatssecetaris van Sociale Zaken voor de regeling af te schaffen, waarbij het grootste deel van het BKR-budget naar het ministerie van WVC overgeheveld zou worden. Daar kon met dit geld 'een op

---

[625] Bron: *NRC-Handelsblad*, 3-1-1989. Volgens Manus Brinkman was Schneider door Jan Jessurun 'ernstig' aangeraden van het directeurschap af te zien - hij werkte daar vervolgens als hoofdconservator met behoud van directeurssalaris. Die situatie was lastig voor opvolger Jan Verwers, die werd 'opgezadeld met een oud-directeur die er nog steeds rondliep'. Bron: Manus Brinkman, *De verzelfstandiging.* Amsterdam, 2015, pp. 139-140.

[626] Tineke Pronk en Jolien Verweij, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1989-1991'. In: Truus Gubbels, *Kunst, kroniek en parlement 89-91*. Amsterdam, 1992, p. 158.

[627] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Zoetermeer, 1993, pp. 58-60. Zie tabel 1, rijksbegrotingen (WVC) gebaseerd op slotwet en het commentaar daarop.

[628] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 324 en Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen 2005, p. 159 en p. 163.

[629] Bob Witman, 'De post-BKR-periode duurt voort'. In: *de Volkskrant*, 3 oktober 1997.

[630] Cas Smithuijsen, 'Op naar de volgende afspraak. L.C. Brinkman, minister van Cultuur 1982-1989'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, pp. 30-31'. Behalve dat Smithuijsen zijn daadkracht prijst, plaatst hij ook kritische kanttekeningen waar Brinkman te kort door de bocht ging - denk aan de dreigende sluiting van het Openluchtmuseum in Arnhem en de Holland promotion in Texas. Socioloog Smithuijsen (1949) begon zijn carriere in 1977 als beleidsmedewerker muziek bij de Federatie van Kunstenaarsverenigingen. Hij was vanaf 1982 algemeen secretaris van de Amsterdamse Kunstraad en tussen 1986 en 2014 directeur van de Boekmanstichting. Hij promoveerde op: *Een verbazende stilte. Klassieke muziek gedragsregels en sociale controle in de concertzaal*. Amsterdam, 2001.

[631] Hans Onno van den Berg, 'De versiering van de macht, beeldende kunst na de BKR'. In: Theo Stokkink (redactie), *De Cultuur elite van Nederland. Wie maken en breken de kunst*. Amsterdam, 1989, p. 168.

artistiek-kwalitatieve criteria gebaseerd beeldende kunstbeleid worden ontwikkeld'. In 1987 werd de BKR inderdaad afgeschaft en het jaarlijkse beeldende kunstbudget van WVC met ruim 36 miljoen euro verhoogd.[632] Nog een daad van betekenis is dat Brinkman bij de podiumkunsten het toneel- en orkestenbestel reorganiseerde, waarvan het gevolg was dat de beleidsregie in 1985 bijna geheel bij het rijk kwam te liggen - zeer tegen de decentralisatietrend in.[633]

Brinkman legde beleidsmatig een fundament voor de kunstenplansystematiek. Deze systematiek is bepalend voor het cultuurbeleid in de komende twee decennia. Ton Bevers typeert hem als 'de minister van de bestuurlijke vernieuwing' en ziet het kunstenplan als 'zijn kroonjuweel': een instrument dat bedacht is 'om de subsidieverdeling flexibeler te maken op een integrale afweging'.[634] Brinkman introduceert de verzakelijking in het cultuurbeleid. Tijdens zijn bewind gaan economen zich meer bemoeien met het beleid en betreden de bemiddelaars, consultants en managers het podium. Hij doorbreekt de scheiding tussen cultuur en 'zaken': er wordt meer rekening gehouden met de markt.[635] Er zijn pogingen ondernomen de uitgaven meer beheersbaar en effectief te maken. De mede door economen geïnspireerde rationaliseringsmaatregelen - budgetfinanciering en verzelfstandiging - hebben grote invloed op de cultuursector.[636] Brinkman loopt vooruit op het thema 'maatschappelijk respons', 'door meer te letten op het gebruik van de culturele voorzieningen door de bevolking, en daaraan mogelijke consequenties voor de subsidiëring te verbinden'. De bestuurbaarheid van de cultuursector - 'in de zin van beheersing van kosten en evalueren van rendement - is tussen 1982 en 1989 aanzienlijk toegenomen'.[637]

Bij wijze van afscheid van zijn ministerschap nodigen negen directeuren van rijksmusea en de directeur van de Rijksdienst Beeldende Kunst, Elco Brinkman uit op te treden als gastconservator: 'een kleine en persoonlijke keuze (…) uit de diverse aanwinsten die gedurende de laatste zeven jaren voor de Rijkscollectie zijn verworven'.[638] Deze expositie vindt plaats in het Mauritshuis en in het gebouw van de Rijksdienst Beeldende Kunst te Den Haag. Brinkman schrijft zelf de teksten in de begeleidende catalogus, waarin hij aan de gekozen kunstwerken persoonlijke anekdotes en bespiegelingen verbindt: 'landschapschilderkunst is reizen in de stoel; van vergezichten genieten in de geest. Na urenlang vermoeiende reis kom ik aan op het spoorwegenemplacement van Piacenza. Ik voel de warmte van de Italiaanse middagzon. Of ik lig in de wei in het Friesland van Benner. Er bloeien daar natuurlijk nog boterbloemen en dotters langs de slootkant. Mijn kinderen lopen plagend een koe achterna. De strakblauwe hemel steekt af tegen het groen van het gras. Even ben ik weggedroomd, kijkend naar een schilderij. Op naar de volgende afspraak'.[639] De tentoonstelling *Een keuze* wordt in de pers besproken door niet de eerste de besten. Rudi Fuchs noemt het een 'artistiek gezien, structuurloze maar wel mooie keuze'. Hij vindt het

---

[632] Ibidem, pp. 370-371. In 1999 werd de Wet Inkomensvorming Kunstenaars (de WIK) ingesteld, die in 2005 werd vervangen door de Wet Werk en Inkomen Kunstenaars (de WWIK). Zie over de BKR ook: Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 1993, pp. 129-130 en over de WIK: Pier Pennings, *Half vijf in de ochtend. Handboek voor toepassing van de WIK*. 's Gravenhage, 1999.

[633] Cas Smithuijsen, 'Op naar de volgende afspraak'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, pp. 30-31 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2010, pp. 366-368.

[634] Ton Bevers, 'Hoe nu verder met het Kunstenplan na 2008?' In: Kunsten '92, *Nieuwsbrief* 30, april 2005, p. 3.

[635] Paul Kuypers, 'Sporen. Een historische inleiding in de cultuurpolitiek'. In: Idem, *In de schaduw van de kunst.* Amsterdam, 1999, pp. 12-13.

[636] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen*. Amsterdam, 2000, p. 155.

[637] Cas Smithuijsen, 'Op naar de volgende afspraak'. Amsterdam, 1990, p. 31.

[638] Aangehaald in: ibidem, p. 32 en p. 35. De expositie werd gehouden van 4 november tot 26 november 1989. Evert van Straaten, conservator van de Rijksdienst, stond hem bij - in 1990 werd Van Straaten directeur van Rijksmuseum Kröller-Müller, waar hij Rudi Oxenaar opvolgde.

[639] Brinkman geciteerd in: Cas Smithuijsen, 'Op naar de volgende afspraak'. Amsterdam, 1990, p. 35.

typisch een tentoonstelling van 'een dillettant - van een liefhebber die zich, anders dan de professioneel, niet hoeft te bekommeren om bepaalde objectieve verhoudingen in het artistieke veld. (…) Bij de prachtige, decadente haarkam van Lalique denkt hij, door schoonheid overmand, even aan die kam in het haar van zijn vrouw. Maar tussen haakjes volgt dan: ik houd overigens niet van oorbellen. Hier staan de dilettant in kunst en trouwens ook de politicus weer helemaal in de traditie van Vader Cats: luxe mag wel maar met mate. Ik vind die houding sympathiek'.[640] Anna Tilroe grijpt de kans aan om Brinkmans beleid te kritiseren. Er is gebrek aan ruimte om het cultureel erfgoed op te bergen en gebrek aan budget 'om niet alleen dit nieuwe maar ook het oude rijksbezit te conserveren en te restaureren'. Toch vindt ze het 'een tamelijk geestige tentoonstelling' geworden. Ze beschrijft enkele ensembles in de opstelling, waaronder één opmerkelijke, die bij de beschouwing van Rudi Fuchs op de foto staat: twee zoutvaten in een vitrine, 'de ene van krullerig zilver uit 1618, de ander het wit/blauwe plastic ding dat in ieder Nederlands keukenkastje staat. Presentatie van het banale alsof het kunst is: die kunnen de moderne musea in hun zak steken!'[641]

3 Onderzoek en evaluatie van beleid

Begin jaren tachtig ontstaat er meer intense samenwerking tussen het ministerie van WVC en universiteiten. Ambtenaren van de Stafafdeling Culturele Zaken van het Directoraat-Generaal Culturele Zaken hebben behoefte aan meer 'fundamenteel onderzoek'.[642] In de jaren zeventig ontstond al de traditie waarin wetenschappelijk onderzoekers feiten, ideeën en begrippen aandragen ter ondersteuning van het beleid. De *Discussienota* in 1972, de *Knelpuntennota* in 1974 en de *Nota Kunst en Kunstbeleid* in 1976 geven niet alleen intenties weer, ze bevatten ook cultuurhistorische en cultuursociologische analyses van het beleidsterrein. Warna Oosterbaan noemt ze 'oefeningen in systematiek'.[643] Om het cultuurbeleid te analyseren, te systematiseren en te legitimeren dragen vooral sociologen materiaal aan. Sinds 1973 bedient het Sociaal en Cultureel Planbureau de overheid met statistische analyses - onder meer om trends in cultuurdeelname te registreren, de fluctuaties daarin te analyseren en het cultuurbeleid te evalueren. Ook de Boekmanstichting is dan nog actief met kwantitatief onderzoek naar bijvoorbeeld cultuurparticipatie en -spreiding en de sociaal economische positie van de kunstenaar.[644] Als het Sociaal en Cultureel Planbureau de opdracht krijgt om een advies te schrijven voor een wetgeving op cultureel terrein, is Wim Knulst verantwoordelijk voor een analytisch hoofdstuk over de ontwikkelingen in de Nederlandse cultuurpolitiek.[645]

---

[640] Rudi Fuchs, 'Brinkmans keuze: het verslag van een openbaring'. In: *NRC Handelsblad*, 6 november 1989.

[641] Anna Tilroe, 'De minister wil niet overkomen als droogstoppel. Brinkman laat bij het scheiden van de markt het achterste van zijn tong zien'. In: *de Volkskrant*, 4 november 1989. Anna Tilroe (1946) is kunstcriticus en curator, gespecialiseerd in hedendaagse beeldende kunst en cultuur. Ze was van 1985 tot 1994 verbonden aan *de Volkskrant* en van 1995 tot 2007 aan *NRC-Handelsblad*, waarin ze nog regelmatig publiceert. Tilroe is per 15 september 2010 benoemd tot bijzonder hoogleraar Kunst en Cultuur aan de Faculteit der Letteren van de Radboud Universiteit Nijmegen.

[642] Deze afdeling werd ook wel Stafafdeling Beleidsvoorbereiding genoemd, dat was namelijk haar functie.

[643] Warna Oosterbaan. *Schoonheid welzijn, kwaliteit: over legitimerings- en toewijzingsproblemen in het kunstbeleid.* Amsterdam, 1990, p. 59.

[644] Er werd weleens gekscherend gesproken van 'de telefoonboeken van de Boekmanstichting'.

[645] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving.* Rijswijk 1986, pp. 25-103. Een bewerking van deze 'voorgeschiedenis' fungeerde als historische schets in de eerste drie edities van het Nationaal rapport *Cultuurbeleid in Nederland*, respectievelijk in 1993, 1998 en 2002.

Wetenschappelijk onderzoek naar cultuurbeleid

Socioloog Piet van Montfort is sinds 1972 plaatsvervangend hoofd op de Stafafdeling Culturele Zaken.[646] Hij volgde daar Wim Knulst op, die verhuisde naar de sectie Vrije tijd, media en cultuur van het Sociaal en Cultureel Planbureau. Van Montfort vindt begin jaren tachtig de kerncijfers die het Sociaal en Cultureel Planbureau aanlevert - ondersteund door sociologische analyse - niet meer voldoende basis voor de beleidsvoorbereiding en - evaluatie.[647] Hij zoekt 'een visie op kunst, cultuur en samenleving, waarvoor de sociale wetenschap de begrippen en theorieën zou moeten leveren'.[648] In het periodieke overleg met de Boekmanstichting merkt hij dat daar de kunstenaarslobby, zoals de Federatie van Kunstenaarsverenigingen, een sterke druk uitoefent op de onderzoekers. De kans bestaat dat deze invloeden de analyses van het kunstenaarsonderzoek sturen.[649] Sinds 1982 staat de legitimering van het cultuurbeleid meer in het teken van 'de totstandkoming van een bloeiend kunstleven en (…) de kwaliteit van de kunst zelf'.[650] Vandaar dat de ambtenaren op de Stafafdeling Culturele Zaken druk debatteren over wat die kwaliteit kan zijn. Ze hebben daarom behoefte aan meer inhoudelijke *input*: theoretisch gefundeerd onderzoek. Van Montfort, terugblikkend: 'we wilden voorzien worden van intellectueel voer, van sociaal wetenschappelijk onderzoek. Eigenlijk moest de Boekmanstichting doen wat wij bij de stafafdeling deden'. Van Montfort vindt steun bij zijn naaste collega op de Stafafdeling, Ton Bevers. Behalve het reguliere, toegepaste kwantitatieve onderzoek willen zij meer kwalitatief onderzoek uitzetten - met wetenschappelijke distantie en diepgang.[651] Die rol past de Nederlandse universiteiten, maar daar wordt in Van Montforts ogen aan deze thematiek te weinig aandacht besteed en dat betreurt hij.[652] Zij nemen contact op met de hoogleraren

---

[646] Piet van Montfort (1935-2013) werkte bij het ministerie van 1972 tot 1986. Vervolgens was hij werkzaam bij onderzoeksbureau Intomart te Hilversum - van 1987 tot zijn pensionering in 1999 was hij daar directeur.

[647] Aldus Piet van Montfort in een telefonisch gesprek, 29 maart 2010.

[648] Bram Kempers, 'Een geleerde op zoek naar een genre. Cultuur in het werk van Goudsblom'. In: Nico Wilterdink, Johan Heilbron en Abram de Swaan (redactie), *Alles verandert. Opstellen voor en over J. Goudsblom*. Amsterdam, 1997, p. 140.

[649] Aldus Piet van Montfort in een telefonisch gesprek, 29 maart 2010. Zie ook: Cas Smithuijsen, 'De verwetenschappelijking van het kunstbeleid'. In: Intomart, *Kunst onderzocht*. Hilversum, 16 april 1999, pp. 38-42. Over de problematiek van afstand en betrokkenheid in sociaal wetenschappelijk onderzoek heeft Norbert Elias een klassiek essay geschreven: 'Problemen van distantie en betrokkenheid'. In: idem, *Sociologie en geschiedenis en andere essays*. Amsterdam, 1971, pp. 157-203. Ook antropoloog André Köbben heeft hierover veelvuldig gepubliceerd, met veel anekdotes uit de onderzoekspraktijk. Zie: André Köbben, *Het gevecht met de engel. Over verheffende en minder verheffende aspecten van het wetenschapsbedrijf.* Amsterdam, 2003 en André Köbben en Henk Tromp, *De onwelkome boodschap, of hoe de vrijheid van wetenschap bedreigd wordt.* Amsterdam, 1999. Köbben was van medio 1987 tot eind 1993 voorzitter van de Boekmanstichting.

[650] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Amsterdam, 1990, pp. 63-64.

[651] Aldus Piet van Montfort in een gesprek in Amsterdam op 19 december 2011.

[652] Bram Kempers, 'Kunst, wetenschap en beleid. Verandering in afhankelijkheid'. In: Intomart, *Kunst onderzocht*. Hilversum, 16 april 1999, pp. 46-47. Ton Bevers, terugblikkend: 'de Boekmanstichting stond op de begroting van het ministerie en viel onder het stafbureau Culturele Zaken. (…) Aan het begin van de jaren tachtig, nam het ministerie voor om het onderzoek weg te halen bij de Boekmanstichting. Dat was niet alleen maar een bezuinigingskwestie, maar ook een meer principiële kwestie. De minister (Gardeniers) vond dat het departement opdrachten voor onderzoek in eigen huis moest houden. De Boekmanstichting, lees de toenmalige directeur Jan Rogier, entameerde zelf het onderzoek op het gebied van kunst- en cultuurbeleid. Het ministerie was niet altijd tevreden over de onderzoeksthema's van de Boekmanstichting, o.a. historische studies over het kunstbeleid van Amsterdam en andere onderwerpen waar de historicus Jan Rogier belangstelling voor had. Meer zeggenschap over de onderzoeksopdrachten en het soort onderzoek leidden tot het voornemen om de taken van de Boekmanstichting te beperken tot de bibliotheekfunctie en het doen van desk-research (literatuuronderzoek). Beleidsonderzoek in opdracht zou voorbehouden zijn aan het ministerie zelf'. De minister zegde 'als compensatie voor het wegvallen van het kunstsociologisch onderzoek' toe 'het fundamenteel sociaalwetenschappelijk onderzoek van kunst en cultuur te willen stimuleren door samenwerkingsverbanden te smeden met een aantal universiteiten en daar onderzoeksprojecten op te zetten op het terrein van kunst en cultuur. (…) De opzet was om te bevorderen dat de universiteiten na deze stimuleringsronde zelf verder zouden

Reinhard Wippler van de Rijksuniversiteit van Utrecht, Joop Goudsblom van de Universiteit van Amsterdam en Anton Zijderveld van de Katholieke Hogeschool Tilburg, bij wie Bevers promoveerde. Met hen gaan ze een samenwerkingsverband aan. Het is de bedoeling om sociologische theorievorming en empirisch onderzoek op het terrein van het cultuurbeleid te stimuleren. Het ministerie treedt daarbij op als mecenas.[653]

De vakgroep Sociologie en Geschiedenis van het Sociologisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam overhandigt in december 1982 een voorstel, *Civilisatie, kunst en staat*, waarin twee deelprojecten zijn geformuleerd. De projecten worden goedgekeurd en twee pas afgestudeerde sociologen krijgen de opdracht onderzoek te verrichten op het terrein van cultuurbeleid en kunstmecenaat: Warna Oosterbaan Martinius en Bram Kempers.[654] Oosterbaan publiceert *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*, een studie over de legitimerings- en toewijzingsproblemen in het kunstbeleid. Hij presenteert de publicatie in 1985 in de Boekmanstichting. Abram de Swaan houdt op zijn verzoek een inleiding - hieruit destilleert hij de column 'Smaak op stand'.[655] In 1990 verschijnt Oosterbaans dissertatie met dezelfde titel - een uitwerking van deze studie. Bram Kempers promoveert in 1987 op zijn analyse van het kunstmecenaat: *Kunst macht en mecenaat*.[656] In deze 'wisselwerking tussen sociologie en kunstgeschiedenis' munt hij het begrip 'kunstmecenaat'. Kempers analyseert de machtsbalans van opdrachtgevers en kunstenaars, waarin hij aantoont 'dat de kunstenaars zich in die machtstrijd verder professionaliseerden en daarmee hun onderhandelingspositie met de opdrachtgever versterkten'.[657] Een ander resultaat van het Amsterdamse project - inmiddels 'Mecenaat, markt en beleid' getiteld - zijn twee analyses en evaluaties van kunstsociologische studies: Benjo Maso schrijft 'Kunstsociologie in Nederland' en Bram Kempers, 'Problemen en beloften van kunstsociologie in Nederland, 1970-1985'. Kempers concludeert in zijn

---

gaan met het kunstsociologisch onderzoek door hiervoor op den duur speciale expertise vrij te maken in het aanstellingsbeleid van wetenschappelijk personeel. De Tweede Kamer ging hiermee akkoord. Vervolgens gingen Piet van Montfort en ik met diverse hoogleraren praten over onderzoeksprojecten. (…) Het leidde niet meteen tot vaste banen nadat de projecten waren afgerond, zoals de bedoeling was, maar wel kreeg het kunstsociologisch onderzoek aan de betrokken universiteiten (Amsterdam, Tilburg, Utrecht) voldoende vlieghoogte om daarna niet meer van de agenda te verdwijnen'. Bron: email van Ton Bevers op 17 maart 2016.

[653] Bram Kempers, 'Een geleerde op zoek naar een genre. Cultuur in het werk van Goudsblom'. In: Nico Wilterdink, Johan Heilbron en Abram de Swaan (redactie), *Alles verandert.* Amsterdam, 1997, p. 140. Ik ga hier nader in op de samenwerking met de Universiteit van Amsterdam. In Utrecht rondde Harry Ganzeboom in 1984 zijn proefschrift *Cultuur en Informatieverwerking* af en in Tilburg promoveerde Jan Vaessen op het thema legitimering, toegespitst op het moderne kunstmuseum: *Musea in een museale cultuur: de problematische legitimering van het kunstmuseum*. Zeist, 1986.

[654] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Amsterdam, publikatiereeks Sociologisch Instituut Universiteit van Amsterdam, 1985, p. 7.

[655] Abram de Swaan, 'Smaak op stand'. In: *NRC Handelsblad*, 25 mei 1985. In hetzelfde jaar verscheen zijn essay *Kwaliteit is klasse* - 'een kernachtige uitwerking van de distinctietheorie van Pierre Bourdieu uit 1979, gecombineerd met het concept *Art Worlds* van Howard Becker uit 1982 en een analyse van de dynamiek in cultuurspreiding, vooral in Nederland'. Aldus Bram Kempers in zijn eerbetoon aan De Swaan bij zijn emeritaat: 'Secretaris van Stendhal. Kunst, geschiedenis en sociale wetenschap'. In: Annet Mooij, David Bos en Sonja van 't Hof (redactie), *Grenzeloos nieuwsgierig. Opstellen voor en over Abram de Swaan*. Amsterdam, 2007, p. 126. De Swaan (1942) is sinds 2001 Universiteitshoogleraar Sociale wetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam, vanaf 2007 emeritus. Van 1973 tot 2001 was hij hoogleraar Sociologie. Hij was mede-oprichter en directeur van de Amsterdamse School voor Sociaalwetenschappelijk Onderzoek (1987-1997) en daarna voorzitter (tot 2007). Van 1969 tot 1991 was hij redacteur van het maandblad *De Gids*. Hij debuteerde in 1968 met *Amerika in termijnen*; *een ademloos verslag uit de USA* en promoveerde in 1973 op *Coalition theories and cabinet formations*.

[656] Bram Kempers, *Kunst, macht en mecenaat. Het beroep van de schilder in sociale verhoudingen 1250-1600*. Amsterdam, 1987.

[657] Aldus Cas Smithuijsen in zijn lezing op de bijeenkomst 'Mecenaat: de wetenschap spreekt' op 20 september 2011 in Spui 25 te Amsterdam, in het kader van 'een interactieve lezingenreeks over mecenaat'. Het Prins Bernhard Cultuurfonds organiseerde de reeks en bundelde de lezingen in het boekje *De staat van het mecenaat*. De andere sprekers waren Bram Kempers, Anna Tilroe en Nachoem Wijnberg.

overzicht in 1985 dat de kunstsociologie 'een mooi genre in de marge van de universitaire sociologie' vormt.[658] Kempers krijgt vervolgens de opdracht om onderzoek te doen naar de ontwikkelingen op de markt voor moderne beeldende kunst. Beeldend kunstenaars en vormgevers blijken op de Nederlandse kunstmarkt in hoge mate afhankelijk te zijn van 'een economisch, demografisch en cultureel beperkte groep mensen', met verhoudingsgewijs grote invloed op het debat. Het aandeel van de overheid is groot: 'dat er zoiets als een "vrije" markt zou bestaan is een mythe. De rol van de overheid op de kunstmarkt heeft zich over alle segmenten uitgebreid. De meeste van de vijf- tot achtduizend beeldende kunstenaars zijn voor tenminste een deel van hun inkomen afhankelijk van de overheid'.[659] Kempers' constateringen worden hem niet in dank afgenomen. 'Ze voelden zich aangevallen en reageerden agressiever dan het stuk zelf rechtvaardigt. Uiteindelijk denken ze: ja dat maken wij wel uit. Op het moment dat een onderzoeksresultaat er ligt hebben opdrachtgevende ambtenaren zich daar op een of andere manier toe te verhouden. (…) De overheid oefent grote invloed uit op het kunstenveld en in zekere zin dwingt zo'n analyse van de kunstmarkt de ambtenaren ook wel iets van verantwoording af te leggen. Kunstenaars zijn nu eenmaal in hoge mate afhankelijk van beslissingen van overheidsambtenaren'.[660]

De wetenschappelijke studies die gerealiseerd worden in het kader van het project 'Mecenaat, markt en beleid' geven stof voor een bloeiend openbaar debat.[661] Cas Smithuijsen constateert een 'verwetenschappelijking van het kunstbeleid'. Voor hem 'staat het vast dat juist de wetenschappellijke habitus ten opzichte van het kunstbestel heeft bijgedragen aan de moderne manier van argumenteren met betrekking tot zaken van kunstbeleid, tot verandering van de contacten tussen ministerie en veldpartijen, tot verandering van de samenstelling van de groep actoren die aan de formulering van het kunstbeleid bijdragen'.[662] Bevers concludeert dat 'deze episode in de geschiedenis van het cultuurbeleid van Nederland (…) belangrijk [is] geweest voor alle betrokken partijen: het beleid (overheden), de praktijk (culturele instellingen) en de wetenschap (universiteiten)'.[663]

In 1986 laat Jan Riezenkamp een reorganisatie uitvoeren op het Directoraat-Generaal Culturele Zaken. Deze resulteerde in de afslanking van de Stafafdeling Culturele Zaken tot één onderzoekscoördinator en de optuiging van 'zijn' Bureau Directeur-Generaal - de uitkomst van de 'interne strijd' tussen Riezenkamp en de ambtenaren van de Stafafdeling en de directies Kunsten en Musea, Monumenten en Archieven.[664] Warna Oosterbaan vervult vanaf 1986 de functie van onderzoekscoördinator, in 1988 volgt socioloog Vladimir Bina hem op.[665] Het Bureau Directeur-Generaal entameert de meeste taken op het operationele

---

[658] Benjo Maso, 'Kunstsociologie in Nederland'. (ongepubliceerd), 1983 en Bram Kempers, 'Problemen en beloften van kunstsociologie in Nederland', 1970-1985. In: *Sociale Wetenschappen*, jrg.28, 1985, nr.2, pp. 99-118. Geciteerd in het vervolg op beide studies: Ton Bevers, 'Kunstsociologie in Nederland 1980-1990'. In: *Boekmancahier* 1; 1ste jrg. augustus 1989, p. 5.

[659] Bram Kempers, 'De macht van de markt. Aanbod, afname en bemiddeling van moderne kunst in Nederland'. In: *Kunst en beleid in Nederland* 3. Amsterdam, 1988, p. 62. Zie voor de andere artikelen die Kempers schreef in het kader van het project 'Mecenaat, markt en beleid', ibidem, p. 65.

[660] Kempers geciteerd in: Theo Stokkink, '"Wij hebben de centen, wij hebben de macht"'. In: idem (redactie), *De Cultuur elite van Nederland. Wie maken en breken de kunst*. Amsterdam, 1989, p. 240. Oorspronkelijke bron: interview radioprogramma *Over Kunst & Cultuur*, 9 februari 1989.

[661] Bram Kempers, 'Kunst, wetenschap en beleid. Verandering in afhankelijkheid'. In: Intomart, *Kunst onderzocht*. Hilversum, 16 april 1999, p. 47.

[662] Cas Smithuijsen, 'De verwetenschappelijking van het kunstbeleid'. In: Intomart, *Kunst onderzocht*. Hilversum, 16 april 1999, p. 41.

[663] Ton Bevers, 'Kleine sociologie van de Boekmanstichting. Cas' directeurschap 1986-2014'. In: André Nuchelmans (eindredactie), *Con Spirito. Een klinkend slotakkoord voor Cas.* Amsterdam, 2014, p. 34.

[664] Aldus Piet van Montfort in een gesprek in Amsterdam op 19 december 2011.

[665] Warna Oosterbaan nam het aanbod aan om redacteur bij *NRC Handelsblad* te worden.Bina (1945-2014) was van 1988 tot en met 2009 verbonden aan de Stafdirectie Cultuurbeleid.

terrein van advisering en management.[666] Het nieuwe bureau richt zich op economie en marketing en zet vooral toegepast onderzoek uit. Piet van Montforts droombeeld om theoretisch gefundeerd sociologisch onderzoek te stimuleren, valt in duigen.[667] Ton Bevers vindt dat Van Montfort juist heel tevreden kan terugkijken op deze periode, omdat deze stimulans in het begin van de jaren tachtig 'wel degelijk succesvol is geweest': 'het kunstonderzoek is sindsdien aan de universiteiten alleen maar gegroeid, heeft mooie dissertaties opgeleverd en uiteindelijk ook bevorderd dat er structureel fte. beschikbaar kwam, ook op hoogleraarniveau. Niet alleen het onderzoek, maar vooral ook het onderwijs heeft profijt gehad van deze injectie vanuit het ministerie'.[668]

Al voor de reorganisatie vertrekt Bevers naar de Katholieke Universiteit Brabant in Tilburg en wordt in 1990 hoogleraar Kunst- en Cultuurwetenschappen aan de Erasmus Universiteit in Rotterdam.[669] Van Montfort vertrekt naar onderzoeksbureau Intomart Qualitatief in Hilversum - hij is één van de eerste ambtenaren van het department die overstapt naar de particuliere sector.[670] Het is *part of the deal* met Intomartdirecteur Frits Becht dat Van Montfort van het departement een aantal onderzoeksopdrachten in portefeuille meekrijgt.[671] Hij gaat bij Intomart onderzoek initiëren en verrichten, vaak in opdracht van het ministerie van WVC - hij blijft daar contact onderhouden met universitaire onderzoekers.[672] Intomart Qualitatief bv is één van de bedrijven die Becht onder de koepel van Intomart oprichtte, toegerust op specifieke technieken - in dit geval is dat kwalitatief onderzoek op het gebied van kunstbeleving en cultuurparticipatie.[673] Vanaf 1987 is Van Montfort daar directeur.[674] Met de reorganisatie van het Directoraat-Generaal Cultuur verandert de samenwerking tussen het departement en de universiteiten. Dat deze als nuttig wordt beschouwd, blijkt ook uit het feit dat de Boekmanstichting in 1988 aan de Universiteit van Amsterdam een leerstoel opricht 'in de beginselen en methoden van de kunstsociologie'. Bram Kempers wordt de eerste bijzonder hoogleraar - hij spreekt zijn rede uit op 8 december 1988.[675]

---

[666] Dos Elshout, 'Eindverslag Stage' van 15 mei 1986.

[667] Dit liet Van Montfort duidelijk merken in zijn afscheidsspeech bij WVC in 1986 (waarbij ik aanwezig was) en hij bevestigde het in een gesprek in Amsterdam op 19 december 2011.

[668] Bron: Ton Bevers in een email op 17 maart 2016.

[669] Bevers vertrok begin 1986 naar Tilburg, voordat Riezenkamps actie begon, 'vanwege een aantrekkelijke vacature voor een uhd-positie' (Anton Zijderveld vertrok naar de Erasmus Universiteit - zijn hoogleraarpositie werd omgezet in een uhd-positie). Hij was sinds zijn promotie in 1982 op zoek naar een mogelijkheid om terug te keren naar de universiteit. Bron: email van Ton Bevers op 17 maart 2016.

[670] Aldus Thije Adams in een gesprek op 24 juli 2012 in Amsterdam.

[671] Bron: Piet van Montfort in een gesprek in Amsterdam op 19 december 2011. Frits Becht (1930-2006) richtte samen met Fred Nauta in 1962 onderzoeksbureau Intomart te Hilversum op, dat onder meer kijk- en luisteronderzoek deed voor radio en televisie. Verderop komen zijn loopbaan en zijn functies in de kunstwereld uitvoerig aan de orde.

[672] Belangrijke wapenfeiten van hem zijn: Intomart Qualitatief, *Cultuurparticipatie. Een onderzoek naar de cultuurdeelname van de Nederlandse bevolking*, Rijswijk, augustus 1989, *Onderzoek Cultuurhistorische Collecties.* Hilversum, 1988 en *PR in musea: rol en rendement*. Rijswijk, november 1990. Van Montfort contracteerde mij als freelance onderzoeker bij verschillende onderzoeken - die reeks begon met het onderzoek naar cultuurhistorische collecties.

[673] Hanneke Savenije, 'Frits Becht, manager in kunst'. In: *Signature*, nr. 5, 1990, pp. 62-63.

[674] Hij ging in 1999 met pensioen. Zie in dat verband: Intomart, *Kunst onderzocht.* Hilversum, 16 april 1999. Piet van Montfort overleed op 1 januari 2013.

[675] Bram Kempers, *Socialisme, kunst en reclame*. Amsterdam, 1988. Hij bekleedde de leerstoel tot 1990 - zijn opvolgers waren: Vera Zolberg, Jan Vaessen, Nathalie Heinich en Hans Abbing. Kempers (1953) werd in 1990 hoogleraar Kunstsociologie aan de UvA, faculteit der Geesteswetenschappen.

Sociaal en Cultureel Planbureau: schept aanbod vraag?

Door de verzakelijking in de museumwereld komt in het beleid in de loop van de jaren tachtig de promotie van het product centraal te staan. Veel musea passen in hun tentoonstellingsbeleid de zogenaamde kunstschattenformule toe. Musea gaan beter begrijpen hoe ze publiek moeten trekken, daartoe eind jaren tachtig gestimuleerd door de 'terugtredende overheid'. Marketing doet in Nederland eind jaren tachtig zijn intrede in de cultuursector. Niet iedereen gaat uit zichzelf naar een museum, zo blijkt telkens uit onderzoek. Als er ergens een cultureel evenement wordt aangeboden dan moet dat kenbaar gemaakt, gecommuniceerd worden. Het geloof in de Wet van Say, 'elk aanbod schept zijn eigen vraag', wordt op het ministerie terzijde geschoven.[676] Met behulp van een analyse van trendcijfers toetst het Sociaal en Cultureel Planbureau het aanbodbeleid in de cultuursector. De analyse in het *Sociaal en Cultureel Rapport* van 1984 toont aan dat aanbod niet automatisch vraag schept. De tabel in het hoofdstuk over participatie laat zien dat bij theater - veelal 'regisseurstoneel' - aanbod en gebruik dramatisch uiteenlopen.[677] Het aantal gezelschappen stijgt in twaalf jaar met meer dan de helft, terwijl het aantal bezoekers daalt met bijna de helft: overaanbod.[678]

Bij de musea valt het overigens nog mee: tussen 1970 en 1982 stijgt het aantal musea met 62% en het aantal bezoeken met 89%. Het bezoek is daar dus relatief sterker toegenomen dan het aantal musea. Begin jaren zeventig is in de museumsector een geweldige slag geslagen, in de eerste vijf jaar stijgt het aantal bezoeken met bijna de helft. De musea staan meer open voor een heterogeen publiek en schenken aandacht aan toegankelijke presentaties van tentoonstellingen en vaste collecties. Veel publiek wordt gewonnen onder de incidentele bezoekers.[679] Uit deze empirische constateringen blijkt dat evaluatie-onderzoek van groot belang is: in hoeverre komen intenties uit en treft uitgestippeld beleid doel? Het blijkt dat er meer op de vraagzijde gelet dient te worden. Marketingstrategieën zijn van cruciaal belang. De SCP analyse roept op tot een beleidsbijstelling en die wordt door het departement op het terrein van de podiumkunsten doorgevoerd. Uit de *Notitie Cultuurbeleid* van mei 1985 blijkt dat de publieke belangstelling zwaarder weegt bij de beoordeling van het gesubsidieerde kunstaanbod dan daarvoor. De kunstinstellingen dienen aandacht te besteden aan publiekswerving en aan mogelijkheden om uitvoeringen en presentaties via audiovisuele registraties in wijdere kring publiek te maken. De overheid gaat sterker letten op 'verschijnselen van overaanbod'.[680]

Cultuurparticipatie in het vrijetijdsrepertoire

Het streven naar spreiding van de kunsten is een constante in de verschillende pogingen om het kunstbeleid een passende legitimering te geven. Kunstspreiding functioneert als middel

---

[676] Dit citaat is overigens niet van Say zelf, maar een interpretatie van de econoom John Maynard Keynes (1883-1946). De wet van Say gaat uit van het geloof dat er voortdurend 'een mechanisch herstel van het economisch evenwicht' optreedt, wat er ook geproduceerd wordt. Anders gezegd: de productie schept zijn eigen afzet. Bedenker van de stelling is de klassieke econoom Jean-Baptiste Say (1767-1832). Keynes haalde Say aan om hem te bekritiseren: hij geloofde niet in de vrije markteconomie. Hoewel hij pleitte voor nationale planning, bleef hij voorzichtig met het toekennen van taken voor overheden. 'The important thing for government is not to do things which individuals are doing already, and to do them a little bit better of worse; but to do those things which at present are not done at all'. Geciteerd in: Iwan Sewandono, 'Theorie achter de verzorgingsstaat'. In: J.A.A. van Doorn en C.J.M. Schuyt (redactie), *De stagnerende verzorgingsstaat*. Meppel, 1982, pp. 47-69, p. 54. Zie ook: Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief*. Groningen, 2005, p. 128.

[677] Regisseurstoneel is een vorm van Experimenteel Theater, waarin de enscenering een belangrijke rol spelt. De acteurs zijn ondergeschikt aan de concepten van de regisseur. Deze variant werd sinds de jaren zeventig dominant in zowel het Duitstalige als het Nederlandstalige theater.

[678] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Sociaal en Cultureel Rapport* 1984. 's-Gravenhage, 1984, pp. 201-203. Zie tabel 8.7, 'Aanbod en gebruik van enkele vormen van cultuur 1970–1982'.

[679] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Sociaal en Cultureel Rapport* 1984. 's-Gravenhage, 1984, pp. 201-203.

[680] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Sociaal en Cultureel Rapport* 1986. 's-Gravenhage, 1986, p. 223.

om hogere doelen te bereiken: in de jaren vijftig in het kader van esthetische vorming en ter relativering van de opkomende massacultuur als een beschavingsoffensief, en in de jaren zestig en zeventig voor het welzijn van de burger. In de jaren tachtig komt de bevordering van een bloeiend kunstleven voorop te staan - dan gaat het om de intrinsieke waarde in plaats van dat de kunst als middel wordt ingezet.[681] Sindsdien groeit het aantal sociologische studies naar kunst en cultuur als maatschappelijk verschijnsel en naar cultuurparticipatie en de achtergronden daarvan.[682] Op het ministerie neemt de belangstelling daarvoor toe en worden tal van opdrachten uitgezet: spraakmakende onderzoeken waarvan de methode innovatief is. De uitkomsten geven aanleiding tot debat en in veel gevallen ook tot een beleidsbijstelling. Wim Knulst plaatst in zijn rapportages de cultuurdeelname in de bredere context van mediagebruik, vrije tijd en recreatie, Intomart experimenteert met de methode van dataverzamelen, Harry Ganzeboom ontwikkelt zijn modellen voor de determinanten van cultuurdeelname en dankzij SCP onderzoek krijgt de amateurkunst meer aandacht. Allerwegen worden jongeren als doelgroep onder de loep genomen.

Cultuurpolitici houden lange tijd de cultuurspreiding op de agenda en relativeren de treurig makende conclusies uit participatieonderzoek. De welvaart stijgt, de vrije tijd neemt toe en ook het opleidingsniveau stijgt - daarmee zijn de belangrijkste voorwaarden gecreëerd voor een succesvolle sociale cultuurspreiding. Dat geeft toch hoop? Bovendien zien politici en cultuurambtenaren een opgave weggelegd voor het kunstbeleid om kunst in de samenleving een belangrijke rol te laten vervullen.[683] Echter, in de loop van de jaren tachtig kentert dit optimisme en daarmee het debat: de cultuurspreiding is goeddeels mislukt, zo wordt openlijk geconstateerd.[684] Op grond van participatieonderzoek moet telkens erkend worden dat de pogingen om de cultuurspreiding te bewerkstellingen op vrijwel niets zijn uitgelopen.[685] Ton Bevers maakt in een essay de balans op en constateert dat uit ieder onderzoek blijkt dat vooral de beter opgeleide middengroepen het meeste profijt hebben van het gevoerde cultuurbeleid - voor degenen die tot deze groepen behoren is kunst maken, kunst waarderen en ervan genieten een vanzelfsprekende gewoonte die van huis is meegekregen of anders door scholing, carrière en sociale omgeving is bijgebracht. Alle onderzoeken maken duidelijk dat slechts een relatief klein en bevoorrecht deel van de bevolking deelneemt aan de kunsten. Meer dan driekwart van de bevolking gaat nooit naar toneel, ballet of cabaret, en meer dan de helft nooit naar een museum (54%) of bioscoop. Het cultuurspreidingsbeleid stond in het teken van het principe dat iedereen recht heeft op zijn eigen cultuur, dat alle cultuuruitingen gelijkwaardig zijn en dat kunst en cultuur maatschappelijk relevant dienen te zijn. Het aloude ideaal van het beschavingsoffensief - de 'neerwaartse cultuurspreiding, waarbij de cultuur van de hogere klasse model stond' - past niet meer in een gedemocratiseerde samenleving waarin veel variaties van kunst en cultuur naast elkaar erkenning krijgen.[686]

Bevers constateert dat de toegenomen welvaart en het gestegen opleidingsniveau hebben gezorgd voor een 'cultuurspreiding in de breedte' - onder de middenklasse - dit is het

---

[681] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. 's-Gravenhage, 1990, p. 74.

[682] Zie voor een overzicht en kritische analyse: Ton Bevers, 'Kunstonderzoek in Nederland. Sociologie en kunstwereld sinds 1980'. In: idem, *Georganiseerde cultuur. De rol van overheid en markt in de kunstwereld*. Bussum, 1993, pp. 10-37.

[683] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. 's-Gravenhage, 1990, p. 74.

[684] In een bundel opgedragen aan Jan Kassies, gaan verschillende auteurs in op deze constatering. Hans van Dulken (redactie), *In ons diaconale land. Opstellen over cultuurspreiding*. Amsterdam, 1988. Zie ook: Warna Oosterbaan, 'Afscheid van de cultuurspreiding'. In: *NRC Handelsblad*, 9 juni 1988.

[685] Zie voor een verhelderende en ontnuchterende analyse waarom het effect toch erg tegenvalt, het essay van Wim Knulst, 'Waarom blijft het cultureel rendement van een stijgend opleidingsniveau achter bij de verwachtingen?' In: P. Dekker en M.J. Konings-van der Snoek, *Sociale en culturele kennis; hoe bevalt de Nederlandse vrouw? En 44 andere vragen beantwoord*. Rijswijk, SCP, 1992, pp. 120-125.

[686] Ton Bevers, 'Cultuurparticipatie: geschiedenis en toekomst van het onderzoek'. In: Riet de Leeuw (redactie), *Musea en publieksparticipatie*. Den Haag, 1994, pp. 10-11.

resultaat van 'de cultuurspreiding die vanzelf gaat'. Onderzoek heeft uitgewezen dat culturele belangstelling en gedrag deel uitmaken van de levensstijl van mensen: 'bij het gedrag en de levensstijl van de middengroepen hoort een zekere mate van culturele belangstelling. Zij bezitten cultureel kapitaal dat doorgaans via scholing is verworven'.[687] De dynamiek van de cultuurspreiding in de breedte 'komt vooral tot uiting in de vormen van cultuuroverdracht en cultuurovername die horen bij het streven van mensen naar distinctie en identificatie. Als in het spreidings- en marketingbeleid op deze processen wordt ingespeeld en op afzonderlijke doelgroepen, dan kan dat beleid resultaten boeken'.[688]

Het blijft telkens weer een interessante vraag - zowel voor sociologen, beleidsmakers als uiteraard voor marketeers - welke afwegingen een rol spelen wanneer mensen hun vrije tijd besteden. Welke keuzeprocessen spelen een rol in de vrijetijdsbesteding en cultuurparticipatie? Wat is het participatiegedrag van het publiek? Hoe komen mensen ertoe naar het museum te gaan, naar het theater, een café of restaurant bezoeken, een sportwedstrijd of wanneer ze thuis blijven om tv te kijken? Deze vragen stelt Wim Knulst in zijn empirisch-theoretische studie naar verschuivingen in het uitgaan en het gebruik van media sinds de jaren vijftig - in juni 1989 promoveert hij op dit thema.[689] Knulst zoekt in zijn proefschrift naar een empirische verklaring van de cultuurdeelname in Nederland - in brede zin geïnterpreteerd. Hij past daartoe een secundaire analyse toe op de participatiecijfers die hij bij het Sociaal en Cultureel Planbureau tot zijn beschikking heeft.[690] Hij zet triviale zaken, zoals bezoek aan pretparken, een voetbalwedstrijd of een restaurant naast de 'hogere' culturele activiteiten, zoals museum-, theater en concertbezoek.[691] Hij gebruikt de term 'vermaak' in neutrale zin, 'als een algemene categorie voor alle soorten receptieve activiteit die leiden tot genoeglijke belevenissen'. 'Kunstzinnig genot' komt zo niet tegenover vermaak te staan maar wordt daarvan een 'subcategorie'. Op die manier ontdekt hij wat vermaak tot vermaak maakt: 'een nieuwe sensatie, een prikkeling die het contrast aangeeft tussen het gewone en het buitengewone'.[692] Binnen het departement leeft echter de opvatting dat kunst en cultuur een andere categorie vormen dan uitgaansgedrag, zoals bezoek aan pretparken, voetbalwedstrijden of restaurants.[693]

Doordat in Nederland sinds de jaren vijftig het opleidingsniveau steeg en het cultuurbeleid gericht was op regionale en sociale cultuurspreiding, was de verwachting dat de belangstelling voor 'hogere - en dat is vaak ook meer complexe - cultuur' zou toenemen. Dit blijkt niet het geval.[694] De publieke belangstelling is vooral bij podiumkunstenbezoek en lezen gedaald. Volgens Knulst is de teruggang hoofdzakelijk een uitkomst van 'een autonome

---

[687] Ibidem, p. 14.

[688] Ton Bevers, 'Cultuurspreiding en publieksbereik: van volksverheffing tot marktstrategie'. In: idem, *Georganiseerde cultuur*. Bussum, 1993, p. 132.

[689] Wim Knulst, *Van vaudeville tot video. Een empirisch-theoretische studie naar verschuivingen in het uitgaan en het gebruik van media sinds de jaren vijftig*. Rijswijk, juni 1989.

[690] Secundaire analyse is een analyse van al bestaand onderzoeksmateriaal. De statistische onderzoeksgegevens van het SCP zijn uitermate geschikt om nog eens uit te draaien en te analyseren tegen andere variabelen dan tijdens de eerste ronde. Op die manier kunnen andere hypothesen getoetst worden. Jo Segers, *Methoden voor de maatschappijwetenschappen*. Assen, 1999, pp. 238-239. Knulst formuleerde een groot aantal hypotheses, gebaseerd op cultuursociologische theorieën, uitkomsten van empirisch onderzoek en logica.

[691] Frits de Leeuw waarschuwt in zijn rapporten van WVC ook voor de concurrentie met het aanbod van de recreatie-industrie. En gedenk de uitspraak van Sir Roy Strong, directeur van het Victoria & Albert Museum in Londen: 'musea zijn een deel van de vrijetijdsindustrie'. In 'Het Victoria and Albert Museum als deel van de vrije tijdsindustrie'in hoofdstuk 4 komt Strong aan de orde.

[692] Hans van Maanen, 'Kunstspreiding of kunstmarketing? (1)'. In: *Boekmancahier* 10; 3e jrg. december 1991, p. 409. Zie ook: Hans Blokland, *Wegen naar vrijheid*. Amsterdam, 1995, p. 338.

[693] Dit dispuut speelde ook al bij compositie van de rapporten van het Sociaal en Cultureel Planbureau, waar Knulst rapporteert over cultuurparticipatie in de context van 'het vrijetijdsrepertoire'. Zie: Wim Knulst, 'Cultuuroverdracht en verzorgingsstaat'. In: *Boekmancahier* 9, 3de jrg. september 1991, p. 279.

[694] Wel is het aantal mensen dat professioneel in de kunsten is gaan werken, aanzienlijk toegenomen.

ontwikkeling', waar vooral 'extra-artistieke' factoren een rol spelen. Deze zaken hebben tot dan toe van de beleidsmakers weinig aandacht gekregen.[695] Knulst noemt 'triviale elementen' zoals bereikbaarheid, parkeergelegenheid en zitcomfort. De vorm waarin de cultuuruiting wordt aangeboden speelt ook een rol: de belangstelling voor 'ondeelbare uitgaansdiensten' is sterk teruggelopen. Bijvoorbeeld bij filmvertoningen en podiumuitvoeringen, waar je niet kunt komen en gaan wanneer je wilt, wat bij tentoonstellingen - meestal - wel het geval is. Naarmate de mogelijkheid tot 'zelfbediening' mogelijk is, wordt de belangstelling groter. Daarbij speelt een rol dat openbare voorstellingen en tentoonstellingen 'positionele goederen' zijn - het laten zien dat je tot de 'incrowd' behoort, kan een nevenmotief zijn voor bezoek, maar kan potentieel geïnteresseerden die de gedragscodes niet beheersen, weerhouden te gaan. Bij thuisconsumptie (van de media, en boeken, tijdschriften en kranten) speelt dit 'sociale spel' niet. Knulst wijst op de druk bezette 'vrijetijdsagenda' - daarmee dient in het cultuurbeleid rekening gehouden te worden.[696]

In november 1989 staat het symposium *Cultuurbeleid als achterhoedegevecht?* in het teken van de vraag wat de mogelijke gevolgen van de onderzoeksresultaten van Wim Knulst zijn voor het cultuurbeleid.[697] Ambtenaren van het ministerie nemen Knulst in het debat vooral onder vuur op het punt dat hij geen waarderend onderscheid maakt tussen kunst en cultuur en 'het sleutelwoord' van zijn boek: 'vermaak'.[698] Een inhoudelijke benadering van de betekenis van kunst en het kunstbeleid ontbreekt, waardoor het debat zich verlaagt tot 'het niveau van directe kosten en baten analyse die voornamelijk in de termen van belastingen of profijt wordt gevoerd'.[699] Knulst benadrukt achteraf dat zijn studie geen beleidsevaluatie is, zoals de beleidsambtenaren interpreteren en bekritiseren. De studie is een analyse van het gedrag van het publiek, waarvan hij de uitkomsten confronteert met cultuurpolitieke idealen; op grond daarvan formuleert hij beleidsaanbevelingen.[700] Dit debat is wederom een voorbeeld van de confrontatie van een onderzoeker die - nuchter - empirische gegevens analyseert en beleidsmakers die op grond van bevlogen denkbeelden een missie uitvoeren.

Bij zijn overstap van het ministerie naar onderzoeksbureau Intomart is één van de onderzoeksopdrachten die Piet van Montfort meekrijgt, het in kaart brengen van 'het culturele uitgaansgedrag van de Nederlanders'. Het onderzoeksproject is bedoeld als een aanvulling van het onderzoek van het Centraal Bureau voor de Statistiek en het Sociaal Cultureel Planbureau. Afgezien dat die statistieken zeer relevant zijn voor beleidsevaluaties, worden er beperkingen geconstateerd. De op deze wijze verzamelde data geven bijvoorbeeld alleen een indruk van het absoluut aantal bezoeken dat gebracht is aan instellingen. Hoeveel bezoekers

---

[695] Wim Knulst, 'Een realistische taakstelling kan voorkomen dat cultuurbeleid bestaat uit uitzichtloze achterhoedegevechten'. In: Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid: een voor- of een achterhoedegevecht*. Extra nummer van *Trefpunt*. Rijswijk, maart 1990, p. 7.

[696] Ibidem.

[697] Zie over het debat: Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid: een voor- of een achterhoedegevecht*. In: *Trefpunt* (extra). Rijswijk, maart 1990.

[698] Aldus Thije Adams, dan inmiddels hoofd van het Bureau Beleidsontwikkeling van de Stafdirectie Cultuurbeleid. Adams haalt om zijn standpunt te benadrukken Theodor Adorno aan die, gevraagd met welke hobby's hij zich zoal placht bezig te houden, schrijft: '(…) met dat waarmee ik me buiten mijn officiële beroep bezig houd, is het me zonder ook maar één uitzondering zozeer ernst dat ik geschokt zou zijn door de voorstelling dat het om hobby's gaat. (…) Muziek maken, muziek beluisteren en geconcentreerd lezen is een integraal onderdeel van mijn bestaan, het woord hobby zou daarmee spotten'. Het citaat komt uit een essay van Adorno uit *Stichwörte.* Thije Adams, 'Cultuurbeleid bestaat bij de gratie van het onderscheid tussen meer en minder'. In: ibidem, p. 10.

[699] Aldus econoom George Lawson (1950), toen plaatsvervangend directeur Kunsten. George Lawson, 'Een debat over het cultuurbeleid moet in andere termen dan van belasting of profijt worden gevoerd'. In: ibidem, pp. 14-15. In 1998 werd hij directeur Kunsten en bleef dat tot 2000; toen werd hij cultureel attaché in Berlijn, waar hij onder andere het bouwproces begeleidde van het ambassadegebouw, ontworpen door Rem Koolhaas - geopend in 2003. Een jaar later werd hij directeur van Sica (Dutch Centre for International Cultural Activities). Van 2008 tot 1 maart 2013 was Lawson bestuursvoorzitter en directeur van het Fonds Podiumkunsten.

[700] Ibidem, p. 25.

er achter deze aantallen schuil gaan is hier niet te achterhalen. Van Montfort kiest voor uitvoerige mondelinge interviews en een dagboekregistratie van het uitgaansgedrag dat gedurende vier weken wordt bijgehouden. De respondenten worden ingedeeld in vier groepen - duizend personen per groep - die over de vier seizoenen worden verdeeld.[701] Het is een bevolkingsonderszoek en geen publieksonderzoek: de respondenten worden thuis benaderd. Deze methode lijkt op die van de informatiebronnen van het Sociaal Cultureel Planbureau: het leefsituatie-onderzoek, het aanvullend voorzieningengebruik onderzoek en het tijdsbestedingsonderzoek. Maar in die surveys wordt gebruikt gemaakt van een 'retrospectieve vraagstelling' - deze methode heeft als nadeel dat de respondenten putten uit herinneringen die vervaagd of vertekend kunnen zijn ('het telescoping-effect'); bovendien kan dit leiden tot sociaal wenselijke antwoorden. Deze onderzoeksmethode is erg ingewikkeld en tijdrovend. De onderzoekers krijgen te kampen met een hoge non respons. Daarom worden tijdens het project maatregelen getroffen om de respons op een meer representatief niveau te brengen door een flexibeler recrutering van respondenten en herwegingen van de data - in het rapport is een uitgebreide verantwoording voor de steekproef en de representativiteit opgenomen. Zo is er in de loop van de veldwerkfase besloten dat de interviewers bij de introductie van het onderzoek in mindere mate de begrippen kunst en cultuur laten vallen, ten gunste van de termen 'uitgaan, luisteren en kijken naar radio en televisie'.[702]

De onderzoeksmethode is innovatief, complex en ambitieus. De inspanning wordt echter beloond: het onderzoek levert 'een rijkdom aan gegevens' op - een nuttige aanvulling op de bekende empirische gegevens. Als de vrije tijd buitenshuis wordt doorgebracht, dan is dat vooral om een restaurant te bezoeken (62%), gevolgd door een café of bar (39%) en aan sportwedstrijden (34%), waarna het bezoek aan musea en tentoonstellingen volgt (29%). Ook in dit onderzoek worden dus 'uitgaansmogelijkheden' in brede zin gepeild, met daarin opgenomen cultuurparticipatie - zoals Wim Knulst in zijn proefschrift deed. Het zal niet verbazen dat ook hier een sterke correlatie wordt gevonden tussen het niveau van opleiding en het bezoek aan culturele instellingen.[703]

Het participatie-onderzoek Intomart is toegepast van aard. Alhoewel het onderzoeksconcept is gebaseerd op theoretische noties vergaard door deskresearch, blijven deze in de rapportage impliciet. In 1989 rapporteert ook socioloog Harry Ganzeboom over zijn empirisch theoretisch onderzoek naar cultuurdeelname en factoren die daarop van invloed zijn. Hij werkt zelfs aan twee projecten: een onderzoek naar cultuurdeelname in het algemeen en één samen met Folkert Haanstra, toegespitst op museumbezoek. Beide projecten bestaan uit een secundaire analyse van eerder verricht publieksonderzoek.[704]

Het rapport *Museum en publiek* biedt inzicht in de relatie tussen de toegankelijkheid van collecties en de samenstelling van het publiek en in de rol die museumeducatieve activiteiten daarbij spelen. Een belangrijke conclusie van het museumonderzoek is dat informatie- en statusdrempels de voornaamste obstakels zijn voor museumbezoek. 'Immateriële belemmeringen' weerhouden mensen om in cultuur te participeren. Geld of tijd

---

[701] Ministerie van WVC, *Cultuurparticipatie. Een onderzoek naar de cultuurdeelname van de Nederlandse bevolking.*(onderzoek verricht door Intomart Qualitatief bv in opdracht van het ministerie van WVC, gesecondeerd door het Ministerie van Economische Zaken). Rijswijk, augustus 1989, pp. 7-8.
[702] Ibidem, pp. 74-84, p. 81.
[703] Ibidem, pp. 9-11.
[704] Daarvoor publiceerde Ganzeboom al *Leefstijlen in Nederland. Een verkennende studie*. Rijswijk, Sociaal en Cultureel Planbureau, 1988. Hij concludeert daarin dat 'smaakuitingen' terug zijn te voeren op drie sociale achtergrondkenmerken: opleiding, inkomen en levensfase. Kempers besprak de studie en uitte daar de hoop dat 'de sociologie verloren terrein herovert door deugdelijke, theoretisch te verantwoorden, typologieën te ontwikkelen die in marketing en reclame goed bruikbaar zijn. De sociologie heeft immers enkele van haar meest levensvatbare specialisaties, namelijk management en marketing, uit handen gegeven'. Bram Kempers, 'Bier, auto's en moderne kunst'. In: *Boekmancahier* 1, ste jrg, augustus, 1990, p. 53

spelen in mindere mate een rol in de keuzeprocessen.[705] Voor *Cultuurdeelname in Nederland* ontwikkelt Ganzeboom 'een model waarin factoren in slagorde staan opgesteld om er het cultureel gedrag van mensen mee te verklaren en te voorspellen'.[706] Ganzebooms 'verklaringsvraag' luidt: hoe kan de sociale samenstelling van culturele publieksgroepen verklaard worden? Ofwel, hoe kan de sterke samenhang tussen dimensies van sociale stratificatie en cultuurdeelname verklaard worden? Zijn ambitie is om een theorie te ontwikkelen: 'algemene, in deductieve relatie staande uitspraken over de voorwaarden waaronder cultuurdeelname tot stand komt'. Hij toetst vervolgens deze theorie aan een enquête onder een steekproef van bewoners van Utrecht en aan al bestaande, landelijke databestanden waarop hij een heranalyse pleegt.[707] In de studie wordt niet duidelijk gedefinieerd wat onder cultuur verstaan wordt.[708] In een artikel in 1982 definieert Ganzeboom het begrip wel, hoewel het vaag blijft: 'het terrein van de "(schone) kunsten" of "high culture". (…) Welke activiteiten we precies onder cultuur rekenen laten we onafgegrensd. Ter bepaling van de gedachten zij het voldoende theater, film, concert, musea en tentoonstellingen, beeldende kunst, en boeken en tijdschriften te noemen'.[709] Ganzeboom probeert in zijn onderzoek onder Utrechtenaars ook 'culturele kennis' te achterhalen. Dit is onderzoekstechnisch lastig: als een respondent in een vraaggesprek getest wordt op kennis - bijvoorbeeld de herkenning van de afbeelding van een schilderij ('herkent De Kooning', 'herkent Gerard Dou'), architectonische en historische objecten in Utrecht, foto's van Utrechtse straten, 'een zelfbeoordeling op muzikaal terrein'('weet dat fagot lager klinkt dan klarinet') - kan dat een gevoel van gêne opleveren als hij er niet al te veel vanaf blijkt te weten. Dit is de reden waarom Intomart het kenniselement achterwege liet en zich toespitste op gedrag, met behulp van de dagboekregistraties. Ganzeboom constateert dat culturele kennis nauw samenhangt met culturele activiteiten - Piet van Montfort ging hiervan al uit bij de conceptualisering van zijn Intomartonderzoek, omdat dit nogal wiedes is en uit eerder onderzoek al naar voren kwam.[710]

Aan secundaire analyse kleeft het gevaar dat appels met peren worden vergeleken. Op dat probleem stuit Ganzeboom bij beide onderzoeken. Hij signaleert dat veel onderzoek vooral beschrijvend is en niet 'cumuleert': later onderzoek voegt geen inzicht toe aan wat eerdere studies hebben opgeleverd.[711] Bovendien blijken de onderzoeken waarop hij een

---

[705] Harry Ganzeboom en Folkert Haanstra, *Museum en publiek*. Rijswijk 1989, pp. 96-98. Drie jaar later verrichtte Haanstra een verkennend onderzoek naar in hoeverre bezoekers iets opsteken van hun museumbezoek. Wat is de 'leerervaring' en de waardering van de bezoeker? In hoeverre is de waardering te relateren aan de presentatie en de begeleiding in musea? Dit onderzoek diende om instrumenten te ontwikkelen waarmee leerervaringen in kaart kunnen worden gebracht. Het onderzoek werd gehouden in de vaste presentaties in drie musea: het Amsterdams Historisch Museum, het Drents Museum in Assen en het Fries Museum in Leeuwarden. Folkert Haanstra, *Beleving en waardering van museumbezoek. Een onderzoek in drie historische musea*. Amsterdam, oktober 1992.

[706] Ton Bevers, 'Kunstonderzoek in Nederland. Sociologie en kunstwereld sinds 1980'. In: idem, *Georganiseerde cultuur*. Bussum, 1993, p. 30.

[707] Harry Ganzeboom, *Cultuurdeelname in Nederland. Een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan culturele activiteiten*. Assen/Maastricht, 1989, pp. 1-4. Ganzeboom (1953) werkte toen in de Werkgemeenschap Verklarende Sociologie aan de Rijksuniversiteit Utrecht, onder supervisie van professor Reinhard Wippler.

[708] Vergelijk de kritiek van socioloog Nico Wilterdink in een bespreking van het boek: 'maar wat is "cultuurdeelname", en wat "cultuur" in dit verband? Aan die fundamentele vraag wordt in dit boek geen regel gewijd'. Nico Wilterdink, 'Cultuurspreiding en milieu'. In: *Boekmancahier* 3, 2de jrg, maart, 1990, pp. 60-63, p. 61.

[709] Harry Ganzeboom, 'Cultuurdeelname als verwerking van informatie of verwerving van status. Een confrontatie van twee alternatieve verklarende theorieën aan de hand van reeds verricht onderzoek'. In: *Mens en Maatschappij* no.4, jrg.57, 1982, pp. 341-372, p. 342.

[710] Aldus Van Montfort in een telefoongesprek op 31mei 2011.

[711] Harry Ganzeboom, *Cultuurdeelname in Nederland*. Assen/Maastricht, 1989, pp. 24-27.

secundaire analyse wil uitvoeren 'slechts zelden zo opgezet dat ze vergelijkbaar zijn'. Dat is bezwaarlijk. Juist bij kwantitatief onderzoek is de ratio dat het datamateriaal kan worden vergeleken, gecontroleerd en herhaald. Maar de meetinstrumenten blijken weinig gestandaardiseerd: het verschil in steekproeftrekking, in de vraagstelling, de hercoderingen en statistische analysetechnieken maken 'een exacte vergelijking van resultaten een complexe opgave'. Ook de ideeën vooraf en de hypothesen blijken vaak afwezig dan wel impliciet.[712] De geraadpleegde onderzoeksrapportages geven geen afdoende antwoord op de vraag hoe de gemeten milieugebonden verschillen in cultuurdeelname - ondanks de cultuurspreiding - te verklaren valt.

Ganzeboom ontwikkelt vier hypothesen als determinanten van cultuurdeelname: geldkosten, de hoeveelheid vrije tijd, culturele competentie - de capaciteit om kunst en cultuur te begrijpen en te waarderen - en status. De eerste twee factoren, tijd- en geldkosten, zijn te plaatsen in het economisch afwegen van kosten en baten (rationeel keuzegedrag). De derde factor is geïnspireerd door de psychologische informatieverwerkingstheorie en de vierde door de sociologische statusverwervingstheorie.[713] Beide concepten presenteerde Ganzeboom overigens al eerder in een artikel en in zijn dissertatie.[714] In de informatieverwerkingstheorie wordt ervan uitgegaan dat cultuur varieert in complexiteit van informatie - 'cultuurgoederen kunnen worden geschaald naar complexiteit'- en dat de waardering daarvan afhangt. Moeilijke vormen zullen meer plezier verschaffen naarmate iemands vermogen, kennis of voorkeur beter geschikt is om complexere culturele informatie te verwerken.[715] Hier kan overigens op uiteenlopende manieren worden uitgemaakt wat gemakkelijk of moeilijk is - dit is een achilleshiel in het concept. Is complexiteit van informatie objectief meetbaar?[716] In de statusverwervingstheorie is de belangstelling voor kunst en cultuur een kwestie van status, van distinctie tegenover mensen die 'lager' staan op de maatschappelijke ladder en conformiteit aan degenen die als gelijken of hogeren gelden. Deze theorie is te plaatsen in een traditie die voortkomt uit onder meer de studie van Max Weber over de invoering van het attenderende begrip 'stand' en de daarbij behorende levensstijl, Thorstein Veblens theorie over de 'leisure class' en haar 'conspicuous consumption' - rijkdom ostentatief tonen en daarmee prestige verwerven - en de distinctietheorie van Pierre Bourdieu.[717] Uit de analyse van Ganzeboom blijkt dat geld een vrij onbelangrijke rol speelt in het keuzeproces en dat de beschikking over vrije tijd een iets belangrijker element is. Statusmotieven spelen een grotere rol, maar de belangrijkste factor is de culturele competentie.[718] Culturele kennis en vaardigheid is 'vrijwel uitsluitend' op de genoten opleiding terug te voeren. Culturele

---

[712] Harry Ganzeboom, 'Cultuurdeelname als verwerking van informatie of verwerving van status'. In: *Mens en Maatschappij* no.4, jrg.57, 1982, p. 347.
[713] Harry Ganzeboom, *Cultuurdeelname in Nederland.* Assen/Maastricht, 1989, pp. 43-61.
[714] Harry Ganzeboom, 'Cultuurdeelname als verwerking van informatie of verwerving van status. Een confrontatie van twee alternatieve verklarende theorieën aan de hand van reeds verricht onderzoek'. In: *Mens en Maatschappij* no.4, jrg.57, 1982, pp. 341-372 en Harry Ganzeboom, *Cultuur en informatieverwerking.* (dissertatie) Utrecht, 1984.
[715] Harry Ganzeboom, 'Cultuurdeelname als verwerking van informatie of verwerving van status. In: *Mens en Maatschappij* no.4, jrg.57, 1982, pp. 342-344.
[716] Zie Nico Wilterdink, 'Cultuurspreiding en milieu'. In: *Boekmancahier* 3, 2de jrg, maart, 1990, p. 62.
[717] Ibidem, p. 342. Max Weber (1864-1920) werkte dit fenomeen uit in zijn *Wirtschaft und Gesellschaft.* Tübingen, 1921. De Amerikaanse socioloog Thorstein Veblen (1857-1929) analyseerde het begrip 'demonstratieve consumptie' helder en ironisch in zijn essayistische verhandeling over de nouveau riche in de Verenigde Staten, eind negentiende eeuw: *De theorie van de nietsdoende klasse.* Amsterdam, 1974 (oorspr. uitg. 1899), pp. 78-101, zie p. 83. Socioloog Pierre Bourdieu (1930-2002) heeft het fenomeen 'ostentatief gedrag' en status eind jaren zeventig vorige eeuw in Parijs en omgeving empirisch onderzocht en uitgewerkt tot zijn distinctietheorie (hij verwijst overigens niet naar Veblen). Pierre Bourdieu, *Distinction.* London, 1986 (oorspr. uitg. 1979) - zie ook Abram de Swaans parafrase en commentaar: *Kwaliteit is klasse.* Amsterdam, 1985.
[718] Harry Ganzeboom, *Cultuurdeelname in Nederland.* Assen/Maastricht, 1989, pp. 157-179.

socialisatie in het ouderlijk gezin blijkt daaraan minder bij te dragen - de invloed hiervan 'moet eerder verklaard worden via het statusmechanisme'. De factor informatieverwerking is ook bepalend voor het verschil in de sociale samenstelling in de publieksgroepen: 'de meest exclusieve publieksgroepen' zijn te vinden bij de 'activiteiten die de meest complexe informatie bieden'.[719]

In zijn bespreking van *Cultuurdeelname in Nederland* constateert Nico Wilterdink dat het moeilijk is door middel van kwantitatief onderzoek een 'uiterst complex probleem' als statusverwerving en informatieverwerking te meten en te analyseren. 'Juist die mogelijke verwevenheid van verschillende motieven maakt het moeilijk ze in aparte, concurrerende hypothesen onder te brengen en het relatieve gewicht ervan te bepalen'. Hij bepleit intensief kwalitatief onderzoek en 'voor de globale verbanden en verschuivingen' de kwantitatieve methode te hanteren.[720] Ton Bevers geeft in een artikel over tien jaar kunstsociologisch onderzoek een analytisch overzicht van internationale en Nederlandse literatuur en concludeert: 'Nederlandse kunstsociologen zijn ijverige trendvolgers en creatieve afkijkers. Zelf doen ze weinig aan theorievorming, maar theorieën van anderen weten ze wel goed te absorberen en geschikt te maken voor vaderlands gebruik'.[721] Hij bespreekt ook het werk van Ganzeboom en komt tot dezelfde aanbeveling als Wilterdink. Voor wie in cultuurparticipatie cijfers is geïnteresseerd, gaat het om trends in cultuurdeelname, stijging of daling van interesse, inkomen, opleiding en sociale achtergrond - dan is de culturele statistiek zeer bruikbaar. 'Cijfers zijn mooi, maar ze spreken nooit voor zich en zijn meestal voor meer dan één uitleg vatbaar. En in het koor van stemmen dat over de resultaten discussieert, is de uitleg die onderzoekers er zelf bij leveren er één van'. Voor meer kennis over kwaliteit en intensiteit van cultuurdeelname zijn kwalitatieve methoden nuttiger, zoals participerende observatie, open interviews en inhoudsanalyses.[722]

Bij zijn inventarisatie en heranalyse van bestaand publieksonderzoek constateert Ganzeboom dat de meetinstrumenten weinig gestandaardiseerd zijn. Veel onderzoek is verricht op semi-professioneel niveau, omdat het onderzoek werd uitbesteed aan stagiaires of aan medewerkers die daarnaast andere taken hebben. De onderzoeksopzet is in veel gevallen oncontroleerbaar. 'Een exacte vergelijking' van de resultaten blijkt buitengewoon moeilijk. Als reactie op deze bevinding geeft het ministerie van WVC de opdracht een handleiding te ontwikkelen voor publieksonderzoek, zowel voor musea als voor podia. In 1994 publiceren Harry Ganzeboom en Letty Ranshuysen de *Handleiding publieksonderzoek culturele instellingen,* om systematiek aan te kunnen brengen in empirisch onderzoek.[723] Het is een

---

[719] Ibidem, p. 177.

[720] Nico Wilterdink, 'Cultuurspreiding en milieu'. In: *Boekmancahier* 3, 2de jrg, maart, 1990, p. 63. Zie ook: Warna Oosterbaan Martinius. *Schoonheid welzijn, kwaliteit.* Amsterdam, 1990, pp. 76-77. Socioloog Wilterdink (1946) promoveerde in 1984 op een proefschrift over ontwikkelingen van de vermogensverhoudingen: *Vermogensverhoudingen in Nederland. Ontwikkelingen sinds de negentiende eeuw.* Amsterdam, 1985 (er verscheen een geactualiseerde versie: *Vermogensongelijkheid in Nederland. Ontwikkelingen en achtergronden 1850-2012.* Amsterdam, 2015). Hij was tussen 1992 en 1998 bijzonder hoogleraar in de studie van langetermijnprocessen (Norbert Elias Leerstoel) aan de Universiteit Utrecht. In 1999 werd hij benoemd tot hoogleraar Cultuursociologie aan de Universiteit van Amsterdam - hij bekleedde deze positie tot zijn emeritaat in 2011. Bron: www.*nicowilterdink.nl* (geraadpleegd op 16 september 2015).

[721] Ton Bevers, 'Kunstonderzoek in Nederland. Sociologie en kunstwereld sinds 1980'. In: idem, *Georganiseerde cultuur.* Bussum, 1993, p. 20. Zie ook: Warna Oosterbaan, 'Creatieve afkijkers'. In: *Socialisme en democratie*, nr.1, januari 1990, p. 25 en Bram Kempers, 'Problemen en beloften van kunstsociologie in Nederland', 1970-1985. In: *Sociale Wetenschappen*, 28, 1985, nr.2, pp. 99-118.

[722] Ibidem, pp. 31-33.

[723] Harry Ganzeboom en Lettie Ranshuysen, *Handleiding publieksonderzoek culturele instellingen.* Amsterdam, 1992. Letty Ranshuysen studeerde in 1990 als bedrijfssocioloog af aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Vervolgens richtte zij haar onderzoeksbureau op, gespecialiseerd in onderzoek in de museum- en podiumkunstenwereld. Zie: www.lettyranshuysen.nl.

praktische doe-het-zelf gids, waarin staat hoe je een steekproef kan trekken, een verantwoorde vragenlijst opstelt en hoe je de gegevens statistisch analyseert.[724] In de bijlage is een *manual* opgenomen met enquêtevragen, opdat de vragenlijsten meer gestandaardiseerd worden. Bovendien bevat de publicatie algemeen theoretische kennis over cultuurdeelname, die geoperationaliseerd wordt - in verband gebracht met onderzoeksvragen voor musea en podia. In 1999 publiceert Ranshuysen een herziene en uitgebreide versie, waarin zij ook aandacht besteedt aan kwalitatief onderzoek.[725] Beide publicaties zijn een succes. Sindsdien is het afzonderlijke publieksonderzoek meer op elkaar afgestemd geraakt en worden onderzoeksresultaten verzameld en gerapporteerd door de koepelorganisaties van podia en musea. Uit deze traditie is in 2002 de MuseumMonitor ontstaan - een initiatief van de Nederlandse Museumvereniging om musea 'in staat te stellen goede, vergelijkbare en actuele informatie te verkrijgen over hun museumpubliek en op basis daarvan te kunnen werken aan kwaliteitsverbetering'.[726]

De kunstzinnige burger

In 1991, twee jaar na het verschijnen van zijn dissertatie, pleegt Wim Knulst met collega Paul van Beek wederom een secundaire analyse op de SCP cultuurparticipatiecijfers. Nu staat de cultuurbeoefening door amateurs centraal - een opdracht van het ministerie van WVC. De conclusies van Knulst en Van Beek zijn opmerkelijk. De actieve cultuurparticipatie blijkt een uitzondering te zijn in de trend van laag blijvende participatiecijfers.[727] Circa zes miljoen Nederlanders besteden een deel van hun vrije tijd aan culturele vorming en ontplooiing van henzelf en hun kinderen - twee miljoen in georganiseerd verband. Maandelijks zijn er ongeveer twee en een half keer zoveel personen die kunstzinnige activiteiten beoefenen, als bezoekers van culturele evenementen.[728]

De groep die actief aan cultuur deelneemt is minder ongelijk van samenstelling dan de bezoekers van culturele manifestaties. En het aantal 'kunstzinnige burgers' dat musiceert, zingt, toneel speelt, schildert, beeldhouwt, boetseert of fotografeert is sinds 1975 stabiel gebleven, terwijl het bezoek aan schouwburg, bioscoop en concertzaal sinds de jaren zestig is teruggelopen. De auteurs concluderen dat 'zowel de groep die aan cultuurbeoefening door amateurs deelneemt, als het deel daaruit dat gebruik maakt van muziekscholen en creativiteitscentra, een redelijke afspiegeling vormt van de inkomensverhoudingen onder de bevolking als geheel'.[729] Met andere woorden: er is een kleinere kloof tussen aanbod en publiek in de amateurkunst dan in de gevestigde kunsten. Knulst verklaart dit verschil door de actieve betrokkenheid van de beoefenaars. In de cultuurbeoefening door amateurs zijn representativiteit en inspraak belangrijke aspecten: de kunstzinnige burgers hebben invloed op stijl- en repertoirekeuze, de organisatie en het bestuur. Zij hielden 'het heft in eigen handen', terwijl die rol bij 'het respectabele kunstaanbod' gaandeweg is overgenomen door 'beroepmatige bestuurders en beoordelaars'.[730] Bovendien blijkt dat amateurs die zich bij

---

[724] Ton Bevers, 'Cultuurparticipatie: geschiedenis en toekomst van het onderzoek'. In: Riet de Leeuw (redactie), *Musea en publiekparticipatie*. Den Haag, Rijksdienst Beeldende Kunst 1994, p. 15.
[725] Letty Ranshuysen, *Handleiding publieksonderzoek voor podia en musea*. Amsterdam, Boekmanstudies, 1999.
[726] De uitvoering van de MuseumMonitor is in handen van marktonderzoekinstituut TNS/Nipo. Bureau Letty Ranshuysen analyseerde het databestand van de betrokken musea. Zie: www.tns-nipo.com en www.lettyranshuysen.nl.
[727] Paul van Beek en Wim Knulst, *De kunstzinnige burger. Onderzoek naar amateuristische kunstbeoefening en culturele interesses onder de bevolking vanaf 6 jaar*. Rijswijk, 1991.
[728] Wim Knulst, 'De vergeten participant'. In: R.A.M.Kooyman (redactie), *De vergeten participant. Amateurkunst, kunsteducatie en kunstparticipatie*. Utrecht/Rijswijk, 1992, p. 23.
[729] Paul van Beek en Wim Knulst, *De kunstzinnige burger. Onderzoek naar amateuristische kunstbeoefening en culturele interesses onder de bevolking vanaf 6 jaar*. Rijswijk, 1991, p. 91.
[730] Wim Knulst, 'De vergeten participant'. In: R.A.M.Kooyman (redactie), *De vergeten participant*. Utrecht/Rijswijk, 1992, pp. 23-24.

educatieve instellingen of verenigingen aansluiten, meer oog krijgen voor de kwaliteitsverschillen in het professionele cultuuraanbod. 'Degenen die zich de regels van de kunst laten bijbrengen of deze in samenspel met anderen willen beheersen, scherpen kennelijk tegelijkertijd hun onderscheidingsvermogen als toeschouwer of toehoorder'.[731] De onderzoekers pleiten daarom voor meer beleidsmatige belangstelling voor deze participatie variant - die aandacht is namelijk minimaal. Tijdens het symposium over de onderzoeksbevindingen raadt Wim Knulst aan de kunstzinnige burger 'een legitieme plaats' te geven 'in jury's en commissies die over het gesubsidieerde kunstaanbod adviseren. Dat is voor de bloei van het kunstleven van grote betekenis'.[732]

Niet alleen in het beleid wordt de actieve cultuurparticipatie ondergewaardeerd. Knulst en Van Beek wijzen erop dat ook het wetenschappelijk onderzoek - waardoor beleid wordt geïnspireerd en bijgesteld - eenzijdig is gefundeerd. De onderzoekers richten zich namelijk op theorieën die ontwikkeld zijn om de receptieve vormen van cultuurparticipatie te verklaren - Pierre Bourdieus statustheorie over de werking van smaakverschillen is daarvoor een zeer belangrijke inspiratiebron en referentie.[733] Zijn stelling luidt dat personen hun economische en intellectuele status onwillekeurig uitdragen in hun esthetische smaak en participatiegedrag. Echter, Bourdieus these kan niet verklaren waarom iemand zèlf kunstzinnige activiteiten beoefent en een ander niet. Ook bij de beoefening van amateurkunst zullen uiteraard het excelleren en aandacht trekken een rol spelen. Maar 'gesteld dat statusvertoon al een specifiek motief zou zijn voor het deelnemen aan amateuristische kunstbeoefening, dan nog valt te betwijfelen of dit verklaringsbeginsel *voldoende* is. Wie bijvoorbeeld als muzikant het sociale spel van distinctie wil meespelen, moet zich heel wat offers getroosten'.[734] Als het om statusvertoon te doen is, zou het veel eenvoudiger en ook doelmatiger zijn om samen met anderen passief in een zaal te gaan zitten of een tentoonstelling te bezoeken.[735] 'Waarom zou men die moeilijke weg inslaan als er eenvoudiger wegen bestaan om anderen de ogen uit te steken? Omdat serieuze beoefening van kunstzinnige activiteiten veel moeite vergt die voor derden onwaarneembaar blijft, moet men wel aannemen dat de ware liefhebber minstens ook door het kunstzinnige spel aangetrokken wordt'.[736] Het gaat dus in ieder geval om een intrinsieke waarde. Actieve cultuurparticipatie is vaak een 'solistische vorm': 'de eenzame inspanningen brengt men op indien men daarvan een groter genoegen in de toekomst verwacht'.[737] Het begrippenapparaat van Bourdieu over het verschil tussen de smaak van hoger opgeleiden en die van personen uit de lagere sociale strata is wel toepasbaar op de analyse van dit onderzoek. Daarmee kan verklaard worden waarom ouders uit hogere sociale strata hun kinderen vooral in de richting van de vrije kunsten stimuleren en ouders uit de middelbare en lagere strata meer in de richting van praktisch toepasbare varianten, zoals fotografie, film of textiele werkvormen.[738]

Uit de SCP analyse blijkt een samenhang tussen amateuristische kunstbeoefening en het bezoeken van professionele kunstvoorstellingen en -evenementen. Amateurs tonen de meeste belangstelling voor kunstaanbod dat aansluit bij hun hobby.[739] De beoefenaars van

---

[731] Paul van Beek en Wim Knulst, *De kunstzinnige burger.* Rijswijk, 1991, p. 92.
[732] 'Onderzoek: amateur is trouwste kunstconsument'. In: *NRC Handelsblad*, 29 januari 1992.
[733] Bedoeld wordt: Pierre Bourdieu, *Distinction, a social critique of the judgement of taste*. London, 1986. Zie ook: Wim Knulst, 'De vergeten participant'. In: R.A.M.Kooyman (redactie), *De vergeten participant.* Utrecht/Rijswijk, 1992, pp. 19-20.
[734] Paul van Beek en Wim Knulst, *De kunstzinnige burger.* Rijswijk, 1991, p. 11.
[735] Hans Blokland, 'Een alternatieve theorie over kunst en economie in een marktliberaal tijdperk'. In: idem, *Publiek gezocht.* Meppel, 1997, pp. 53-96, zie noot 31, p. 206.
[736] Paul van Beek en Wim Knulst, *De kunstzinnige burger.* Rijswijk, 1991, pp. 11-12.
[737] Wim Knulst, *Van vaudeville tot video.* Rijswijk, juni 1989, pp. 106-107.
[738] Paul van Beek en Wim Knulst, *De kunstzinnige burger.* Rijswijk, 1991, p. 95.
[739] 'Onderzoek: amateur is trouwste kunstconsument'. In: *NRC Handelsblad*, 29 januari 1992.

beeldende vakken blijken bijvoorbeeld het meest frequent musea en galeries te bezoeken.[740] Hier is wellicht een brug te slaan naar de participatie van professionele kunsten. De amateurkunst schept namelijk een afzetmarkt! Sinds de publicatie van dit rapport wordt in het cultuurbeleid de actieve participatie serieus genomen - in het debat staat sindsdien amateurkunst prominent op de agenda.[741]

Cultuurparticipatie van jongeren: daar ga je toch niet heen?

Sinds eind jaren tachtig besteden beleidsmakers en wetenschappelijk onderzoekers meer dan voorheen aandacht aan de cultuurparticipatie van jongeren.[742] Jongeren worden als doelgroep ontdekt! In september 1987 initieert minister Brinkman het plan *Meer doen met Cultuur.* De campagne 'is erop gericht meer jongeren bij cultuur te betrekken en omgekeerd kunst en cultuur bij jongeren te brengen'. Er is per jaar een miljoen gulden beschikbaar.[743] Cultuurpedagoog Dick van Zuilen vat het plan samen als het vertalen van 'de cultuur van de dominante intellectuele elite (…) in een soort gedragsbeïnvloedend cultureel werk': een brug slaan tussen jeugdbeleid en cultuurbeleid en zo actieve en receptieve cultuurdeelname onder jongeren te bevorderen.[744] Zowel docenten als jeugdwerkers en werkers in culturele centra wordt hierin een belangrijke rol toebedacht - zij moeten jeugd van achttien tot twintig jaar deelgenoot maken van zowel 'traditionele, als ook moderne vormen van cultuur'.[745] In het *Meerjarenplan jeugdbeleid 1988*, een uitgave van het departement, worden drie milieus onderscheiden waar opvoeding plaatsvindt: het gezin, de school- en werksituatie en de vrije tijd. De rapporteurs zien de vrije tijdsector als de plek waar 'geïntervenieerd' dient te worden om cultuurparticipatie te bevorderen. Onder cultuur wordt overigens 'cultuur met een grote C' verstaan.[746] Van Zuilen vindt echter dat de cultuur van jongeren als uitgangspunt voor de cultuuropvoeding genomen moet worden, 'het proces van eigen betekenis- en zingeving aan de cultuur, met of zonder ontlening aan wat een aantal elites nu eenmaal altijd belangrijk vindt'. Eerst dient geïnventariseerd te worden wat die cultuur behelst, zonder de gevestigde kunst als norm te hanteren.[747]

Vladimir Bina pleitte in 1984 voor een relativering van het kunstbegrip. Volgens hem functioneert kunst namelijk niet meer als de voornaamste trendsetter: 'haar culturele voorkeuren en leefstijl zijn niet langer toonaangevend. De omtrekken van een cultureel pluriforme samenleving, waarin verschillende *taste groups* om de gunst van een breder publiek strijden, worden hoe langer hoe meer zichtbaar'.[748] Het wordt interessant om cultuur in relatie tot jeugdcultuur te onderzoeken, 'de verschillende cultuuruitingen waarin jongeren plezier vinden'.[749] Bina beschouwt levensstijl in de sociologische betekenis die Anthony Giddens daaraan geeft. Personen kenmerken zich in allerlei combinaties van gedragspraktijken waaraan ze zelf interpretaties en waarden geven. Giddens:'a lifestyle can be

---

[740] Paul van Beek en Wim Knulst, *De kunstzinnige burger.* Rijswijk, 1991, pp. 68-70.
[741] Zie bijvoorbeeld de nota van Hedy d 'Ancona: Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid 1993-1996. Investeren in cultuur.* 's-Gravenhage 1992, pp. 24-25.
[742] Dick van Zuilen, 'Cultuurdeelname van jongeren in Nederland. Een cultuur pedagogisch perspectief'. In: *Boekmancahier* 2, 1ste jrg. november 1989, p. 95.
[743] Tineke Pronk, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1986-1989'. Amsterdam, 1990, pp. 171-172.
[744] Dick van Zuilen, 'Cultuurdeelname van jongeren in Nederland. In: *Boekmancahier* 2, 1ste jrg. november 1989, p. 94.
[745] Geciteerd uit het pamflet *Meer doen met cultuur* in: ibidem, p. 96.
[746] Ibidem, p. 97.
[747] Ibidem.
[748] Geciteerd in ibidem, pp.99-100. Zie: Vladimir Bina, 'Populaire cultuur: een optimistische visie'. In: *De vormgeving van ons dagelijks leven.* Utrecht, 1984.
[749] Dick van Zuilen, 'Cultuurdeelname van jongeren in Nederland. Een cultuur pedagogisch perspectief'. In: *Boekmancahier* 2, 1ste jrg. november 1989, p. 100. Zie bijvoorbeeld ook Wim Knulst, 'Populaire cultuur en verfijnde cultuur'. In: *De vormgeving van ons dagelijks leven.* Utrecht, 1984.

defined as a more or less integrated set of practices which an individual embraces, not only because such practices fulfill utilitarian needs, but because they give material form to a particular narrative of the self'.[750]

Antropologe Mieke de Waal laat in 1989 zien hoe een klein groepje scholieren van rond de zestien jaar uit Gouda tegen de gevestigde kunst aankijkt. Het gaat in eerste instantie om het *insiders* perspectief van de jongeren.[751] Ze bevestigt met haar bevindingen de constatering van Bina. In haar onderzoek gaat het er niet om welke vormen van kunst de jongeren bezoeken en in welke mate, maar welke motieven ze hanteren om dit al dan niet te doen. Het antwoord op de vraag waarom zo weinig jongeren interesse hebben voor kunst, vindt De Waal in de verschillende jeugdculturen die er blijken te zijn. Jongeren wijzen de gevestigde kunst af, omdat deze niet past bij hun maatschappelijke normen en waarden. De Waal: 'de scholieren met wie ik sprak hebben over het algemeen geen positieve indruk van het publiek waarvan zij vermoeden/weten dat het gevestigde kunstinstellingen bezoekt. Het is een ander soort mensen en de scholieren willen in de regel niet dat anderen van hen denken dat ze ook zo zijn'. De aversie die zij koesteren tegen kunsten heeft meer te maken met de mensen die zij hiermee associëren dan met het kunstaanbod. Zij willen niet met kunst in verband gebracht worden omdat ze zich niet wensen te identificeren met de groepen die naar hun indruk van kunst houden.[752]

Toch speelt kunst een rol in hun onderlinge omgang. Identificatie met een bepaalde stijlgroep - jeugdsubcultuur - blijkt van invloed te zijn te zijn op de cultuurparticipatie. Jongeren identificeren zich met elkaar en onderscheiden zich van elkaar met behulp van hedendaagse culturele middelen en gedragscodes. De Waal: interesse voor en deelname aan kunst blijkt te voorspellen te zijn 'op grond van de stijl waartoe iemand door zijn uiterlijk lijkt te behoren'.[753] 'Bij de referentie (het zoeken van gelijken) en de distinctie (het zich onderscheiden van anderen) maken scholieren gebruik van stijl. Bij een stijl hoort een specifiek uiterlijk, bepaalde opvattingen, een eigen vrijetijdsbesteding, een typerende smaak op allerlei gebieden. Door elkaars uiterlijk nauwkeurig te analyseren, lezen scholieren daaruit allerlei boodschappen af, onder andere over een eventuele interesse voor en bezoek van kunst. Afhankelijk van de stijlgroep waartoe iemand gerekend wordt, zijn kunstinteresse en kunstbezoek zaken die benadrukt worden of juist verdoezeld worden. In het eerste geval kan belangstelling voor kunst tot een stijlkenmerk uitgroeien, tot iets wat de leden met elkaar verbindt'.[754]

Dit exploratieve onderzoek onderscheidt zich van eerdere onderzoeken, omdat het een kwalitatief onderzoek is - een micro studie waarin de onderzoekster zich inleeft in de beleving van de respondenten - en niet het gebruikelijke groots opgezette publieksonderzoek. De Waal zet de jeugd zelf centraal die ze serieus neemt als zelfstandig 'cohort'. Met het onderzoek *Daar ga je toch niet heen?* maakt De Waal een begin voor een reeks onderzoeken naar jongeren en cultuurparticipatie - niet alleen binnen de gevestigde kunsten maar ook binnen de populaire cultuur, waaraan jongeren meer aandacht blijken te besteden. Er blijkt een

---

[750] Anthony Giddens, *Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age.* Cambridge, 1991, p. 81.

[751] Mieke de Waal, *Daar ga je toch niet heen? Een oriënterende studie over jongeren en de gevestigde kunst.* Den Haag, 1989, p. 9. Het onderzoek is een opdracht van de Raad van Jeugdbeleid en de Boekmanstichting. Het verslag wordt op 20 april 1989 overhandigd aan minister Brinkman. Bron: Tineke Pronk, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1986-1989'. Amsterdam, 1990, p. 244.

[752] Ibidem, p. 50 en Hans Blokland, 'Over cultuurspreiding, distinctie en beschaving'. In: *Boekmancahier* 5, 2de jrg. september 1990, pp. 227-244, p. 38.

[753] Ibidem, p. 69. Zie ook het interview van Warna Oosterbaan met De Waal in: *NRC Handelsblad*, 20 april 1989.

[754] Ibidem, p. 65.

diversiteit aan 'jeugdstijlen' op te komen die een uitvloeisel lijken van de jeugdfase, waarin jongeren de ruimte krijgen en nemen voor de zoektocht naar de eigen identiteit.[755]

Begin jaren negentig staat de cultuurparticipatie van jongeren nog steeds op de agenda - zowel de beleidsinteresse als het onderzoek naar de cultuurdeelname van jongeren houdt aan. Op het departement is het jongerenbeleid ondergebracht bij de directie Jeugdbeleid - opmerkelijk genoeg bij de Sectie Preventie. In dit preventieve beleid is de bevordering van de kunst- en cultuurparticipatie een belangrijk onderdeel, omdat gedacht wordt dat consumptie van - gevestigde - kunst allerlei heilzame effecten heeft.[756] Maar ongeacht de goede voornemens in beleidsnota's blijkt uit onderzoekscijfers dat het slecht is gesteld met de cultuurdeelname van jongeren. Het beleid blijkt weinig invloed te hebben op de participatie in de gevestigde kunsten.[757]

Uit jeugdonderzoek blijkt dat ook 'het onder elkaar zijn' van jongeren een belangrijke rol speelt.[758] Enkele resultaten van empirisch onderzoek naar de cultuurdeelname van jongeren passeren hier de revue. Cultuurpsycholoog Tom ter Bogt verricht in 1990 onderzoek in opdracht van het ministerie van WVC naar de leefsituatie van jongeren (van twaalf tot eenentwintig jaar): *Andere wereld: jongeren en vrije tijd*.[759] In een kleinschalig kwalitatief onderzoek met semigestructureerde interviews tracht Ter Bogt de betekenissen te achterhalen die jongeren aan vrije tijd geven - geheel volgens het concept 'cultuurparticipatie onder de noemer van vrije tijdsbesteding' waarvoor Wim Knulst in zijn proefschrift al de toon zette.[760] Hij wil een samenhangend beeld geven van de vrijetijdspatronen van jongeren op de gebieden van televisie, muziek, lezen, cultuur en expressieve hobby's. Uit de bevindingen blijkt dat uitgaan, sporten en omgaan met vrienden/vriendinnen het hoogst scoren. Kunstbezoek wordt niet gezien als een statusverhogende activiteit. Er wordt ook een 'haast niet te overbruggen kloof' geconstateerd tussen gevestigde kunst en de populaire culturen van jongeren. Ook uit ander onderzoek naar cultuurdeelname van jongeren blijkt dat er aan 'cultuur met een grote C' weinig wordt gedaan.[761] De uitkomsten maken Ter Bogt pessimistisch: in zijn optiek zijn jongeren 'geestloos materialistisch en dus oninteressant'.[762]

In het debat over de belangstelling van jongeren naar kunst en cultuur en de deelname daaraan wordt meestal de populaire cultuur voorgesteld als een dissonant, een vulgair zijspoor van de 'echte' gevestigde cultuur.[763] Vanuit die optiek word je inderdaad pessimistisch over de interesses van jongeren en de potentie van een beschavingsoffensief. Wim Knulst draait de verhouding echter om met de stelling dat de kunsttraditie niet het uitgangspunt en de norm is, maar een afsplitsing vormt van *folk culture*, ofwel populaire cultuur - een hoofdstroom die volgens Knulst het meest gepraktiseerde cultuurgenre is gebleven.[764] Maar hij vormt een minderheid. Liefhebbers van de 'legitieme kunst' kijken veelal neer op de culturele voorkeuren van jongeren. Hoe dan ook, de 'commerciële aanbieders' van vrijetijdsdiensten zijn veel succesvoller geweest in het mobiliseren van burgers dan de overheid, dat blijkt uit

---

[755] Frits van Wel, 'Een cultuurkloof tussen de generaties? Cultuurstijlen onder jongeren en hun persoonlijke netwerk'. *Boekmancahier* 17, 5de jrg, september, 1993, p. 307.
[756] Dick van Zuilen, 'Cultuurdeelname van jongeren in Nederland (2)'. In: *Boekmancahier* 7, 3de jrg. maart 1993, pp. 37-38.
[757] Ibidem, p. 38
[758] Ibidem.
[759] Ibidem, p. 39 en p. 41.
[760] Wim Knulst, *Van vaudeville tot video.* Rijswijk, juni 1989.
[761] Ibidem, p. 41.
[762] Dick van Zuilen, 'Cultuurdeelname van jongeren in Nederland (2)'. In: *Boekmancahier* 7, 3de jrg. maart 1993, p. 41 en p. 45.
[763] Ibidem, p. 48.
[764] Ibidem. Sociaal wetenschapper Paul Willis is een medestander van deze benadering - hij verrichtte onderzoek naar de culturele activiteiten van jongeren, en was lange tijd verbonden aan het Center for Contemporary Cultural Studies in Birmingham.

tijdsbestedingonderzoek van het Sociaal en Cultureel Planbureau. Dit succes is mede te danken aan het feit dat de aanbieders zich richten op de markt - deze is consumentgeoriënteerd en opereert flexibel.[765] Vrijetijdswetenschapper Theo Beckers wijst hier in 1992 op tijdens een congres over sociaal democratie en cultuurbeleid in Amsterdam. Beckers is evenals Knulst gewoon om cultuur te integreren in een algemeen beleid op het terrein van de vrije tijd, waardoor je eerder tot een dergelijke nuchtere constatering komt - hij herinnert er terloops ook aan dat onderzoekers van het CBS en het SCP nog steeds wordt ontraden om vrije tijd en cultuur onder dezelfde noemer te publiceren. Beckers pleit ervoor de '*splendid-isolation* benadering van cultuur' te doorbreken - 'eenvoudige tweedelingen als staat versus markt, burger versus consument, vorming versus vermaak (…) zijn niet meer van toepassing' - en plaats te maken voor een 'heterodoxe cultuurpolitiek', die betrekking heeft op 'het modern-populaire veld'.[766]

Een interessant - kwantitatief - onderzoek van sociaal wetenschapper Frits van Wel nuanceert het debat over de smaak en culturele voorkeuren van jongeren en geeft het een subtiele wending.[767] Hij richt zich evenals Ter Bogt op een breed spectrum van interesses die variëren van elitair tot populair. Maar het gaat Van Wel niet om de smaak van de jongeren op zichzelf, hij is geïnteresseerd in het persoonlijke netwerk waarin jongeren hun smaak ontwikkelen, in het bijzonder in hun contact met andere jongeren, ouders en beste vriend(in).[768] Aanleiding is de constatering van Abram de Swaan dat de culturele tegenstellingen - het traditionele conflict tussen elite en massa over kwaliteit en goede smaak - zich de afgelopen decennia hebben toegespitst op de tegenstelling tussen jongeren en ouderen. Hij spreekt van 'cohortkunst': leeftijdsgebonden genres die tijdsbepaald zijn en 'functioneren als herkenningstekens en saamhorigheidssymbolen uit dezelfde generatie'. 'De culturele tegenstellingen lopen meer langs lijnen van generatieconflict: elke opgroeiende generatie vereenzelvigt zich met nieuwe stijlen in muziek, dans, film, drama, komedie en illustratie. En een deel van die leeftijdsvoorkeuren blijft de tijdgenoten een leven lang bij als de smaak van hun lichting'.[769] Van Wel concludeert dat dit klopt en dat er duidelijke smaakverschillen zijn tussen de generaties, maar dat jongeren zich niet afzetten tegen de interesses van hun ouders. Integendeel, ze staan er tolerant tegenover.[770] Het gezin kan een belangrijke rol spelen in het proces van de cultuuroverdracht. De kwaliteit van de relatie met de vader blijkt van invloed te zijn op de belangstelling van jongeren voor elitaire cultuur. Moeders met een hoge opleiding blijken voor een 'cultureel gezinsklimaat' te zorgen, 'waarin de elitaire interesse van jongeren kan gedijen'.[771] En alleen bij meisjes is het niveau van onderwijs een factor van betekenis voor de verklaring van een elitaire belangstelling. Jongeren ervaren geen uitgesproken tegenstelling tussen enerzijds 'de elitaire informatiecultuur' en anderzijds 'de romantische en viriele cultuur' - maar ze blijken voor deze populaire variant wel een duidelijke voorkeur te hebben. Maar van een 'cultuurkloof

---

[765] Aldus Theo Beckers, 'Kunst is oorlog. Pleidooi voor een heterogeen cultuurbegrip'. In: Hans van Dulken en Paul Kalma (redactie), *Sociaal-democratie , kunst, politiek. Beschouwingen over een sociaal-domocratisch kunstbeleid*. Amsterdam, 1993, p. 75. Theo Beckers (1941) was van 1987 tot 2004 hoogleraar Vrijetijdswetenschappen aan het Katholieke Universiteit Brabant te Tilburg.
[766] Ibidem, pp. 77-78. Zie over dit congres 'Aanbod en markt' in deel III, hoofdstuk 1.
[767] Frits van Wel, 'Een cultuurkloof tussen de generaties? Cultuurstijlen onder jongeren en hun persoonlijke netwerk'. In: *Boekmancahier* 17, 5de jrg. september 1993, p. 307.
[768] Ibidem, p. 307.
[769] Abram de Swaan, 'Alles is in beginsel overal (maar de mosselman is nergens meer). Over het internationale cultuurstelsel en het nationaal cultuurbeleid'. In: *Boekmancahier* 6, 2e jrg, december 1990, p. 339. Deels geparafraseerd in: Frits van Wel, 'Een cultuurkloof tussen de generaties? Cultuurstijlen onder jongeren en hun persoonlijke netwerk'. In: *Boekmancahier* 17, 5de jrg. september 1993, p. 306.
[770] Ibidem, p. 314.
[771] Ibidem, p. 318.

tussen generaties' is geen sprake. Van Wel concludeert: 'het hardnekkige beeld van de jeugd die zich massaal afzet tegen de smaak van de vorige generatie kan in het museum van de jaren zestig worden bijgezet'. Hij vermoedt zelfs dat deze tegenstelling deels een mythe is die door de media werd gelanceerd. Van Wel eindigt zijn artikel - de distinctietheorie van Bourdieu indachtig - met de conclusie dat als jongeren een eigenzinnige, non-conformistische cultuurstijl willen ontwikkelen, ze zich zullen moeten keren tegen de smaak van representanten uit hun directe omgeving - zowel van de vorige, als van die van de eigen generatie.[772]

In 1991 richt het ministerie van WVC in het kader van de campagne *Meer doen met Cultuur* de Kunstbende op, een project om jongeren 'liefde voor kunst bij te brengen'.[773] Het project is te zien als een reactie op het debat tussen beleidsmakers en wetenschappelijk onderzoekers over de cultuurparticipatie van jongeren. In het concept van de Kunstbende is de belevingswereld van de jongere het uitgangspunt - een aanbeveling van verschillende participatieonderzoekers. Een goede manier om jongeren bij culturele gebeurtenissen te betrekken is ze zelf kunst te laten maken. Dat lijkt beter dan het bezoek aan musea en toneelvoorstellingen verplicht te stellen. De Kunstbende schrijft jaarlijks een 'kunstwedstrijd' uit waaraan jongeren tussen veertien en achttien jaar kunnen meedoen. Aan de landelijke finale gaan in het land verschillende voorrondes vooraf - de twaalf provincies, Amsterdam en Rotterdam. De 'grootscheepse wedstrijd' bestaat uit verschillende onderdelen met ieder een eigen opdracht: ontwerp een t-shirt; schrijf een kort verhaal, een gedicht of een strip; maak een videoclip of een speelfilmpje van maximaal vijf minuten; schrijf en speel je eigen muzieknummer (pop, klassiek); maak een act of sketch; voer je eigen dansnummer uit van hooguit vijf minuten. Beerend Lenstra, coördinator van de Kunstbende: 'wij hopen, en dat kan natuurlijk niet in een jaar, met de Kunstbende een tussenstap te creëren tussen het aanbod van bij voorbeeld jongerencentra en workshops aan de ene kant en aan de andere kant de jongeren. We willen ze laten zien dat kunst niet zo vervelend is als ze denken'.[774] De jury, die tijdens de finale uit bekende Nederlanders bestaat, houdt meer rekening met het criterium originaliteit dan een perfecte techniek. De prijzen zijn anders dan bij een quiz, bedoeld als stimulans om verder te gaan. De Kunstbende ondersteunt ook de Grote Prijs van Nederland, een wedstrijd voor opkomende popgroepen.[775] Minister Hedy d'Ancona, de opvolger van Brinkman, reikt bij de finale de prijzen uit aan de winnaars, in Muziekcentrum Vredenburg te Utrecht. De manifestatie wordt bezocht door 2.500 jongeren en hun ouders.[776]

4 Pioniers in management en marketing

In de loop van de jaren tachtig worden kunstmanagement en -marketing serieuze onderwerpen van studie. De politiek begint eisen te stellen aan een betere bedrijfsvoering van organisaties in de cultuursector. Vervolgens gaan economen zich meer bezighouden met bedrijfskundige aspecten van kunst en cultuur. De vroegste publicaties over management en marketing dateren van begin jaren tachtig - ze 'vertonen trekken van pioniersarbeid en bekeringsijver', constateert Frank van Puffelen.[777] 'Kunstorganisaties moesten er eerst van overtuigd worden dat zij ook bedrijven waren, waarop bedrijfskundige inzichten konden worden toegepast'.[778]

---

[772] Ibidem.
[773] Noor Hellmann, 'Landelijke wedstrijd van WVC om jongeren meer bij cultuur te betrekken. Kunstbende: kunst is heus niet stom en saai'. In: *NRC Handelsblad*, 8 april 1991.
[774] Ibidem.
[775] Ibidem.
[776] 'Prijzen van WVC voor Kunstbende'. In: *NRC Handelsblad*, 17 juni 1991.
[777] Econoom Frank van Puffelen was van 1975 tot 1990 werkzaam als senior onderzoeker bij de Stichting voor Economisch Onderzoek (SEO) aan de Universiteit van Amsterdam, opgericht in 1949. Na zijn pensionering werkte Van Puffelen geruime tijd voor de Boekmanstichting. Sinds 2008 is Barbara Baarsma (1969) directeur van het onafhankelijke adviesbureau SEO Economisch Onderzoek - ze is daarnaast sinds 2009 hoogleraar

Daarvóór komt het begrip marketing in de kunstensector nauwelijks voor. Een eerste aanzet geeft de Boekmanstichting in 1965 met een verslag van de conferentie *Schakels tussen kunst en publiek.* Deze publicatie is een poging om tot een analyse te komen van marketing in de cultuursector, al valt het begrip nergens letterlijk.[779] Econoom Jan Pen schetst in zijn bijdrage de centrale keuze die bemiddelaars moeten maken tussen kunstproductie en kunstconsumptie. Deze tussenpersonen 'kunnen hun gezicht wenden naar de kunstenaar en zoveel mogelijk trachten ruim baan te maken voor zijn activiteit. Zij kunnen, als andere uiterste, hun gezicht wenden naar het publiek en zich afvragen: wat willen de mensen zien en horen'?[780] Pen poneert hier een cruciaal probleem dat nog steeds actueel is. In het Bijbels Museum te Amsterdam vindt op 24 september 1979 de lancering plaats van de Sectie Management als nieuwe afdeling in de Nederlandse Museumvereniging - in verschillende musea bleek behoefte te zijn aan 'richtlijnen voor museumbeheer'. De sectie dient regelmatig bijeenkomsten te gaan beleggen voor museumstafleden om van elkaars fouten te leren en nuttige tips uit te wisselen.[781]

Begin jaren tachtig ontstaan er seminars en cursussen om managementinzichten toegankelijker te maken voor de kunstensector. De initiatiefnemers van dergelijke workshops zijn werkzaam in de podiumkunstsector. Er verschijnen ook publicaties.[782] Een eerste stimulans daartoe wordt in 1981 gegeven op de studiedag *Publiekswerving*, waar onder anderen econoom Berend Jan Langenberg een pleidooi houdt voor marketing en communicatie in de cultuursector.[783] Een doelbewuste marketingstrategie of een marketingbeleid is dan in culturele instellingen nog niet te vinden.[784] Langenberg - beleidsambtenaar op het Directoraat-Generaal Culturele Zaken, ministerie van CRM - is de pionier op dit terrein. Hij deed in1977 al enthousiast verslag van de zomercursus die hij volgde aan Harvard University, Cambridge (Ma) in Amerika - de cursus ging over het managen van kunstorganisaties, gebaseerd op casestudies. Langenberg is erg onder de indruk van de kwaliteit en is ervan overtuigd dat een dergelijke cursus ook in Nederland noodzakelijk is.[785] Bert Janmaat - ook geïnspireerd door een kunstmanagementcursus in de Verenigde Staten - studeert in 1981 af in bedrijfskunde op een scriptie over bedrijfsvoering in de kunstsector. Hij pleit er ook voor een cursus bedrijfskunde te organiseren om de kunstsector te professionaliseren.[786] Zijn scriptie is een eerste poging in Nederland 'de

---

Marktwerking en Mededingingseconomie en sinds 2012 kroonlid van de Sociaal Economische Raad (SER). Ze treedt geregeld op in de televisieprogramma's *De Wereld Draait Door* en *Buitenhof*.

[778] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen. De bijdrage van Nederlandse en Vlaamse economen aan kunstbeleid en kunstmanagement.*Amsterdam, 2000, p. 79.

[779] Boekmanstichting, *Kunst en communicatie. Verslag van een conferentie gehouden op 6/7 november 1964 te Amsterdam*. Amsterdam, 1965.

[780] Geciteerd in: Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 88.

[781] 'Sectie Management opgericht'. In: *Museumvisie*, 3, nr.4, december 1979, p. 122.

[782] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief*. Groningen, 2005, p. 56.

[783] Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties in Nederland, *Publiekswerving: vier inleidingen gehouden tijdens een studiedag over publiekswerving in het POC te Eindhoven op maandag 6 april 1981 door Wim Knulst, Hans Ferrée en Berend Jan Langenberg.* Amsterdam, 1981. Hans Ferrée is reclame- en marketingdeskundige.

[784] Tot deze constatering kwam de student van de opleiding NIMA-C, G. Kok. Hij schreef in 1979 een scriptie waarin hij een marketingplan opstelt voor 'het gesubsidieerde toneel', volgens de systematiek die opgaat voor een commercieel product of commerciële dienst. Aangehaald in: Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 89.

[785] Berend Jan Langenberg, *Snoepen van de nacht: verslag van een zomercursus bedrijfskunde op het gebied van kunst te Harvard (VS).* Zp, 1977. Aangehaald in: Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 82.

[786] Bert Janmaat, *Cultureel management: ontwikkelingen van de bedrijfsvoering in de culturele sector*. (doctoraalscriptie). Delft, Interfaculteit Bedrijfskunde, 1981. Janmaat werd directeur van het Nederlands Instituut voor de Dans en daarna secretaris van de Amsterdamse Kunstraad.

mogelijkheden en beperkingen van cultureel management' systematisch te onderzoeken.[787] Janmaat en Langenberg slaan vervolgens in oktober 1981 de handen ineen en organiseren samen met Chris de Jong, Steve Austen en Bert van Mourik - vanuit de Interfaculteit Bedrijfskunde van de Technische Universiteit Delft - de *Dag van de Kunstondernemer* in de Schouwburg in Tiel.[788] Ondanks dat daar belangstelling blijkt te zijn voor cursussen ter bevordering van de professionalisering in de kunsten, is de bijeenkomst geen succes. Veel toehoorders vinden commercie en economie verdacht. Ze vrezen dat bedrijfskunde een sluw middel van de overheid is om te bezuinigen op subsidies en dat overname van technieken uit het bedrijfsleven het karakter van kunstinstellingen aantast.[789]

In 1983 krijgt de *Dag van de Kunstondernemer* toch een vervolg in de cursus *Management Podiumkunsten* in het Nederlands Theaterinstituut - hiervoor zijn de eerder genoemde initiatiefnemers verantwoordelijk. De cursus is bedoeld voor managers met minstens drie jaar werkervaring. Het accent van de lezingen ligt op juridische aspecten, personeelsbeleid, financiën, marketing en organisatiekunde.[790] Deze cursus is een succes en genereert veel *spin off.*[791] Er ontstaan verschillende kunstbeleid- en managementopleidingen - bij universiteiten en hogescholen en meer op de praktijk gerichte opleidingen bij het hoger beroepsonderwijs.[792] In 1983 wordt de eerste afstudeerrichting 'Kunst en Kunstbeleid' opgericht voor studenten met een propedeuse Bedrijfskunde of Letteren aan de Rijksuniversiteit van Groningen, met als docenten Hans van Maanen en Bram Kempers.[793] In 1987 start de postpropedeutische opleiding Culturele Studies - met de drie afstudeervarianten Beleid en management, Museologie en Publicistiek, bij de Faculteit der Letteren aan de Universiteit van Amsterdam - historicus Pim den Boer wordt hoogleraar Europese Cultuurgeschiedenis en Bram Kempers aanvaardt in 1988 aldaar de leerstoel Sociologie van Kunst.[794] In 1989 begint aan de Erasmus Universiteit Rotterdam de studierichting 'Kunst- en Cultuurwetenschappen' - Ton Bevers is daar van 1990 tot 2013 hoogleraar Kunst- en

---

[787] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 83.

[788] Ter gegelegenheid van de congresdag verscheen de brochure: C. Brevoord (redactie), *Kunstbedrijven en bedrijfskunde*. Leiden, 1981. Bron: ibidem. Zie ook: Giep Hagoort, *Cultureel ondernemerschap, over het onderzoek naar de vrijheid van kunst maken en de vrijheid van ondernemen*. Oratie, Universiteit van Utrecht, 6 juni 2007, pp. 16-17 en Hans van Dulken, 'Cultureel ondernemerschap. Verkenning van een concept'. In: Giep Hagoort (redactie), *Dwarsdoorsnede 2005*. Utrecht, 2005, p. 14.

[789] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, pp. 83-84.

[790] Ibidem. Aldus Bert Janmaat in een gesprek bij de opening van de Museumn8 op zaterdag 7 november 2009. Zie ook: Giep Hagoort, *Kunstmanagement en engagement. Wim Warner - een profiel*. Delft, 2003, p. 27, Giep Hagoort, *Cultureel ondernemerschap, over het onderzoek naar de vrijheid van kunst maken en de vrijheid van ondernemen*. Oratie, Universiteit van Utrecht, 6 juni 2007, pp. 16-17 en Hans van Dulken, 'Cultureel ondernemerschap. Verkenning van een concept'. In: Giep Hagoort (redactie), *Dwarsdoorsnede 2005*. Utrecht, 2005, p. 14.

[791] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief* . Groningen, 2005, p. 33.

[792] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 1993, p. 73.

[793] Quirijn van den Hoogen, Rieks Bos en Iris Nutma (redactie), 'Woord vooraf. Vijftien jaar kunst en kunstbeleid'. In: idem, *State of the art. 15 jaar denken over kunst- en kunstbeleid*. Groningen, 1998, p. 5. Hans van Maanen (1946) is theaterwetenschapper. In februari 2003 werd hij hoogleraar Kunst en Maatschappij & Theaterwetenschappen aan de Rijksuniversiteit Groningen - hij ging in oktober 2013 met emeritaat.

[794] Pim den Boer, 'Tien jaar Culturele Studies te Amsterdam. Een brug tussen de letterenfaculteit en de culturele sector'. In: Arjen Barel e.a. (samenstelling en redactie), *Almanak 1987-1997. Culturele Studies.* Amsterdam, 1997, pp. 9-17. Zie ook: Pim den Boer, Diana Kostman en Sanja Zivojnovic (samenstelling en redactie), *Almanak 1987-2002. Culturele Studies*. Amsterdam, 2002, Sanja Zivojnovic, Bert van de Roemer, Elaine Lok (samenstelling en redactie), *Almanak 2002-2007. Algemene Cultuurwetenschappen.* Amsterdam, 2007 en Christine Delhaye, Wendy Beers en Monique Vogelenzang (samenstelling en redactie), *Almanak 2007-2012. Algemene Cultuurwetenschappen.* Amsterdam, 2012. In 2002 verhuisde de opleiding naar de faculteit der Geesteswetenschappen en veranderde de naam in Algemene Cultuurwetenschappen, bestaande uit een Bachelor en vier Masterprogramma's.

Cultuurwetenschappen.[795] De Universiteit van Utrecht begint in 1985 een bestuurskundig georiënteerd 'accent' in een kunstwetenschap (kunstgeschiedenis, theaterwetenschappen, muziekwetenschappen), gericht op kunstbeleid en -management.[796]

Er ontstaan ook vergelijkbare, meer op de praktijk gerichte opleidingen bij het hoger beroepsonderwijs.[797] In 1988 organiseert socioloog Meine Fernhout de Interfaculteit Culturele Bedrijfsvoering - daarvoor een studierichting van de Reinwardt Academie, dan nog gevestigd in Leiden. In september 1989 gaat CBV in Amsterdam van start, als onderdeel van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.[798] Maar Giep Hagoort en Joost Smiers zijn de pioniers - zij richtten al in 1983 bij de Hogeschool voor de Kunsten te Utrecht het Centrum voor Kunstmanagement op.[799] In hun verantwoording van de oprichting poneren Smiers en Hagoort dat kunstmanagement op de volgende punten afwijkt van regulier management. Door 'het wezen van de kunst' reageren kunstenaars niet in eerste instantie op behoeften van de markt, zoals bij commerciële producten en diensten, maar stellen maatschappelijk belangrijke zaken aan de orde waarvoor vaak nog geen vraag is. De kunstmanager dient respect op te brengen voor 'de worsteling waarmee kunst tot stand komt'. Kunstinstellingen zijn vaak klein van omvang. Toch zijn ook zij organisaties met een doel en schaarse middelen, waardoor zij belang hebben bij doelmatigheid en efficiëncie - bedrijfskundige inzichten komen daarbij zeer van pas.[800] Door de ontwikkeling naar 'meer markt' en 'minder overheid', en dus naar een grotere financiële en bestuurlijke zelfstandigheid van de culturele instellingen, is behoefte ontstaan 'aan een nieuw type kunstmanagement, dat in zijn geheel - van topleiding tot uitvoerders - vertrouwd is met de toepassing van eigentijdse management- en marketingtechnieken'. Een opleiding of cursus kan hieraan ondersteuning bieden.[801]

In 1987 vinden ambtenaren op het ministerie van WVC het tijd worden om het onderwijs op het gebied van kunstmanagement en -marketing te inventariseren en te evalueren. Frits de Leeuw krijgt de onderzoeksopdracht.[802] Voor hem is de noodzaak van kunstmanagement en marketing in culturele instellingen evident.[803] Er is eenvoudigweg geen sprake van een keuze! 'Kunst moet opboksen tegen tv, video, boetiek, vakantiebungalow en

---

[795] A.M. Bevers, A. van den Braembussche en B.J. Langenberg , 'Voorwoord'. In: idem (redactie), *De Kunstwereld. Produktie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur*. Hilversum, 1993, p. 7.

[796] Inmiddels biedt de masteropleiding Media- en Cultuurwetenschappen van de faculteit Geesteswetenschappen het masterprogramma Kunstbeleid en -management aan, onder leiding van psycholoog en filosoof Kees Vuyk (1953).

[797] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 1998, p. 63.

[798] Aldus Elma Wolters in een mail op 11 oktober 2011, secretaresse van de faculteit vanaf de opstart in 1988 tot de opheffing in september 2001 - de aanleiding voor de beëindiging was de reorganisatie van de 'para kunstopleidingen' ingezet door staatssecretaris Rick van der Ploeg.

[799] Giep Hagoort (1948) studeerde rechten en promoveerde in 1998 aan de Universiteit Nyenrode op het onderwerp Interactieve strategievorming in de culturele sector. Hagoort was lector Kunst en Economie aan de Faculteit Kunst en Economie van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, op 1 maart 2006 werd hij hoogleraar Kunst en economie aan de Faculteit der Kunsten van de Universiteit Utrecht. Hij introduceerde in 1992 in Nederland het begrip Cultureel ondernemerschap. Joost Smiers (1944) is emeritus hoogleraar Politicologie van de kunsten aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht (hij was professor van 1985 tot 2007).

[800] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, pp. 84-85.

[801] Frits de Leeuw, *Lering en nering in kunst en cultuur. Een verslag van een onderzoek naar het onderwijsaanbod inzake kunstmanagement en cultuurbeleid, uitgevoerd in opdracht van het Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur*. Rijswijk 1987, p. 1.

[802] Frits de Leeuw (1938) studeerde economie aan de Erasmus Universiteit te Rotterdam, leerde Jan Riezenkamp op de studievereniging kennen en raakte bevriend. De Leeuw vroeg in 1985 aan Riezenkamp of hij werk voor hem had en kreeg onderzoeksopdrachten. Hij werkte van 1985 tot 1991 op het Bureau Directeur-Generaal, waarvan twee à drie jaar op het Bureau Managementondersteuning en -Ontwikkeling dat ook onder het Directoraat-Generaal voor Culturele Zaken viel. Vervolgens was hij van 1991 tot 1999 hoofd Marketing en PR in museum Naturalis te Leiden. Sindsdien werkt hij als zelfstandige. Bron: telefoongesprek met Frits de Leeuw op 3 maart 2011.

[803] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 85.

barbecue - allemaal verlokkingen die via reclame en promotie op indringende wijze aan het publiek worden gepresenteerd. Als aanbieders van kunst in deze commerciële slijtageslag overeind willen blijven, zullen ze slagvaardiger op de wisselende eigenaardigheden van het consumentengedrag moeten inspelen, dan een aantal van hen tot nu toe gewend was. Anders gezegd: "marketing moet" ook in de wereld van kunst en cultuur, al was het alleen maar omdat de concurrentie op de vrije tijdsmarkt zich er in ruime mate van bedient'.[804] Frits de Leeuw noemt kunst en cultuurinstellingen in één adem met triviale recreatiemiddelen die door de vrijetijdsindustrie worden aangeboden - hij plaatst de diverse vormen van vermaak naast elkaar, zonder zich uit te spreken over verschillen in waarde. In de kunstenwereld en het departement is dit vloeken in de kerk: daar is kunst en cultuur van een andere categorie dan vermaak. De Leeuw volgt de - ontnuchterende - logica van het Sociaal en Cultureel Planbureau in haar rapportages, waarin cultuurparticipatie wordt geplaatst in de context van het 'vrijetijdsrepertoire'.[805]

Bij veel cultuurinstellingen stuit de overgang naar een modernere bedrijfsvoering op problemen. De budgetfinanciering komt moeizaam van de grond en marketing is nog weinig ontwikkeld. Toch heeft Frits de Leeuw een optimistisch uitgangspunt: 'waar kennis en ervaring tekort schieten, kunnen onderwijs en training uitkomst bieden'.[806] Hij komt in zijn inventarisatie een variëteit tegen aan kunstmanagementopleidingen die zijn ontwikkeld aan universiteiten, hogescholen en bij het kunst-hoger beroepsonderwijs. Ook worden er bijscholingscursussen aangeboden aan kunstprofessionals en cultuurambtenaren. Hij is het minst te spreken over de universitaire opleidingen - deze blijken nauwelijks over relevant lesmateriaal te beschikken en hebben maar weinig ruimte gereserveerd voor de bedrijfskundige aspecten. De docenten die management doceren, worden van andere faculteiten ingehuurd en hebben weinig affiniteit met de kunstsector.[807] De Leeuw raadt aan (zoals in de medische wetenschap gebeurt en in ingenieursfuncties) 'de academische optiek in dienst te stellen van pogingen om de alledaagse realiteit beter te begrijpen en - mede daardoor - er beter in te kunnen functioneren'. Het gaat in de studie om academische kwaliteiten als overzicht en analytisch vermogen, maar 'de afgestudeerde kunstmanager en beleidsfunctionaris moeten, als zij hun beroep goed willen uitoefenen, met beide benen in de alledaagse realiteit staan'.[808] Bij de betrokken HBO instellingen is er meer sprake van integratie van cultuur en management, en bij de bijscholingscursussen is de situatie optimaal: de cursisten hebben al ervaring opgedaan in de kunsten, de leerstof is op hun behoefte afgestemd en de docenten bestaan deels uit deskundigen uit de kunstsector zelf.[809]

Frits de Leeuw formuleert een aantal eisen waaraan zakelijk leiders moeten voldoen. De tijd is voorbij dat ze zich kunnen 'laten leiden door de zekerheid van een vanzelfsprekende overheidssteun'. Nu moeten ze in de rol van zelfstandig ondernemer 'leren leven met de kansen en onzekerheden van de markt'. Een goede kunstmanager heeft affiniteit met 'het product dat zij op de markt brengen' en 'voeling' met de ontwikkelingen binnen de kunstenwereld. Hij is in het systeem van budgetfinanciering en zelfbeheer in staat tot een 'doelmatige bedrijfsvoering' - dit vraagt om vaardigheden in budgetteren en kostenbeheersing, toepassing van automatisering, in het oplossen van juridische problemen en in personeelsbeleid: 'het optimaal benutten van *human capital*'. Een kunstmanager kan omgaan met koerswijzigingen in politiek en openbaar bestuur en volgt de fluctuaties in

---

[804] Frits de Leeuw, *Lering en nering in kunst en cultuur*. Rijswijk 1987, p.4. Zie ook Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, pp. 85-86.
[805] Wim Knulst, 'Cultuuroverdracht en verzorgingsstaat'. *Boekmancahier* 9, 3de jrg. september 1991, p. 279.
[806] Frits de Leeuw, *Lering en nering in kunst en cultuur*. Rijswijk 1987, p. 1.
[807] Ibidem, pp. 10-11.
[808] Ibidem, p. 9.
[809] Ibidem, pp. 34 en 39.

consumentengedrag op de voet, evenals de ontwikkeling van marketingtechnieken - marketingbeleid moet geïntegreerd en geïmplementeerd worden in het bedrijf. Er dient ook inventiviteit ontwikkeld te worden op het gebied van sponsoring en fundraising - daarvoor is inlevingsvermogen vereist in de denkwijze in het bedrijfsleven.[810] Voor de beleidsfunctionarissen formuleert De Leeuw ook dergelijke eisen, opdat zij kunnen anticiperen op ontwikkelingen van het cultuurbeleid. Kunstmanagers dienen een 'managementgevoel' en zakelijk inzicht te ontwikkelen en ambtenaren moeten overstappen van 'voorwaardenschepper' naar 'medespeler'.[811]

Als de staf van Culturele Studies in Amsterdam een congres organiseert over 'cultuur en verstatelijking', met als spreker Abram de Swaan, inventariseert Warna Oosterbaan de nieuwe afstudeerrichtingen.[812] Hij vraagt zich af waar de plotselinge belangstelling van de letterenstudies 'voor de artistieke praktijk' vandaan komt. Zijn conclusie is ontnuchterend: de belangrijkste factor is 'het steeds somberder worden van het traditionele beroepsperspectief van de letterenstudent: het leraarschap' - het is een pragmatische keuze. In 1989 blijkt uit het rapport van de Stichting Centrum voor Onderwijsonderzoek (SCO) *Arbeidsmarkt en curriculum letteren* dat het percentage werklozen 16,2% is tegen 8,5% voor alle academici. De student trekt zich weinig van dit perspectief aan, 'hij, en vooral zij, kiest voor letteren uit belangstelling'. Toen het ministerie van WVC aan de 'verenging van de beroepskeuzen financiële consequenties ging verbinden, gooiden veel letterenfaculteiten het roer om', aldus Oosterbaan.[813] Niet iedereen is ervan overtuigd dat de uitbreiding van het letterenpakket met bestuurskunde, economie, sociologie, onderzoek en management 'de kunstwetenschapper' een betere positie op de arbeidsmarkt gaat geven. Cas Smithuijsen heeft voor zijn Boekmanstichting 'eigenlijk het meest aan een keiharde bedrijfseconoom met interesse voor kunst' als hij een vacature heeft. 'Het gevaar van al die culturele studies is die verbreding, dat leidt maar al te gauw tot oppervlakkigheid. Ik heb het idee dat je meer hebt aan een echte econoom, een jurist of een socioloog, die ook nog belangstelling voor kunst heeft'.[814] Kunsthistoricus Evert van Uitert, die jaarlijks gemiddeld vijfentwintig van zijn studenten ziet overstappen naar Culturele Studies, vindt het 'eigenlijk wel een interessante ontwikkeling, het is een nieuwe beroepsvariant voor kunsthistorici die hier tot ontwikkeling komt. Er zijn mensen die zeggen universiteit is universiteit, maar veel mensen komen helemaal niet in de wetenschap terecht. Ik vind het heel goed dat er op andere manieren tegen de kunst wordt aangekeken'.[815]

Pleidooien voor marketing en public relations

In 1985 publiceert de econoom Frank van Puffelen een spraakmakend rapport over de *impact* van kunst en cultuur: *De economische betekenis van de professionele kunsten in Amsterdam.* Het rapport is beter bekend geworden onder de titel van de populaire samenvatting: *Meer dan*

---

[810] Ibidem, pp. 5-6.
[811] Ibidem, pp. 6-8.
[812] Het symposium vond plaats op 30 oktober 1990, in de Aula van de Universiteit. Voor die gelegenheid verscheen een boekje: Marieke Hendriksen en Suzanna de Sitter (samenstelling), *Kunst en staat. Teksten (1981-1985) van Abram de Swaan over kunst en cultuur, waaronder 'Kwaliteit is klasse'*. Amsterdam, 1990. De voordracht van De Swaan verscheen in *Boekmancahier* 6, 2de jrg. december, 1990, pp. 328-343: 'Alles is in beginsel overal (maar de mosselman is nergens meer). Over het internationaal cultuurstelsel en het nationaal cultuurbeleid'.
[813] Warna Oosterbaan, 'Kunstwetenschappers voor de arbeidsmarkt'. In: *NRC Handelsblad*, 30 oktober 1990.
[814] Smithuijsen recruteerde de zojuist gepensioneerde econoom Frank van Puffelen voor zijn team.
[815] Warna Oosterbaan, 'Kunstwetenschappers voor de arbeidsmarkt'. In: *NRC Handelsblad*, 30 oktober 1990. Zie ook: Arjen Fortuin, 'Een universiteire benjamin met beide benen op de grond. Culturele Studies bereidt al tien jaar voor op de harde buitenwereld'. In: *Folia*, 17 oktober 1997, p. 7.

een miljard.[816] Een waardevol bijeffect van het onderzoek is dat nu voor het eerst de Amsterdamse kunstensector in kaart wordt gebracht: de instellingen, de kunstdisciplines en de personen die in de sector werkzaam zijn.[817] Omdat harde, met cijfermateriaal onderbouwde argumenten voor overheidsbemoeienis met kunst en cultuur ontbreken, is er een voortdurend debat gaande over het cultuurbeleid en de waarde daarvan. Hoe zinvol is de overheidssteun aan kunst? Hoe belangrijk is de sector voor de landelijke, regionale of plaatselijke economie? Er wordt in de economie gesproken van positieve externe effecten van cultuur, maar daarmee worden de effecten bedoeld die niet via het marktmechanisme lopen. Bijvoorbeeld: het imago van regio of stad en de daarmee verbonden geneigdheid van het bedrijfsleven om zich daar te vestigen en van werknemers om er te gaan wonen, of de revitalisering van een wijk of gebied.[818]

Voordat Frank van Puffelen met zijn collega's in 1985 *Meer dan een miljard* publiceert, geniet hij bekendheid door *Marketing in de culturele sector* uit 1982. Hij schreef het rapport in opdracht van het ministerie van WVC. Van Puffelen inventariseert en analyseert daarin de mogelijkheden om marketing in de culturele sector toe te passen.[819] Marketing en public relations worden vaak verward. Frits de Leeuw omschrijft beide begrippen als volgt: 'een organisatie ontwikkelt een PR-beleid om relaties op te bouwen met instellingen, bedrijven en personen die kunnen helpen bij het realiseren van doelen en plannen. Marketing is bij uitstek commercieel gericht en omvat een systematisch geheel van maatregelen om zoveel mogelijk klanten te werven en vervolgens te binden'.[820]

Marketing is een betrekkelijk recent concept. De eerste officiële definitie stamt uit 1948. Daarvóór, in de beginjaren van het industriële tijdperk, waren bedrijven vooral gericht op efficiënte produktie. Men werkte procesgericht: het productieproces en het vervolmaken daarvan kregen alle aandacht. Nadat het productieproces onder controle was, kwam de hoogste prioriteit te liggen bij het perfectioneren van het product - bedrijven werden productgericht. Nog steeds deed het er minder toe wat de klant van het product vond en of hij daar behoefte aan had. Met de toename van welvaart, arbeidsproductiviteit en de concurrentie veranderden veel markten van een verkopersmarkt in een kopersmarkt. Door meer aanbod dan vraag kwam het accent te liggen bij de potentiële koper. Er moest een grotere inspanning worden getroffen om het product te verkopen - bedrijven werden verkoopgeörienteerd. Als een product geproduceerd was, had vervolgens de afdeling verkoop de taak zoveel mogelijk exemplaren te verkopen. Toen deze werkwijze niet meer voldoende was om de concurrentie het hoofd te bieden, ging men met het marketingconcept aan de slag.[821]

Het fenomeen massamarkt ontstond in Amerika. Organisatie-deskundige Richard Tedlow analyseert de geschiedenis van marketing in de Verenigde Staten met een aantal tot

---

[816] Susan Hietbrink, Frank van Puffelen, met Jan Wesseling, *Meer dan een miljard. De economische betekenis van de professionele kunsten in Amsterdam.* (samenvattend rapport). Amsterdam, november 1985.
[817] Frank van Puffelen, 'De betekenis van impactstudies'. In: *Boekmancahier* 12, 4e jrg. juni 1992, pp. 181-191, p. 189.
[818] Hans Abbing, *Een economie voor de kunsten. Beschouwingen over kunst en kunstbeleid.* Groningen, 1989, pp. 13-15 en Frank van Puffelen, 'Impactstudies: recente inzichten'. In: *Boekmancahier* 22, 6e jrg. december 1994, pp. 453-461, p. 455.
[819] Frank van Puffelen, *Marketing in de culturele sector. Onderzoek naar de toepassingsmogelijkheden en organisatie van marketing in de culturele sector met een speciale uitwerking voor de sectoren musea en toneel.* Rijswijk, Ministerie van CRM, 1982. In de klankbordcommissie die het onderzoek begeleidde, zaten onder anderen Berend Jan Langenberg, dan directeur Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen, en Pim van Klink, namens de Stafafdeling Beleidsvoorbereiding Culturele Zaken. Van Puffelen werkte sinds 1975 als senior onderzoeker bij de Stichting Economisch Onderzoek der Universiteit van Amsterdam. Daarvoor werkte hij als marktonderzoeker en *marketeer* bij reclamebureau Intermarco. Hij verrichtte regelmatig onderzoek in opdracht van het ministerie van CRM en later WVC. Hij was van 1994 tot 2003 redacteur van het *Boekmancahier.*
[820] Frits de Leeuw, 'Hoe word je goed in museummarketing?' In: *Boekmancahier* 45; 12de jrg. sept. 2000, p. 305.
[821] Ruurd Mulder, *De kunst van cultuurmarketing.* Bussum, 2008, pp. 15-16.

de verbeelding sprekende cases. Hij onderscheidt in de ontwikkeling van de consumentenmarkt grofweg drie fases van marketing, gekarakteriseerd door de infrastructuur - hij focust op de distributie: fragmentatie, unificatie en segmentatie.[822] Vóór 1880 was er sprake van fragmentatie - de transport- en de communicatie infrastructuur (het spoorweg- en telegraafnetwerk) was nog zeer gebrekkig. Als er al geadverteerd werd, dan gebeurde dat niet op nationale schaal. 'The principal business strategy was to make profits by charging high prices and thus making high margins but at the expense of low volume'. 'Only products that had a favorable ratio of weight and bulk to value could serve a national market. (…) Most people understood that the quest of distance was the key to business success and economic growth'.[823] De fase van unificatie - de periode 1880 tot 1950 - begon met de voltooiing van de transport- en communicatie infrastructuur. Heel Amerika werd geïncorporeerd in een massamarkt. Bedrijven dienden in deze situatie hun concurrentiepositie te bemachtigen en te handhaven. Adverteren en publiciteit werden een essentieel onderdeel om die te bewerkstelligen. 'The profit strategy during this phase was to charge low prices, which permitted only small margins per unit but made possible greatly increased total profits because of high volume. (…) The market still played a key role in the sense that consumer acceptance was essential, but the firm's power to shape and mold the market was vastly increased'. Tedlow geeft Coca-Cola en Model T Ford als voorbeeld 'as the best possible answers to market needs in their respective product strategies'. 'Coke was, the company believed, perfect for anyone. There was no need to devote special attention to one group or another'.[824] 'Henry Ford explicitly conceived of the Model T as the "universal" car. Market segmentation played no part in his thinking. There was no reason, in Ford's view, for anyone to buy another model'.[825]

Voor de derde fase - marktsegmentering - is de promotie van Pepsi-Cola typerend. In deze fase is de marketingstrategie 'change and segmentation'. De Pepsi televisie advertenties benadrukten niet het product, maar de context waarbinnen de consumptie plaatsvond, de levensstijl: 'be sociable, look smart. Be up to date with Pepsi'.[826] Pepsi combineerde 'an appeal to peer approval with life-style. Unlike Coke, Pepsi was always about variety and change. When Coca-Cola tried to change its formula in 1985, there was an uproar among loyal customers. Pepsi changed its formula in the early 1930s and again in the early 1950s, and nobody cared. People accepted Pepsi to change'.[827] Pionier in deze marktsegmentering was General Motors. Dit bedrijf introduceerde in de jaren twintig de 'prijspiramide' met de slogan 'a car for every purse and purpose': 'each make was supposed to appeal to a different set of customers. Each make also changed every year. There was no sense that a 1923 Chevrolet or a 1927 Buick was supposed to be a "universal" car'.[828]

---

[822] 'The phases are meant to be used as a general guide to assist us in understanding the historical evolution of marketing'. Richard S. Tedlow, *New and improved. The story of mass marketing in America.* Boston, 1996, p. 7. Tedlow was tot 2011 professor of Business Administration op de Harvard Business School, Cambridge (Ma) USA.

[823] Ibidem, pp. 6-7.

[824] 'Coca-Cola's advertising in the early 1900s did not attempt to segment the market. Coca-Cola was for everyone - young or old, rich or poor. It was the universal cola - a classic example of a Phase II product'. Ibidem, p. 9.

[825] Ibidem, pp. 6-7.

[826] Tedlow: 'it is hard to imagine the Pepsi Generation without television advertising'. Ibidem, p. 8.

[827] Het Pepsi merk ontstond in dezelfde periode als Coca-Cola. In de jaren dertig, in de fase van fragmentatie, profileerde het merk zich ten opzichte van haar concurrent met een lagere prijs met de *slogan* 'Twice as Much for a Nickel, Too'. In het begin was deze campagne een redelijk succes - het waren immers de jaren van de Depressie - maar financieel niet vol te houden. Eind jaren veertig gooide Pepsi het over een andere boeg, 'first with psychographic segmentation ('Be Sociable') and then with the combination of psychographic and demographic segmentation (Pepsi Generation). Ibidem, p. 9.

[828] Ibidem, p. 7.

Deze ontwikkelingsstadia in de consumentenmarkt zijn ook in Nederland te onderscheiden, maar hier kwamen de ontwikkelingen later op gang. De fragmentatiefase duurde hier tot ongeveer 1950. Cultuur was versnipperd: klederdrachten, streekverhalen, folklore, dialecten. De sociale stratificatie bestond uit het onderscheid tussen elite en volk, en stad en platteland. Overheidsbeleid stond nog in de kinderschoenen. In 1950 begon in Nederland de unificatiefase, toen in de Verenigde Staten de segmentatiefase startte, en hij duurde tot ongeveer 1975.[829] Marketing bestond vooral uit distributie: het ging er om producten 'door een systeem van distributie- en verwerkingsschakels van producent naar consument' te bewegen.[830] De unificatiefase kenmerkt zich in Nederland door de ontwikkeling van de infrastructuur: een uitbreiding van de spoorwegen, de grootschalige aanleg van snelwegen en telecommunicatie en de opkomst van de media. Het aantal radio's neemt toe (in 1950 rond twee miljoen en in 1960 drie miljoen), maar de naoorlogse periode staat meer in het teken van de televisie (in 1955 waren er 16.000 toestellen, in 1965 1,8 miljoen en in 1975 meer dan 3,3 miljoen).[831] Er ontwikkelt zich een actiever overheidsbeleid; de cultuurspreiding wordt ingezet - het beschavingsoffensief van de elitecultuur. In navolging van de Verenigde Staten komt de populaire cultuur tot wasdom. De jeugd is inmiddels een belangrijke maatschappelijke categorie en een apart 'cohort' om rekening mee te houden: jongeren spenderen ook.[832]

In de Verenigde Staten kwam de industrialisatie sneller op gang. Een ander verschil is de sociale stratificatie die in Nederland scherper zichtbaar was. De verzuiling in Nederland werkte ook vertragend.[833] Zoals hiervoor al uiteengezet, ontstond de verzuilingsperiode rond 1917: de levensbeschouwing en politieke overtuiging was voor velen bepalend voor de inrichting van het leven.[834] Er vindt vanaf ongeveer 1965 een stijging plaats van de koopkracht - mede daardoor vergroot de ruimtelijke mobiliteit, wat uitbreiding van contacten met andersdenkenden tot gevolg heeft. 'De penetratie van de televisie' in de vele huishoudens doorbreekt de verzuiling verder. Tenslotte stijgt het gemiddelde opleidingsniveau, waardoor 'het gelijk van de autoriteiten' minder voetstoots wordt aanvaard.[835] De derde fase - segmentatie - begint rond 1975. Marketing wordt meer zichtbaar doordat de aanbieders zich actief gaan bemoeien met de positie van hun producten in de markt en met behulp van de instrumenten van de marketingmix - de vijf p's van product, prijs, promotie, plaats en personeel - marketingmanagement gaan uitoefenen. Producten zijn niet meer anoniem maar worden als een merk gelanceerd: gewone leverworst wordt Kalfs leverworst. Reclame op radio en televisie ondersteunt marketingstrategieën. Marketing wordt analytischer van aard. Het consumentenkeuzegedrag is inmiddels onderwerp van grondig onderzoek.[836] In deze derde fase hanteren marketeers sleutelbegrippen als marktsegmentatie, productdifferentiatie

---

[829] Aldus socioloog Ruud Stokvis tijdens het college 'Sociogenese van de marketing', op 22 september 2000, in de module *Cultuur en management* voor Algemene Cultuurwetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam.
[830] Berend Wierenga, 'Van merk naar klant. Het derde marketingtijdperk'. In: *NRC Handelsblad*, 10 mei 2001.
[831] Hans Knippenberg en Ben de Pater, *De eenwording van Nederland. Schaalvergroting en integratie sinds 1800*. Nijmegen, 1988, p. 74
[832] Ruud Stokvis in het college 'Sociogenese van de marketing' op 22 september 2000.
[833] Ibidem.
[834] Zie: 'Pluralisme en pacificatiepolitiek' in deel I, hoofdstuk 2.
[835] Ibidem, p. 191.
[836] Eén van de grondleggers van het marktonderzoek is de Oostenrijkse socioloog Paul Lazarsfeld (1901-1976), die nauw gelieerd was aan Theodor Adorno en de Frankfurter Schule. Naar de Verenigde Staten gevlucht voor het opkomende fascisme, preciseerde hij daar het onderzoeksinstrumentarium en panelonderzoek om keuzeprocessen van consumenten te peilen. Zijn Office of Radio Research - eerst verbonden aan de University of Princeton en later aan Colombia University - legde het fundament voor het kijk- en luisteronderzoek in de Verenigde Staten. Zie: Paul F. Lazarsfeld, 'An episode in the history of social research: a memoir'. In: D. Fleming en B. Bailyn (redactie), *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Cambridge (Mass.), 1968, pp. 270 en Paul Lazarsfeld, Bernard Berelson en Hazel Geudet, *The people's choice*. New York, 1968 (oorspr. 1944).

en positionering. Marketing beperkt zich niet meer vooral tot de voedingsmiddelensector, maar breidt zich uit tot alle bedrijfstakken, inclusief business to business marketing en dienstverlenende bedrijven.[837]

De invloed van de overheid in Nederland werkte voor de ontwikkeling van moderne ondernemingen afremmend. In de Verenigde Staten verliep de tendens om 'organisatorisch vermogen' in ondernemingen te implementeren sneller dan bij overheden.[838] In Europa bestond over het algemeen al een ambtelijke overheidsorganisatie voordat er sprake was van moderne ondernemingen. Doordat hier het overheidsgezag meer centraal georganiseerd was, kwamen in Europa bij de aanleg en exploitatie van grote infrastructurele netwerken - die voor de hele bevolking van een land of stad van belang waren - meer overheidsmonopolies tot ontwikkeling; denk aan de al genoemde verzorgingsarrangementen. Waar in Europa voor een onderneming al snel een beroep werd gedaan op de overheid, verenigden mensen zich in Amerika eerder 'om de zaak zelf ter hand te nemen'.[839]

In de Nederlandse cultuursector houdt het produktgericht denken stand, wat te verklaren is uit de drang in die sector 'om te scheppen en niet zozeer om anderen te behagen'.[840] Bovendien ontbreekt een noodzaak om marketing toe te passen, want 'het bestaan van een gesubsidieerde organisatie wordt in het algemeen niet bedreigd als men niet effectief en efficiënt op de markt opereert'. In de cultuursector richten de inspanningen zich meer op het behouden van subsidie dan op het verhogen van de eigen inkomsten. Dat er een tekort aan vraag is, wordt in de sector niet als een probleem ervaren.[841] De productgerichte benadering leidt ertoe dat organisaties zich op het eigen product oriënteren en daardoor de kansen en bedreigingen vanuit de markt niet goed in beeld krijgen.[842] Nederlandse musea lopen in de ontwikkeling van de museale publiekstaak ver achter bij de omringende West-Europese landen en de Verenigde Staten. Marketing werd in Amerika al halverwege de jaren zeventig toegepast in de non profit sector: 'museums, like business, were evolving from product-centered to consumer-centered organizations. For many years, museums were elite organizations that assumed their high-lever consumers would participate because of the treasures that museum possessed. Museums evolved slowly into consumer-centered organizations in which museum management and staff sought to attract and serve different groups with appropriate offerings'.[843] Van Puffelen onderkent dat er in de non profit sector 'een instinctieve afkeer' heerst om 'in de commercie ontstane technieken voor nobele zaken te gebruiken'. Kunst breng je niet op dezelfde 'vulgaire' manier aan de man als zeeppoeder.[844] Het ministerie van CRM wil deze passieve houding veranderen en hoopt met de studie van

---

[837] Berend Wierenga, 'Van merk naar klant. Het derde marketingtijdperk'. In: *NRC Handelsblad*, 10 mei 2001.

[838] Het begrip organisatorisch vermogen is omschreven door de ondernemingshistoricus Alfred D. Chandler. Het is het vermogen van vooral topmanagers om een onderneming een dominante positie te geven in de bedrijfstak waarin hij opereert. Die positie wordt verkregen door te investeren in de productietechnieken die de meeste efficiëntie opleveren, waardoor tegen een lagere prijs kan worden geproduceerd dan concurrenten. Een efficiënte distributieorganisatie is hierbij ook van belang. En om deze beide voorwaarden voor elkaar te krijgen is een overzichtelijk management nodig, dat alle activiteiten goed gecoördineerd laat verlopen. Bron: Ruud Stokvis, *Concurrentie en beschaving. Ondernemingen en het commercieel beschavingsproces.* Amsterdam, 1999, p. 56.

[839] Ibidem, pp. 104-105.

[840] Ruurd Mulder, *De kunst van cultuurmarketing*. Bussum, 2008, p. 15.

[841] Frank van Puffelen, 'Spelen voor een lege zaal. De noodzaak tot marketing in de culturele sector'. In: *Intermediair*, 19de jrg. nr.16 1983, p. 25 en p. 27.

[842] Hein de Graaf en Marjolein Leenstra, 'Een museum verkoopt geen wasmiddelen. Publieksonderzoek en museummarketing'. In: *Museumvisie*, december 1995, 19e jrg., nr.4, p. 12.

[843] Neil G. Kotler, Philip Kotler en Wendy I. Kotler, *Museum marketing and strategy: designing missions, building audiences, generating revenue and resources*. San Francisco, 2008, p. 22.

[844] Hein de Graaf en Marjolein Leenstra, 'Een museum verkoopt geen wasmiddelen. Publieksonderzoek en museummarketing'. In: *Museumvisie*, december 1995, 19e jrg., nr.4, p. 12 en Frank van Puffelen, *Marketing in de culturele sector.* Rijswijk, 1982, p. 1.

Van Puffelen 'publieksgericht denken in bredere kring ingang te doen vinden, vooral in die sectoren van de kunst waar nu nog sterk een aanbodsfilosofie heerst'. Het rapport is bestemd voor twee doelgroepen: de overheden die met subsidies 'een bloeiend kunstleven in stand willen houden bij een zo groot mogelijke participatie van de bevolking, en "managers" van kunstinstellingen die publieksgerichtheid geen vies woord vinden'.[845]

De grondlegger van de studie en analyse van het fenomeen marketing, Philip Kotler definieert marketing in twee varianten. In de eerste is marketing 'a social and managerial process by which individuals and groups obtain what they need and want through creating and exchanging products and value with others'.[846] De omschrijving blijft vaag, maar de kern is duidelijk: de wensen en behoeften van (potentiële) consumenten staan centraal.[847] De tweede variant is toegespitst op de marketing*rol* van organisaties en lijkt sterk op wat De Leeuw onder public relations verstaat: 'marketing is an organizational function and a set of processes for creating, communicating, and delivering value to customers and for managing customer relationships in ways that benefit the organization and its stakeholders'.[848] Het marketingbeleid staat of valt met een grondig en systematisch onderzoek naar de kenmerken, wensen en behoeften van actuele en potentiële klanten - onderzoek naar keuzeprocessen - en van de maatschappelijke trends die daarop van invloed zijn. Deze externe analyse moet voortdurend gekoppeld worden aan een intern onderzoek om de sterke en zwakke punten van de betreffende organisatie in beeld te brengen en te houden. Op basis van deze twee analyses kan vervolgens de marketingstrategie worden vastgesteld, waarbij de keuzen in de productontwikkeling, de marktsegmentatie en de positionering van de organisatie centraal staan. Daaruit wordt vervolgens het marketingbeleid ontwikkeld, waarbij marketinginstrumenten als promotie, publiciteit en prijsacties worden afgestemd op de gekozen doelgroepen.[849]

Van Puffelens rapport is 'een voorzichtig pleidooi (…) voor de introductie van professionele marketing in de kunstsector'.[850] Hij kwam op het idee marketing in de cultuursector te introduceren toen hij zag hoe commerciële marketing naar 'welzijnssituaties' werd 'vertaald' met behulp van advies, opleidingen, voordrachten en seminars voor welzijnsinstellingen. Hij raakte betrokken bij de Stichting Bierkaai, in 1970 opgezet door marketeers en welzijnsfunctionarissen, om marketing toe te passen in de welzijnssector.[851] *Marketing in de culturele sector* bestaat uit een 'terreinverkenning' van het fenomeen marketing, een verhandeling over de betekenis en functie van marketing in de commerciële organisatie en in de non-profit sector. Na deze introductie belicht Van Puffelen de toepasbaarheid van marketing in de cultuursector, rekening houdend met de doelstellingen van de overheid - participatie bevorderen - en de afzonderlijke instellingen. Hij benadrukt: 'marketing is een hulpmiddel voor het realiseren van publieksgerichte doelstellingen en kan ook bij een autonoom, niet door het publiek gedicteerd kunstaanbod, heel wel gedijen'.[852] Hij behandelt de voornaamste marketinginstrumenten - het product, de prijsstelling, de distributie,

---

[845] Frank van Puffelen, *Marketing in de culturele sector.* Rijswijk, 1982, voorwoord.
[846] Neil G. Kotler, Philip Kotler en Wendy I. Kotler, *Museum marketing and strategy: designing missions, building audiences, generating revenue and resources*. San Francisco, 2008, p. 21.
[847] Ruurd Mulder, *De kunst van cultuurmarketing*. Bussum, 2008, p. 15.
[848] Neil G. Kotler, Philip Kotler en Wendy I. Kotler, *Museum marketing and strategy: designing missions, building audiences, generating revenue and resources*. San Francisco, 2008, p. 21.
[849] Frits de Leeuw, 'Hoe word je goed in museummarketing?' In: *Boekmancahier* 45; 12de jrg. sept. 2000, p. 305. Zie ook: Hein de Graaf en Marjolein Leenstra, 'Een museum verkoopt geen wasmiddelen. Publieksonderzoek en museummarketing'. In: *Museumvisie*, december 1995, 19e jrg., nr.4, pp. 12-16
[850] Frits de Leeuw, 'Hoe word je goed in museummarketing?' In: *Boekmancahier* 45; 12de jrg. sept. 2000, p. 305 en Frank van Puffelen, *Marketing in de culturele sector.* Rijswijk, 1982, p. 1.
[851] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 89.
[852] Frank van Puffelen, *Marketing in de culturele sector.* Rijswijk, 1982, p. 36.

en de reclame en promotie - en werkt deze uit voor de toneelsector en voor musea. In de casestudy over musea haalt Van Puffelen het onderzoek van Thea van Eijnsbergen aan, die begin jaren zeventig al constateerde dat het beleid van musea sterk collectiegericht is - het terrein van de publiekswerving en publieksbenadering bleek nog nauwelijks ontwikkeld. Zij bepleit 'het in gang brengen van een mentaliteitsverandering'.[853] Van Puffelen bemerkt tien jaar later nog weinig ontwikkeling. De overheid zou meer gebruik van haar positie kunnen maken als subsidiënt om bepaalde veranderingen te bewerkstelligen - bijvoorbeeld 'jaarplannen voor publiekswerving' op te laten stellen. Voor de overheid acht hij marketing zinvol omdat deze kan bijdragen tot een efficiënte aanpak om cultuurparticipatie te bevorderen.[854] Alle beleidsfunctionarissen van musea zouden verplicht een opleiding moeten volgen op het gebied van publiekswerving, publiciteit en public relations. Kortom, Van Puffelen pleit in zijn rapport voor 'een professionalisering van de publieksgerichte activiteiten op het niveau van beleidsbepaling en uitvoering'. Dit proces dient opgestart te worden met behulp van marketingexperts van buiten de cultuursector die via discussies en advisering vertrouwd raken met de typische bedrijfscultuur in de cultuursector. Na deze uitwisseling kunnen opleidingen bijdragen om de deskundigheid in de sector zelf te ontwikkelen.[855]

Van Puffelens pleidooi om een professionele marketingaanpak in musea te bevorderen wordt in de sector niet met gejuich ontvangen. De Rijkscommissie voor de musea reageert in 1982 als volgt: 'onze commissie ziet dit toch enigszins anders. De materie waarmee de musea zich bezighouden, waaronder "kunst", trekt nu eenmaal (…) kleinere of andere publieksgroepen dan recreatieve voorzieningen als pretparken of voetbalvelden. Niet vanuit vooropgezette elitaire overwegingen, maar vanuit de geaardheid van het materiaal'.[856] De commissie is het echter wel met Van Puffelen eens dat het noodzakelijk is om meer publieksgerichte werving toe te passen, 'vooral in de komende voor de musea misschien barre tijden'.[857]

In 1984 publiceert Harald van der Straaten, hoofd afdeling Public Relations van het Rijksmuseum voor Volkenkunde te Leiden, een verslag van zijn bezoek aan een aantal musea in de Verenigde Staten. Hij bezocht de instellingen om te zien in hoeverre de daar gehanteerde public relations- en marketingtechnieken in Nederland toepasbaar zijn. De aanleiding van zijn reis is de renovatie van 'zijn' museum en zijn constatering dat 'de heren van het ministerie de zakelijke museumsituatie in de Verenigde Staten als lichtend voorbeeld voor ogen staat. (…) Jonge, harde managers beheren WVC. Het geld is op, de beuk moet er in'.[858] Hij komt echter tot de conclusie dat de museumwereld veel van de Amerikaanse kan leren. 'Het bleek mij dat het in Nederland op dat gebied echt een sluimerende, bijna vastgeroeste boel is'. Van der Straaten concludeert: 'de Amerikaanse musea zijn vijftig jaar op de onze vooruit'. De Amerikaanse situatie wijkt op een aantal punten nogal af. Ten eerste valt een verschil in mentaliteit op, wat komt door de ontstaanswijze van de instellingen: 'Amerikanen zijn institutioneel gebonden'. Van meet af aan lag daar het initiatief tot 'cultuurscheppen' bij de burgerij zelf: 'de Amerikaan houdt van *zíjn* museum en koestert het als een kasplantje. Het wordt, om een voorbeeld te geven, als een voorrecht beschouwd als vrijwilliger, dus zonder betaling te ontvangen, in het museum van zijn voorkeur werkzaam te zijn'.[859] Rijke Amerikanen schenken vaak miljoenen dollars aan 'hun' musea. Overwegingen daarbij zijn: 'liefde en bewondering voor de instelling' en prestige overwegingen. De

---

[853] Thea J. van Eijnsbergen. *Verkennend onderzoek onder de musea in Nederland.* 's-Gravenhage, 1972, p. 209.
[854] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 90.
[855] Frank van Puffelen, *Marketing in de culturele sector.* Rijswijk, 1982, p. 112.
[856] Geciteerd in: Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* Zeist 1986, p. 127.
[857] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 90.
[858] H.S. van der Straaten, 'Publiek en Museum. Amerikaanse impressies'. In: Rijksmuseum Volkenkunde, *Verre Naasten naderbij*, XVIII, nr. 3. 's-Gravenhage, 1984, p.101.
[859] Ibidem, p. 102.

Amerikaanse burger is doordrongen van verantwoordelijkheidsgevoel tegenover de samenleving. Een donatie brengt fiscaal voordeel met zich mee: 'een particulier mag jaarlijks het bedrag aan gedane giften van de top van zijn inkomen aftrekken tot vijftig procent van het bruto inkomen'. Maar ook in de Verenigde Staten is de overheid geldschieter - sinds 1968 zijn er drie fondsen opgericht: het National Endowment for the Humanities, het National Endowment for the Arts en het Institute of Museum Service. Wat verlangt een bedrijf als tegenprestatie? 'Visability': musea spelen 'handig' in op de statusmotieven: aanwezigheid op recepties en openingen van tentoonstellingen getuigt van 'meer dan gebruikelijke generositeit, anders wordt men daar immers niet voor uitgenodigd'. Een bedrijf kan ook een afzonderlijke rondleiding verlangen, toegangskaartjes voor zakenrelaties, een gesigneerde catalogus of een vermelding in het jaarverslag.[860]

Van der Straaten constateert dat de Nederlandse musea kunnen leren hoe zich de relatie met vrienden heeft ontwikkeld, 'de bezoeker zich in een oogwenk kan oriënteren' en de bezoekersstroom wordt gereguleerd. Hij pleit voor differentiatie in openingstijden en toegangsprijzen - in veel musea wordt het 'pay-what-you-wish systeem' toegepast. Van der Straaten bezocht het Metropolitan Museum of Art in New York en was onder de indruk van de felgekleurde banieren die langs de gevel wapperden, gesierd met de handtekening van Manet - 'een indrukwekkende stopkracht alsof het zegt: je móet die tentoonstelling gaan zien'. De service viel hem op: 'een druk bezocht cafetaria en in het souterrain een restaurant' en de vriendelijke en hulpvaardige suppoosten. Maar, zo legt de pr-functionaris uit: 'they should not engage in long conversations. They are encouraged to know something about the collection: there is a weekly meeting of the security staff when they are briefed on the latest show and acquisitions'.[861] Aftrekposten op schenkingen en 'een fiscale verruiming' voor sponsoring zijn van groot belang: 'een overheid die zelf de begrippen privatisering en deregulering introduceert zal een beleid moeten voeren dat initiatieven uit de particuliere sector stimuleert. De giftenaftrek dient dus te worden verruimd in plaats van te worden beperkt'.[862]

Meer dan een miljard

In de jaren zeventig en tachtig wordt in de Verenigde Staten en in Engeland het fenomeen *impactstudie* populair onder beleidsmakers, kunstprofessionals, fondswervers en sponsors. In dergelijk onderzoek wordt geprobeerd om het economisch effect te becijferen van de bestedingen door de consument, het bedrijfsleven en de overheid. Als indicatoren gelden dan de productiewaarde en werkgelegenheid, als gevolg van de bestedingen in de cultuursector en bij 'de toeleveranciers' van de sector. In de berekeningen worden de bestedingen in de cultuursector geteld, alsmede 'nevenbestedingen' die een 'kunstconsument' doet bij het bezoek aan een museum, concert, voorstelling, festival of ander cultureel evenement.[863] Dat zijn de nevenbestedingen van diegenen die zonder de aanwezigheid van de kunstsector niet waren gekomen.[864] Hierbij moet worden gedacht aan transportkosten, het etentje vooraf of achteraf en verblijfskosten van kunsttoeristen.[865] Het gaat in dit onderzoek om de 'economische uitstralingseffecten' van de cultuursector, die via het marktmechanisme lopen. De uitkomsten zijn bijna altijd zeer positief en worden vervolgens gebruikt als 'bewijs' dat steun aan kunst en cultuur heel zinvol is en een economisch lucratieve investering.

---

[860] Ibidem, pp. 103-104.
[861] Ibidem, p. 117 en p. 111.
[862] Ibidem, p. 120. Dit laatste pleidooi werkte Van Straaten datzelfde jaar in nog twee artikelen uit: H.S. van Straaten, 'Pennies from heaven'. In: *Bulletin Vereniging van oud-Reinwardt-studenten*, 4 (1984) 2, mei, pp. 10-14 en idem, 'Privatisering van musea '. In: *Museumvisie*, 8 (1984) 2, juli, pp. 47-49.
[863] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 64.
[864] Frank van Puffelen, 'De betekenis van impactstudies'. In: *Boekmancahier* 12, 4e jrg. juni 1992, p.185.
[865] Ibidem, p. 184.

Kunstsubsidies lijken welbesteed! Aan de impactmeting wordt een hardere legitimering ontleend dan de vage, retorische rechtvaardiging dat kunst mooi en belangrijk is, goed en verrijkend voor de mens. Het gekwantificeerde effect levert argumenten tegen dreigende kortingen op kunstsubsidies. En die zijn nodig in een periode van stagnerende economie en toenemende werkloosheid.[866]

Eind jaren zeventig worden in Nederland bij de overheid bezuinigingen opgelegd en doorgevoerd. Ook het cultuurbeleid wordt nuchter en met economische argumenten geëvalueerd. Zo raken beleidsvoerders in de cultuursector en kunstlobbies geïnteresseerd in impactstudies. Dat subsidie aan kunst en cultuur een toename betekent van inkomen en werkgelegenheid is een aantrekkelijk argument om die steun te continueren. Frank van Puffelen schrijft de eerste Nederlandse impactstudie op het gebied van de kunsten.[867] Het onderzoek heeft betrekking op 1983 en wordt uitgevoerd door de Stichting voor Economisch Onderzoek van de Universiteit van Amsterdam. De opdrachtgevers zijn het Amsterdams Uitburo, de afdelingen Kunstzaken en Economische zaken van de gemeente Amsterdam en de Amsterdamse Kamer van Koophandel. De uitkomst van het onderzoek is zeer positief: bij een productiewaarde van de Amsterdamse kunstensector van een half miljard gulden blijkt dat er dankzij de kunst in Amsterdam een totale productiewaarde van bijna één miljard ontstaat![868] De horeca blijkt als afzonderlijke sector het meest van de aanwezigheid van de cultuursector te profiteren, omdat daar een groot deel van de bestedingen van bezoekers en toeristen terecht komt.[869] De bekendmaking van de zeer positieve onderzoeksresultaten krijgt veel media aandacht. De teneur van de meeste beschouwingen is juichend. 'Kunst trekt'. Kunstinstellingen en kunstenaars 'vormen een belangrijke economische categorie'.[870] De Amsterdamse wethouder van Kunstzaken, Minny Luimstra, constateert bij de presentatie van het rapport dat deze uitkomsten vast het imago van kunst zullen verbeteren: 'de gemeente rekent op meer begrip voor de kunstsector van de kant van het bedrijfsleven'.[871] Arthur van Schendel, directeur van het Uitburo en de opdrachtgever van het onderzoek, oppert tevreden dat je nu 'de kunstsector met het rapport in de hand kan afzetten tegen andere sectoren. Nuttig voor een gezonde bedrijfsvoering in een tak waarin het management niet meer buiten de deur wordt gehouden'. Hij 'zweert' bij de marketingwet dat variëteit van levensbelang is: één café in een straat kan slecht lopen, maar drie kunnen de zaak tot leven brengen. 'De specifieke kwaliteiten van Amsterdam zijn natuurlijk de *Nachtwacht* en het Concertgebouworkest, maar op dat punt concurreer je minder makkelijk met andere steden. Het speciale wat je kunt

---

[866] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p.64. John Myerscough geldt als één van de grondleggers van het onderzoek naar de economische betekenis van kunst en cultuur. Zie bijvoorbeeld John Myerscough, T*he Economic Importance of the Arts in Britain.* Londen, 1988. Zie ook: Quirijn van den Hoogen, Sophie Elkhuizen en Hans van Maanen, 'Kringen in de vijver. Hoe meetbaar zijn maatschappelijke effecten van cultuurparticipatie?' In: Teunis IJdens, Marjo van Hoorn, Andries van den Broek, Tynke Hiemstra (redactie), *Jaarboek actieve Cultuurparticipatie 2010. Bijdragen over kennis en beleid.* Utrecht, juni 2010, p. 22.

[867] De titel van het rapport is: *De economische betekenis van de professionele kunsten in Amsterdam.* De populaire uitgave is: Susan Hietbrink, Frank van Puffelen, met Jan Wesseling, *Meer dan een miljard. De economische betekenis van de professionele kunsten in Amsterdam.* (samenvattend rapport). Amsterdam, november 1985.

[868] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 184.

[869] Susan Hietbrink, Frank van Puffelen, met medewerking van Jan Wesseling, *Meer dan een miljard.* Amsterdam, 1985, p. 15.

[870] Frank van Puffelen, 'De betekenis van impactstudies'. In: *Boekmancahier* 12, 4e jrg. juni 1992, pp. 181-191, p. 188.

[871] Jaap Huisman, 'Museum betere toeristische lokker dan gokhal. Rapport over economische betekenis kunst beschouwd als doorbraak'. In: *de Volkskrant*, 8 november 1985. Luimstra is wethouder van Kunstzaken, bejaardenzorg en welzijn van Amsterdam, van 7 september 1982 tot 29 april 1986.

aanbieden is de mime, de moderne dans en de orgels: *unique selling points*' - als je investeert in gerenommeerde instituten straalt hun gloed af op aanverwante, kleinere instellingen.[872]

Er komt kritiek.[873] Econoom Flip de Kam poneert dat de kunstensector zich met verkeerde methoden rijk rekent. Het meerekenen van de productiewaarde bij toeleveranciers is ongebruikelijk en het meetellen van gelieerde bestedingen, zoals bij de horeca, is ongeoorloofd, omdat er geen causaal verband valt aan te wijzen.[874] Hans Abbing constateert dat er aan de impactstudie impliciet 'en niet erg realistisch' de vraag ten grondslag ligt wat de economische gevolgen zouden zijn als de kunst- en cultuursector zou verdwijnen en de overheid de kunstsubsidies niet aan andere doeleinden zou besteden. 'Die gevolgen zijn aanzienlijk. (…) Maar de vraagstelling deugt niet. Zouden we dezelfde vraag tegelijk voor alle sectoren van bedrijvigheid stellen en de antwoorden bij elkaar optellen, dan komen we op een veelvoud van de werkelijke bedrijvigheid uit: zo rekenen we ons letterlijk rijk'. Hij acht deze benadering onrealistisch en daardoor irrelevant.[875] In 1992 komt Van Puffelen zelf ook met kritiek, nadat hij enkele kritische artikelen van Amerikaanse economen las. Zijn voornaamste bezwaar is dat niet wordt nagegaan of cultuurbestedingen voor de economie als totaal wel zijn toegevoegd. Overheidssubsidies zijn veelal geen additionele bestedingen - zonder kunst zou het subsidiebedrag aan iets anders uitgegeven worden, en dat geldt ook voor de consument die het bedrag in plaats van aan kunst aan iets anders zou besteden.[876] Impactstudies hebben wel nut als alleen de bestedingen gepeild worden van toeristen die speciaal voor de kunst komen - deze zijn additioneel. Het meest relevant zijn impactstudies van een eenmalig, afgebakend evenement, zoals een speciale tentoonstelling of een festival - daar zijn de bestedingen wel gemakkelijk te detecteren.[877] Het onderzoek toont in ieder geval aan dat de uitgaven voor kunst en cultuur 'reële maatschappelijke baten opleveren. Kunst is niet de bodemloze put, waarvoor ze al zo lang wordt aangezien'.[878]

Veel cultuurambtenaren en directeuren van een culturele instelling nemen kennis van *Meer dan een miljard*.[879] Media besteden veel aandacht aan het rapport, daar heeft het Amsterdams Uitburo goed voor gezorgd. En menigeen zwaait ermee als bewijs dat

---

[872] Ibidem.

[873] Die kritiek was in Engeland overigens heviger. Zie: Gordon Hughes, 'Measuring the Economic Value of the Arts'. In: *Policy Studies* 1989, vol.9 (3), pp.33-45 en John Pick, 'The Economic Unimportance of the Arts'. In: *The Journal of Arts Policy & Management*, 1988, vol.3, no.3, pp.11-12. Daarin worden de verschillende impactrapporten van onderzoeker John Myerscough grondig gekritiseerd. Hij deed impactonderzoek in resp. heel Engeland, Glasgow, Ipswich en Merseyside. Myerscough was de voorzitter van de internationale groep van experts die de beleidsevaluatie begeleidden en evalueerden in het kader van het Europees programma voor de evaluatie van nationaal cultuurbeleid voor de Raad van Europa. Met als resultaat: Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 1993.

[874] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p. 65. Zie C.A. de Kam, 'Een koud kunstje' In: *Economisch-Statistische Berichten*, nr.3540, jrg.71, 22 januari 1986.

[875] Hans Abbing, *Een economie voor de kunsten.* Groningen, 1989, pp. 218-219 en Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.*Amsterdam, 2000, p. 65. Hans Abbing (1946) is beeldend kunstenaar, econoom en socioloog. Hij werkte enkele jaren als beleidsambtenaar bij het ministerie van CRM. Abbing schreef de eerste Nederlandse, economische beschouwing over kunst en kunstbeleid: *Een economie voor de kunsten*. Groningen, 1989. Hij was van 1990 tot 2005 docent Economie voor de kunsten aan de Rotterdamse Erasmus Universiteit, waar hij in 2002 promoveerdeop: *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam, 2002. Abbing was van september 2005 tot augustus 2008 bijzonder hoogleraar in de Kunstsociologie aan de UvA, waar hij de Boekmanleerstoel bekleedde. Zie zijn inaugurele rede: *From high art to new art*. Amsterdam, 2006 en *Van hoge naar nieuwe kunst*. Groningen, 2009.

[876] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, pp. 66-67. Zie: Frank van Puffelen, 'Impactstudies: recente inzichten'. In: *Boekmancahier* 22, 6e jrg. december 1994, pp. 453-461.

[877] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.*Amsterdam, 2000, p. 71.

[878] Frits de Leeuw, *Plekken zonder kunst. Verslag van een verkennend onderzoek naar nieuwe wegen voor de legitimatie van het kunstbeleid van het ministerie van WVC.* Rijswijk, mei 1988 (ongepubl.), p. 10.

[879] Susan Hietbrink, Frank van Puffelen, mmv Jan Wesseling, *Meer dan een miljard.* Amsterdam, november 1985.

kunstsubsidie wel degelijk nut heeft. De reactie op het departement is minder enthousiast: 'cultuur mag geen smeerolie worden: de economische betekenis mag nog zo goed zijn, het mag nooit primair de leidraad zijn bij een kunstbeleid'.[880] Jan Riezenkamp ziet de uitkomsten van het onderzoek niet zozeer als een legitimering van het kunstbeleid, maar eerder als een aanmoediging voor kunstinstellingen om meer subsidie aan te gaan vragen: overheidsinvestering geeft immers een economische *spin off*. Daarvoor is hij beducht, want dat is nu juist niet de bedoeling! Riezenkamps bezwaar tegen de redenering van de impactonderzoekers is dat daarin kunst 'in een compartiment' staat: de cultuursector wordt als een geïsoleerd fenomeen geplaatst en van daaruit wordt de productiewaarde en werkgelegenheid gepeild als gevolg van de bestedingen in die sector. En die blijken vervolgens enorm te zijn. Zo ontstaat het beeld dat kunst 'de kip met de gouden eieren' is en daarmee is Riezenkamp het niet eens. Hij redeneert liever andersom en 'legt de bal bij de cultuurinstellingen'. Hij wil juist anticiperen op de mogelijke vraag naar kunst en die stimuleren: hoe kan een marketingaanpak in de cultuursector op gang worden gebracht?[881]

Jan Riezenkamp geeft zijn oude studievriend Frits de Leeuw de opdracht het 'waarom' van het kunstbeleid te achterhalen en te verhelderen: de legitimering van cultuurbeleid, met als uitgangspunt de maatschappelijke waarde van kunst. En niet de economische waarde - Riezenkamp wil de nadruk die daarop door *Meer dan een miljard* is komen te liggen, kunnen relativeren met argumenten. De Leeuw moet die leveren. Hij laat de betrekkelijkheid van de economische impact van kunst zien, door de zaak om te draaien: 'het omgekeerde is ook zo!'[882] Hij constateert dat niet alleen de horeca van de cultuursector profiteert: 'café's en restaurants verrijken het uitgaansleven en stimuleren daarmee het publiek om zijn vertier buitenshuis - en dus ook in theaters en musea - te zoeken'. De horeca creëert daarmee een positief effect voor de kunstwereld en zou dat ook als legitimering kunnen gebruiken om subsidie aan te vragen! De Leeuw noemt dit 'het leven in de brouwerij effect'.[883] Na deze slotsom wordt de toon van de econoom meer bespiegelend: cultuurfilosofisch en sociologisch. De hypothese in zijn studie is dat kunst positief externe effecten teweegbrengt. Kunst en cultuur kunnen beschouwd worden als een *merit good*: een product met een maatschappelijke verdienste, waarvan de consument de verdiensten voor zichzelf onvoldoende onderkent.[884] De Leeuw ontwerpt een 'nuloptie-benadering': 'kijk op plekken in de samenleving waar kunst niet of onvoldoende tot ontplooiing kan komen. Als daar maatschappelijke kosten waarneembaar zijn die met de "afwezigheid van kunst" in verband gebracht kunnen worden, dan is daarmee de rechtvaardiging voor overheidssteun aan kunst geleverd: een overheid die zich verantwoordelijk voelt voor het in stand houden van een gezonde samenleving, kan dan niet meer om de kunst heen'.[885] Dit uitgangspunt lijkt op de impliciete vraag die volgens Hans Abbing ten grondslag lag aan het impactonderzoek: wat zouden de economische gevolgen zijn als de kunst- en cultuursector ineens zouden verdwijnen?[886] De Leeuw interpreteert twee 'plekken' als 'zonder kunst': moderne stedenbouw - zoals de Bijlmer in Amsterdam en Hoog Catharijne in Utrecht - en de wereld van de elektronische media. De Leeuw ziet beide terreinen als 'twee uiterst belangrijke maatschappelijke sectoren, die een grote invloed hebben

---

[880] Jaap Huisman, 'Museum betere toeristische lokker dan gokhal. Rapport over economische betekenis kunst beschouwd als doorbraak'. In: *de Volkskrant*, 8 november 1985.
[881] Bron: Frits de Leeuw in een gesprek op 24 juni 2010. Dezelfde redenering staat in het rapport van Marineke van der Reijden en Frits de Leeuw, *Vraag aan Bod. Een verslag van een onderzoek naar de mogelijkheden om de vraag naar kunst en cultuur te stimuleren*. Rijswijk, Ministerie van WVC, 1986.
[882] Aldus Frits de Leeuw in een telefoongesprek op 3 maart 2011.
[883] Frits de Leeuw, *Plekken zonder kunst. Verslag van een verkennend onderzoek naar nieuwe wegen voor de legitimatie van het kunstbeleid van het ministerie van WVC.* Rijswijk, mei 1988 (ongepubl.), p. 10.
[884] Hans Abbing, *Een economie voor de kunsten.* Groningen, 1989, p. 26.
[885] Frits de Leeuw, *Plekken zonder kunst.* Rijswijk, mei 1988, p. 14.
[886] Hans Abbing, *Een economie voor de kunsten.* Groningen, 1989, p. 218.

op het leven van zeer veel mensen' en waar 'ongunstige ontwikkelingen' gaande zijn, 'die al meermalen in verband zijn gebracht met een gebrek aan kwaliteit en creativiteit in de activiteiten die er worden ontplooid'. In de literatuur die De Leeuw bestudeert en de gesprekken die hij met deskundigen voert ziet hij zijn constatering sterk bevestigd. Hij vindt 'een aantoonbaar verband' 'tussen de afwezigheid van kunst enerzijds en het ontstaan van maatschappelijke kosten anderzijds'. Op grond zijn kwalitatieve verkenning en zijn redenering concludeert De Leeuw dat kunst inderdaad een *merit good* is waarvan de maatschappelijke betekenis - de merit - 'in de samenlevingsrealiteit' is vast te stellen.[887]

Deze rapportage is nog eens een poging om het cultuurbeleid te legitimeren, maar ook nu is de rechtvaardiging niet hard te maken. In Frits de Leeuws eigenzinnige betoog zijn vooronderstellingen ingebouwd: plekken zonder 'kunst'. En de redenering zit vol interpretaties en speculaties: is moderne stedenbouw, met 'vuile straten en vandalisme' waar 'het aan geest ontbreekt, waar saaiheid en monotonie de boventoon voeren' inderdaad kunstloos?[888] En leidt veelvuldig 'beeldkijken' tot 'analfabetisch gedrag als geweld en agressie'?[889] De Leeuw haalt cijfermateriaal aan van het Sociaal en Cultureel Planbureau van lees- en kijkgedrag in 1975 en 1985, maar causale verbanden worden niet hard gemaakt.[890] Op het departement vindt in interne memo's een stevig debat plaats over het stuk - collega's Peter Berger, Gerhard Eshuis en Wladimir Bina geven vooral kritiek op de aannames. Het verslag van dit sonderend onderzoek wordt niet gepubliceerd en verdwijnt in een la.[891]

Vraag aan bod

Twee stafambtenaren van het ministerie van WVC, Marineke van der Reijden en Frits de Leeuw, onderzoeken in 1986 hoe het is gesteld met het management in de cultuursector. Ze krijgen ook van Riezenkamp de vraag mee hoe een marketingaanpak op gang gebracht kan worden: in hoeverre en op welke wijze biedt marketing mogelijkheden om de vraag naar kunst en cultuur te stimuleren?[892] In de cultuursector staat marketing - werving en binding van publiek - nog laag op de agenda, vooral bij museale instellingen. Frits de Leeuw: 'het binnenhalen van publiek is inherent aan de podiumkunsten. Het is pas leuk (…) als er applaus losklatert'. Musea zijn echter gewijde plekken, waar stilte en concentratie heersen. Bij de benaderde museumdirecteuren en conservatoren blijkt eerder 'een wetenschappelijke ethiek die tot een zekere fixatie kan leiden', zo formuleert De Leeuw voorzichting. 'Als voornaamste taak zien ze het bewaren van hun product voor latere generaties. Hoe meer mensen er nu binnenkomen, hoe sneller de spullen slijten'. Musea zouden hun collecties juist moeten benutten om er een publieksgericht - èn inhoudelijk - museum van te maken.[893]

Maart 1987 presenteren de onderzoekers het rapport waarin ze de mogelijkheden in kaart brengen die marketing biedt om de vraag naar kunst en cultuur te stimuleren: *Vraag aan bod*. In het rapport staan aanbevelingen voor de overheid, maar de instellingen moeten uiteraard zelf ook wat doen.[894] De titel van het rapport geeft de voornaamste aanbeveling weer: culturele instellingen zijn overwegend aanbodgericht ingesteld en kijken nauwelijks naar de vraagzijde, en dat mag wel eens veranderen![895] De overheid kan marketing

---

[887] Frits de Leeuw, *Plekken zonder kunst.* Rijswijk, mei 1988, pp. 39-40.
[888] Ibidem, p. 23.
[889] Ibidem, p. 36.
[890] Ibidem, p. 33.
[891] Aldus Frits de Leeuw in een telefonisch gesprek op 27 maart 2009.
[892] Tineke Pronk, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1986-1989'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, p. 153.
[893] Hans Steketee, 'De kinderen zijn de baas. Marketing voor de Nederlandse kunstinstellingen'. In: *NRC Handelsblad*, 6 oktober 1989.
[894] Aldus Frits de Leeuw in een telefonisch gesprek op 27 maart 2009.
[895] Marineke van der Reijden en Frits de Leeuw, *Vraag aan Bod. Een verslag van een onderzoek naar de*

bevorderen door als een subsidievoorwaarde een marketingplan te eisen, en door conferenties te organiseren en workshops, cursussen en 'bijscholing van het museumpersoneel'.[896]

Het ene onderzoek volgt het andere op. In 1989 voeren Marineke van der Reijden en Frits de Leeuw een vervolg uit op hun eerste marketingpeiling in 1987. Dit project resulteert in het rapport *Marketing mits*. Beide economen zijn inmiddels werkzaam bij het Bureau Managementondersteuning en -Ontwikkeling (BMO) op het departement. In een aantal 'proefprojecten', waaronder de rijksmusea Het Catharijneconvent, Paleis Het Loo en het Zuiderzeemuseum, toetsen Van der Reijden en De Leeuw in hoeverre er rekening wordt gehouden met publiek - met de markt. Hoofddoel van het onderzoek is in hoeverre marketing zinvol 'in de praktijk van het culturele veld' kan worden toegepast.[897] De onderzoekers bemerken tijdens het veldwerk een allergie voor zakelijk opereren. Bij de 'proefprojecten' in het vervolgonderzoek blijkt dat bij de musea de nieuwe bedrijfsfilosofie die de overheid tracht te implementeren - zelfstandig functioneren - nog op barrières stuit: 'weerzin tegen verandering, bureaucratie en het misverstand dat marketing bestaat uit een reeks pasklare oplossingen'. De onderzoekers wijten deze houding aan de museumdirecteuren en conservatoren, die hun exposities vaak eerder voor hun collega-conservatoren organiseren dan voor het publiek. Van der Reijden en De Leeuw raden wederom aan meer aandacht te schenken aan de vraagkant: 'door de bril van het publiek' te kijken, geeft vaak 'een cultuurschok'.[898] 'De bij culturele instellingen werkzame mensen vergeten nogal eens dat de bezoekers met andere ogen naar het product kijken dan zijzelf. Het publiek stelt dikwijls heel andere eisen dan de instellingen zelf'.[899] 'Wij zeggen niet: vanaf nu moet je alleen maar doen wat het grote publiek wil, maar probeer je klantenkring uit te breiden. En omdat ze uit de belastingpot worden betaald, hebben ze ook de collectieve verplichting om het zoveel mogelijk bezoekers naar de zin te maken'.[900]

In de museumsector is een 'marketingmentaliteit' nodig, die in de hele organisatie geïntegreerd wordt; marketing is namelijk geen trukendoos die je kunt overlaten aan een handige medewerker.[901] Marketingbeleid dient een geïntegreerd onderdeel te zijn van de totale bedrijfsvoering. 'Daarvoor zijn samenwerkingsvormen vereist waarin het opzetten en onderhouden van duidelijke interne communicatielijnen centraal moeten staan'.[902] Bij de musea ontbreekt 'de ware mentaliteit' vooralsnog. De Algemene Rekenkamer constateert in 1988 hetzelfde en concludeert daarom dat de rijksmusea beslist nog niet berekend zijn op zelfstandigheid.[903] Van der Reijden en De Leeuw pleiten voor 'bijscholing' van het museumpersoneel en aandacht voor management- en marketingkwaliteiten bij de aanstelling van staffunctionarissen in de musea. En de regelgeving en het subsidiestelsel dienen aangepast te worden, opdat de voorwaarden gunstiger worden om een marketingaanpak mogelijk te maken. Musea zouden meer inkomsten zelf moeten kunnen besteden in plaats van

---

mogelijkheden om de vraag naar kunst en cultuur te stimuleren. Rijswijk, 1987.

[896] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, p.91 en Hans Steketee, 'De kinderen zijn de baas. Marketing voor de Nederlandse kunstinstellingen'. In: *NRC Handelsblad*, 6 oktober 1989.

[897] Marineke van der Reijden en Frits de Leeuw, *Marketing mits. Verslag van een proefproject Marketing in vijf culturele instellingen*. Rijswijk, Ministerie van WVC, augustus 1989, p. 5.

[898] Hans Steketee, 'De kinderen zijn de baas. Marketing voor de Nederlandse kunstinstellingen'. In: *NRC Handelsblad*, 6 oktober 1989.

[899] Citaat uit het interview met de onderzoekers in *Trefpunt*, najaar 1989, aangehaald door Wim Knulst in: Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid: een voor- of een achterhoedegevecht*. In: *Trefpunt* (extra). Rijswijk, maart 1990, p.3.

[900] Hans Steketee, 'De kinderen zijn de baas. Marketing voor de Nederlandse kunstinstellingen'. In: *NRC Handelsblad*, 6 oktober 1989.

[901] Marineke van der Reijden en Frits de Leeuw, *Marketing mits.* Rijswijk, augustus 1989, pp. 27-29.

[902] Ibidem, p. 11.

[903] Hans Steketee, 'De kinderen zijn de baas. Marketing voor de Nederlandse kunstinstellingen'. In: *NRC Handelsblad*, 6 oktober 1989 en Algemene Rekenkamer, *Rijksmusea.* Den Haag, 1988.

dat ze die moeten afdragen.[904] Marketing dwingt tot heldere keuzes over de wijze waarop doelstellingen moeten worden gerealiseerd en dat leidt tot efficiënter inzetten van schaarse middelen. Ook biedt marketing het perspectief meer bezoekers te trekken en te binden en meer inkomsten te genereren, onder meer uit sponsoring.[905] Maar musea die marktgerichter gaan opereren, betekent dat niet meer onderlinge concurrentie? Frits de Leeuw: 'ze hebben het niet in de gaten, maar ze concurreren nu al. Niet alleen onderling, maar ook met de zaterdagbijlage van de krant, ze concurreren met "we blijven een dagje thuis", ze concurreren met de Efteling - het is de vrijetijdsmarkt'.[906]

Ook dit tweede rapport heeft een retorische titel die de boodschap van de onderzoekers helder weerspiegelt. In *Marketing mits* beschrijven ze de voorwaarden om een marketingaanpak succesvol op gang te brengen. Maar aan cultuurmarketing dienen andere maatstaven te worden aangelegd dan in de commerciële sector. Marketing is mogelijk en nuttig in de cultuursector, mìts de artistieke en museale waarden van het culturele product onaangetast blijven. In deze proefprojecten zijn de instellingen stap voor stap met marketing bekend gemaakt, in plaats van dat ze een kant-en-klaar 'organisatieadvies' krijgen voorgeschoteld - 'dat zou toch maar in een la verdwijnen'.[907] Frits de Leeuw krijgt naar aanleiding van het project van verschillende musea de opdracht een marketingplan op te stellen.[908] Samen met de econoom René Bot schrijft hij marketingplannen voor vijf rijksmusea. Zij zijn de eerste marketeers die zo vanuit de cultuursector opereren. Zij kennen de specifieke bedrijfscultuur en leven zich snel in een situatie in - voor professionals uit het bedrijfsleven is het lastiger en meer tijdrovend om strategieën 'op maat' aan te leveren, zo luidt de redenering. De Leeuw en Bot leveren plannen aan voor het Zuiderzeemuseum, het Mauritshuis, het Afrikamuseum, het Catharijneconvent en het Filmmuseum.[909]

De onderzoeksrapporten *Vraag aan bod* en *Marketing mits* van De Leeuw en Van der Reijden luiden een nieuwe marketingstrategie in vanuit het departement zelf: de nota's en rapporten krijgen voortaan retorische titels en worden fraai uitgegeven. Het is de bedoeling beleidsnota's, interne studies en onderzoeksresultaten 'toegankelijk te maken voor een breder publiek'. Elke uitgave bevat werk van Nederlandse beeldend kunstenaars, 'bij wijze van promotie en illustratie'.[910]

Kortingskaarten en prijsdiscriminatie

Een bijzonder instrument voor werving en binding in de museumsector is de Museumjaarkaart.[911] Deze reductiekaart is in 1981 geïntroduceerd en heeft als doel veelvuldig museumbezoek te stimuleren en niet regulier publiek over de drempel te trekken. De kaart

---

[904] Hans Steketee, 'De kinderen zijn de baas. Marketing voor de Nederlandse kunstinstellingen'. In: *NRC Handelsblad*, 6 oktober 1989.

[905] Marineke van der Reijden en Frits de Leeuw, *Marketing mits.* Rijswijk, augustus 1989, pp. 10-11. Zie ook: Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.*Amsterdam, 2000, p. 92

[906] Hans Steketee, 'De kinderen zijn de baas. Marketing voor de Nederlandse kunstinstellingen'. In: *NRC Handelsblad*, 6 oktober 1989.

[907] Marineke van der Reijden en Frits de Leeuw, *Marketing mits. Verslag van een proefproject Marketing in vijf culturele instellingen.* Rijswijk, Ministerie van WVC, augustus 1989, p. 12. Zie ook: Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.*Amsterdam, 2000, p.92 en Tineke Pronk en Jolien Verweij, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1989-191'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 89-91*. Amsterdam, 1992, p. 121.

[908] Hans Steketee, 'De kinderen zijn de baas. Marketing voor de Nederlandse kunstinstellingen'. In: *NRC Handelsblad*, 6 oktober 1989.

[909] Bron: telefoongesprek met Frits de Leeuw op 3 maart 2011.

[910] Marineke van der Reijden en Frits de Leeuw, *Marketing mits.* Rijswijk, 1989, p. 43. Ik noem: *Investeren in cultuur*, *Kiezen voor kwaliteit, Behouden is kiezen, Podiumkunsten en publiek*, *Pantser of ruggengraat*, *Cultuur als confrontatie*, *Kunst is leven.*

[911] Deze werd in 2008 omgedoopt tot Museumkaart.

biedt gratis toegang tot een groot aantal musea en geeft korting op de meeste tentoonstellingen in musea - een marketinginstrument voor werving en binding bij uitstek.[912]

De effectiviteit van de kortingskaart wordt regelmatig gepeild door het Sociaal en Cultureel Planbureau. Het blijkt dat vooral de liefhebbers, die regelmatig een museum bezoeken, een reductiekaart aanschaffen: drie procent van de Nederlandse bevolking. Voor deze *heavy users* is het lonend om een Museumjaarkaart aan te schaffen en is de kaart een stimulans om nog vaker te gaan. De kaart blijkt gunstig voor de bezoekfrequentie en in mindere mate voor het bereik van nieuwe doelgroepen.[913] Gedurende de jaren tachtig waren de afnemers van de kaart vooral de echte museumliefhebbers. Eind jaren tachtig raakt de kaart ook buiten de kring van liefhebbers meer in trek. Tussen 1987 en 1991 stijgt het percentage kaarthouders van drie naar veertien procent.[914] Maar nadat de kaart een grotere groep weet te bereiken, daalt in de museumparticipatie zowel het aandeel Museumjaarkaartbezoekers als het aantal bezoeken van Museumjaarkaartbezitters flink - de nieuwe kaarthouders bezoeken minder vaak een museum; dit drukt het gemiddelde Museumjaarkaartbezoek omlaag. Maar de kaart voldoet zo wel als marketinginstrument: er wordt een uitgebreider publiek aan de musea verbonden dan de bezoekers die al gewoontegetrouw musea bezoeken.[915] Een voorloper van een dergelijke kortingskaart - maar dan voor jongeren - is de 'museumkaart', die onder het directeurschap van Hendrik van Gelder in het Haags Gemeentemuseum werd geïntroduceerd ten behoeve van leerlingen van het middelbaar onderwijs. De museumkaart kostte vijftig cent en verschafte het hele jaar toegang tot het museum.[916]

Een variant op de Museumjaarkaart is het Cultureel Jongeren Paspoort.[917] Deze kortingskaart werd al in 1961 ingezet als een instrument voor de cultuurspreiding in het kader van het beschavingsoffensief.[918] Door de opkomst van de massacultuur werd gevreesd dat de hoge kunsten in het gedrang zouden komen. De jeugd moest 'leren beseffen, dat het leven nog door iets anders gevuld kon worden, dan door een sigaret of door een goedkope film'.[919] Het Cultureel Jongeren Paspoort (CJP) was bedoeld om jongeren tot en met vijfentwintig jaar duidelijk te maken dat kunst en cultuur een leuke en boeiende vorm van tijdsbesteding is. Vooral jongeren die geen kunst en cultuur van huis uit meekregen - 'arbeidersjongeren' - waren de doelgroep. Het effect viel echter tegen, ook tegen sterk gereduceerde prijs bleken de jongeren niet naar een klassiek concert te willen gaan, het interesseerde ze gewoonweg niet.[920] Daarom werd het cultuurbegrip opgerekt en werd het aanbod waarvan met reductie kan worden genoten, eind jaren zestig uitgebreid met amusement, zoals films, ijsrevues, circus, Artis, tijdschriften, creatieve cursussen, rijwielhandels, fotozaken, kappers, juweliers en

---

[912] Andries van den Broek, Frank Huysmans en Jos de Haan, *Cultuurminnaars en cultuurmijders. Trends in de belangstelling voor kunsten en cultureel erfgoed.* Rijswijk, 2005, p. 19.
[913] Anne Wegerif, *Ontwikkelingen in de belangstelling voor musea.* (Masterthesis) Rotterdam, maart 2008, p. 41.
[914] Andries van den Broek, Frank Huysmans en Jos de Haan, *Cultuurminnaars en cultuurmijders.* Rijswijk, 2005, p. 19.
[915] Ibidem.
[916] Zie Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2002, p. 192 en Béatrice Jansen, Henk Overduin en John Sillevis (redactie), *Haags Gemeentemuseum ziendenogen.* 's-Gravenhage, 1977, p. 105.
[917] Jos de Haan, *Het gedeelde erfgoed.* Rijswijk, 1997, pp. 115-116 en www.zakelijk.cjp.nl, geraadpleegd op 27 mei 2007.
[918] De Amsterdamse Jeugdraad richtte de stichting op 'om het contact met het culturele leven te vergemakkelijken'. De stichting opereerde in eerste instantie alleen in Amsterdam, in 1967 kreeg de Stichting Cultureel Jongeren Paspoort landelijke dekking. Het concept CJP werd vervolgens in andere Europese landen geïntroduceerd - in 1969 in België en daarna ook in onder meer Duitsland en Oostenrijk. Bron: ibidem. Tot 1996 ontving het CJP subsidie. Toen die werd stopgezet, werd er gezocht naar andere manieren om te kunnen bestaan. Het CJP ging vervolgens samenwerken met ABN AMRO - iedere rekeninghouder jonger dan 26 jaar kreeg een gratis CJP-pas.
[919] www.zakelijk.cjp.nl, geraadpleegd dd. 27 mei 2007.
[920] 'De jeugd ging niet voor een kwartje naar een klassiek concert, dat haar niet interesseerde, maar legde wel vijftien gulden neer voor een soulavond van Nina Simone'.

voetbal. Dit onder het motto van Hans Wiedeman, toenmalig secretaris van het CJP: 'voetballen is tenslotte ook een vorm van dramatiek'.[921]

Effectiviteit van marketing en public relations

Aan het toenemende belang van marketing en communicatie ligt niet alleen het koesteren en uitbreiden van de markt ten grondslag, maar ook de drang om het eigen 'product' en de instelling zelf beter te 'verkopen'.[922] Er is een verschuiving in het museumbeleid waarneembaar van educatie naar public relations.[923] De Nederlandse Museumvereniging begeleidt beide taken in haar sectie Educatieve Diensten. Deze ontwikkeling wordt ook opgemerkt door socioloog Meine Fernhout: aan 'het pakket' educatieve taken is 'een nieuw type' toegevoegd 'dat nu eens voorlichting heet en dan weer public relations. Voorlichting bestaat in de praktijk voornamelijk uit het onderhouden van contacten met de pers, maar het begrip laat zich van huis uit in verband brengen met informatieverstrekking aan de consument. Public Relations was een modisch begrip dat zijn tijd had gehad tot het weer nieuw leven werd ingepompt door de huidige no nonsense-ideologie. Sponsoring, marketing en fundraising zijn met PR de nieuwe trefwoorden voor veel educatoren. Maar vergaarbakken lenen zich doorgaans slecht voor professionalisering en dreigen een nonchalant ad-hoc beleid op te leveren', waarin 'musea zich meer moeten bekommeren om bezoekersaantallen zonder meer en niet om wat er met het publiek en het museum gebeurt. Kwantiteit boven kwaliteit'.[924] In het onderzoek *Museum en publiek* constateren de geïnterviewde educatoren 'dat er in vergelijking met tien jaar geleden een proces van verzakelijking is opgetreden in de museumwereld. Het moet allemaal bedrijfsmatiger, commerciëler en efficiënter. Publiekscijfers spelen een grote rol (…) en derhalve ook publiciteit en werving. De laatste jaren is ook sponsoring in musea een normale zaak geworden'.[925] Maar de onderzoekers concluderen dat de grotere aandacht voor voorlichting en public relations de begeleidingsactiviteiten niet hebben verdrongen.[926] In 1997 gaat de sectie van de NMV door als sectie Publiek en Presentatie.[927] Daarnaast komt er een sectie Public Relations. Eind jaren tachtig beginnen musea de communicatieve inspanningen ook te richten op mensen die weinig in musea komen. In het cultuurbeleid van de overheid wordt de participatie van het niet reguliere publiek een speerpunt.[928]

Intomart Qualitatief krijgt van de sectie Public Relations van de Nederlandse Museumvereniging de opdracht de effectiviteit te peilen van public relations in musea - het ministerie van WVC financiert het project. Het onderzoek strekt zich uit over de jaren 1989-

---

[921] Ibidem.

[922] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. Zeist, 1986, p. 75.

[923] Joost Willink, 'Van vorming naar werving'. In: *Metropolis M*, 1987, nr. 5/6, p. 67. Ook aangehaald in: Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, p. 237.

[924] Meine Fernhout, 'Krimpende museumidealen in een veranderende economie'. In: *Museumvisie*, 1988, nr. 3, p. 110. Ook aangehaald in Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, p. 239. Fernhout (1943) was toen docent aan de Reinwardt Academie - hij richtte in 1988 de Interfaculteit Culturele Bedrijfsvoering op. Na de opheffing daarvan in 2001 was hij tot zijn pensionering directeur van de Academie voor Beeldende Vorming in Amsterdam.Hij was voor zijn docentschap hoofd educatie bij het Frans Halsmuseum in Haarlem.

[925] Harry Ganzeboom en Folkert Haanstra, *Museum en publiek*. Den Haag, 1989, p. 53. Ook aangehaald in: Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, p. 238.

[926] Ibidem, p. 55.

[927] Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, p. 243. Deze sectie heet nu PR & Marketing.

[928] Ria Veenstra, 'Musea en de publieksfunctie. De ontwikkeling van educatie en public relations in Nederlandse musea'. In: *Boekmancahier* 8; 3de jrg. juni 1991, pp. 164-176. Zie ook: Miranda Boorsma, *Kunstmarketing. Hoe marketing kan bijdragen aan het maatschappelijk functioneren van kunst, in het bijzonder van toneelkunst in Nederland*. Amsterdam, 1998, pp. 287-374 en Frits de Leeuw, 'Hoe word je goed in museummarketing?'. In: *Boekmancahier* 45, 12de jrg. sept. 2000, pp. 304-307.

1990. De veldwerkmethode bestaat uit groepsdiscussies met frequente en niet-regelmatige museumbezoekers en individuele interviews met ruim 850 bezoekers in tien musea. Het derde onderdeel bestaat uit deskresearch: inventarisatie van de public relations middelen van musea en de reactie van de pers op deze verstrekte informatie.[929] De titel van het onderzoeksrapport - *PR in musea* - is verwarrend, evenals de naam van de sectie van de NMV. Het begrip public relations interpreteren de onderzoekers als: publieksbenadering, de bekendheid vergroten, attenderen op specifieke activiteiten en tentoonstellingen, het 'toch vaak nog stoffige imago van musea' wegnemen - zowel bij publiek als bij sponsors.[930] Kortom, maatregelen om zoveel mogelijk klanten te informeren, te werven en te binden.[931] Of naar de typering van de Kotlers: 'a social and managerial process by which individuals and groups obtain what they need and want through creating and exchanging products and value with others'.[932] Deze werkzaamheden behoren echter tot de functie van de marketeer: de markt verkennen en ontplooien, doelgroepen detecteren en markeren, reclame maken, publiceren, diensten verlenen. Public relations dient de ondersteuning van de marketing, zoals in het begin van dit hoofdstuk al is uiteengezet.[933] Een instelling ontwikkelt pr-beleid om relaties op te bouwen en te onderhouden met instellingen, bedrijven en personen teneinde doelen en plannen te realiseren. De focus is gericht op 'stakeholders': netwerken van vrienden en relaties, zoals journalisten, adviseurs, ambtenaren en wethouders.[934]

Het Intomart onderzoek is verkennend van aard. Het was al bekend welke media de reguliere museumbezoeker raadpleegt, maar niet welk effect de informatie van musea over tijdelijke tentoonstellingen heeft op de "incidentele" bezoeker'. En via welke media de kennisgeving deze publieksgroepen bereikt. Dit is een primeur.[935] Het rapport bevat praktische aanwijzingen om doelgroepen te benaderen en via welke publiciteitskanalen. Intomart raadt aan het communicatie instrumentarium toe te snijden op het profiel van het museum en de publieksgroepen - 'marktsegmentering' is een recent begrip.[936] Musea krijgen het advies om marketing structureel te integreren in het beleid. De onderzoekers kwamen musea tegen die geen pr-budget hebben, laat staan dat daar een pr functionaris in dienst is; voor deze - veelal kleine - musea kan samenwerking met collega musea een oplossing bieden. De aandacht van de schrijvende pers, radio en televisie voor tentoonstellingen blijkt veel effect te hebben op de bezoekersaantallen.[937] De ideale 'mediamix' bestaat uit een artikel in een dagblad, in combinatie met affiches en aandacht in een populair televisieprogramma. Informatiebronnen als tentoonstellingsfolders, de museumladder of de tentoonstellingsagenda functioneren meer als naslagwerken.[938] Intomart raadt aan om goed en regulier contact te

---

[929] Intomart Qualitatief, *PR in musea: Rol en Rendement.* Rijswijk, november 1991, p. 13. Piet van Montfort was de rapporteur van het onderzoek. Zie ook: Ria Veenstra, 'Musea en de publieksfunctie'. In: *Boekmancahier* 8, 3de jrg. juni 1991, p. 170.
[930] Aldus Jan Riezenkamp in het 'Ten geleide'. In: ibidem, p. 3.
[931] Frits de Leeuw, 'Hoe word je goed in museummarketing?' In: *Boekmancahier* 45; 12de jrg. sept. 2000, p. 305. Zie ook: Ria Veenstra, 'Musea en de publieksfunctie'. In: *Boekmancahier* 8; 3de jrg. juni 1991, pp. 168-169.
[932] Neil G. Kotler, Philip Kotler en Wendy I. Kotler, *Museum marketing and strategy: designing missions, building audiences, generating revenue and resources*. San Francisco, 2008, p. 21.
[933] Frits de Leeuw benadrukte dit in een gesprek te Amsterdam op 22 november 2012.
[934] 'Marketing is an organizational function and a set of processes for creating, communicating, and delivering value to customers and for managing customer relationships in ways that benefit the organization and its stakeholders'. Neil G. Kotler, Philip Kotler en Wendy I. Kotler, *Museum marketing and strategy: designing missions, building audiences, generating revenue and resources*. San Francisco, 2008, p. 21.
[935] Ria Veenstra, 'Musea en de publieksfunctie'. In: *Boekmancahier* 8, 3de jrg. juni 1991, p. 170.
[936] Ibidem, p. 173. Zie ook: Hein de Graaf en Marjolein Leenstra, 'Een museum verkoopt geen wasmiddelen. Publieksonderzoek en museummarketing'. In: *Museumvisie*, december 1995, 19e jrg., nr.4, pp. 12-16.
[937] Intomart Qualitatief, *PR in musea.* Rijswijk, 1991, pp. 112-122.
[938] Ibidem, p. 171.

onderhouden met de media - dit is een public relationsfunctie - opdat de informatie op tijd verschijnt.[939]

Paul Mertz: achter alles schuilt een verhaal

Marketing en reclame spelen een cruciale rol om consumenten te informeren over een product, hen over te halen dat aan te schaffen en de naamsbekendheid van een merk te vergroten.[940] Reclamemakers - tekstschrijvers en ontwerpers - ontwikkelen in opdracht van een bedrijf campagnes voor een groot publiek. Voor de jaren vijftig vervulden veelal beeldend kunstenaars deze functie, maar daarna kozen zij meer dan voorheen voor de vrije markt en probeerden een plaats te veroveren in de wereld van galeries en musea. Hierdoor vestigden reclamemakers een nieuw beroep: 'ze namen de taken van kunstenaars over wat betreft de professionele zorg voor de visuele communicatie'.[941]

Het brein achter veel reclamecampagnes van musea is Paul Mertz. Sinds 1984 werkt hij als zelfstandig communicatieadviseur. Daarvoor was hij ruim 23 jaar in dienst bij het Amsterdamse reclamebureau Prad (Progressive Advertising), met klanten als ABN, de Bijenkorf, IBM, Citroën, Philips, het Nederlands Zuivelbureau en Unilever. Hij bedenkt voor het Nederlands Zuivelbureau het fenomeen 'vla-flip' en de *slogans* 'Melk moet. Melk doet je goed', 'Wit houdt je fit' en 'Ik drink melk. Jij ook?'[942] In 1964 was Mertz betrokken als intermediair bij het conceptualiseren van 'Joris Driepinter', de scholier die drie glazen melk per dag drinkt - 'daarom is hij zo flink'. Het is 'een nationaal knuffelmerk waar niemand vraagtekens bij zette'. De eerste teksten op rijm schreef Mies Bouhuijs, later werden de versjes losgelaten en vervangen door korte teksten van Mertz.[943] Dit 'melkicoon' wordt uitverkoren als reclameheld: één van de driehonderd 'Nederlandse helden', aan wie het Rijksmuseum in 2007 in De Nieuwe Kerk te Amsterdam een multimediale tentoonstelling wijdt: *Held*.[944]

De oprichter en eigenaar van Prad, Maurits Aronson, heeft veel belangstelling voor kunst en vormgeving - hij is een stimulerend voorbeeld voor Mertz. Er was lang 'een zekere kloof' tussen de werelden van reclame en grafisch ontwerpen. Prad en Mertz functioneren als een schakel tussen beide. In 1988 verwoordt Mertz die verhouding aldus: 'het besef groeit dat cultuur en commercie, dat grafische vormgeving en reclame niet onverzoenlijk tegenover elkaar hoeven te staan, dat de strijd om de aandacht en de waardering van de consument niet aan één discipline is voorbehouden'. De ontwerper moet niet alleen aan zijn eigen vrijheid en originaliteit denken en de reclameman moet de esthetiek en vormgeving kennen en in het oog houden. Mertz staat daar tussen in.[945]

---

[939] Ibidem, pp. 112-122.
[940] Zie: Wilbert Schreurs, *Geschiedenis van de reclame in Nederland.* Utrecht, 2001.
[941] Bram Kempers, *Socialisme, kunst en reclame*. Rede. Amsterdam, p. 5.
[942] Voor de Zuidelijke Melkbedrijven bedacht hij 'Schenkroom' en voor de AVRO, 'Bij de AVRO zit je goed', voor Unilever, 'De mannen van Zwan' en voor de VNU, 'Tot straks, in Libelle'. Bronnen: www.paulmertz.nl, kopje 'Ooit - Eigen werk' en Paul Hefting, *Twee werelden. Het werk van Paul Mertz*. Eindhoven, [Z]OO producties, 25 mei 2005.
[943] Bron: de rubriek 'Spotlicht' in: *Het Financieele Dagblad*, 9 maart 2010. In 2010 maakte de reclamecampagne zijn comeback voor drie jaar, tot oktober 2012. Aad Vernooij van de Nederlandse Zuivel Organisatie: 'Joris hadden we nog liggen. We hebben de copyrights op hem'. Bron: Jeroen den Blijker, 'Joris is terug'. In: *Trouw*, 5 maart 2010. Een tweede, inhoudelijke reden voor de voortzetting was dat de jeugd van toen die opgroeide met Joris Driepinter, nu zelf kinderen opvoedt. Bronnen: 'Joris Driepinter moet de kleintjes weer aan de melk krijgen'. In: *Algemeen Dagblad*, 6 maart 2010 en www.paulmertz.nl, in de rubriek 'Ooit' en ook bij 'Tekst/reclame'.
[944] De tentoonstelling *Held* liep van 11 augustus t/m 11 november 2007. Zie: Gijs van der Ham (samenstelling en redactie), *Held*. Amsterdam, Rijksmuseum/Nieuw Amsterdam, 2007, pp. 95-96.
[945] Paul Hefting, *Twee werelden. Het werk van Paul Mertz*. Eindhoven, [Z]OO producties, 25 mei 2005, pp. 2-3.

Pierre Janssen, in 1969 zojuist aangetreden als directeur van het Gemeentemuseum Arnhem, bood Mertz zijn eerste opdracht voor een culturele instelling.[946] Mertz memoreert op zijn eigen website aan een congres dat het Genootschap voor Reclame op 20 en 21 maart 1969 hield in het Nederlands Congresgebouw te Den Haag. Door zijn toedoen stond het onderwerp 'Reclame en cultuur' op het programma. De marketing van kunst: 'dat is een vloek in de kerk, ten tijde. Marketing=reclame, reclame=STER=wasmiddelen, reclame=vies. Museummensen, conservatoren in het bijzonder, zijn daar erg stellig over. Het programmaboekje waarschuwt: "schrikken en protesteren toegestaan".' In die tijd zagen reclamebureaus weinig baat in opdrachten van musea. En in musea werd marketing vies gevonden. Toch gaat Mertz mediacampagnes maken voor culturele instellingen.[947] Niet lang na het congres raakte hij in contact met Pierre Janssen. Mertz in zijn eigen woorden en typische stijl: 'een paar keer per jaar praten we over zijn beleid (…). Soms maak ik een advertentie. Alsook éénmalig: een folder zonder woorden. Een beeldverhaal. De enige woorden die er in figureren zijn primair beelden. Pierre, lange man met woordenschat, zíet het, onverwijld. Staat toe, juicht toe'.[948]

Paul Hefting schreef een boekje over Mertz' aanpak in de reeks 'Roots', over 'de wortels van de Nederlandse grafische ontwerpcultuur': 'het publiek moet weten wat er gaande is, welke tentoonstellingen er te zien zijn, niet alleen door affiches - het gebruikelijke medium voor culturele manifestaties - maar ook door advertenties, tv-spotjes of flyers met daarin kleurenreproducties en teksten. (…) De teksten van Mertz geven hier en daar inzicht in soms onbekende achtergronden van de werken. Hij gaat voor de informatie te rade bij de conservator die verantwoordelijk is voor de expositie en krijgt allerlei verhalen, die misschien niet zo belangrijk lijken, maar die vaak toch goed bruikbaar zijn. Informatie over de schilder, over één van de werken, over de opdrachtgevers of over het leven van een schilderij. Korte, inspirerende zinnen, goed geplaatst en vooral duidelijk'.[949] Mertz: 'er is een groot verschil tussen de conservator en de communicator, met wie ik te maken heb. De eerste schept een tentoonstelling en is meestal primair geïnteresseerd in de kunsthistorische aspecten: zevenenveertig voetnoten in een entry. Leuk voor zijn collega's. Minder voor het publiek. Dan kom ik in beeld en vraag mij af: waar vind ik een omslagpunt, een haakje om het publiek te intrigeren? Ik zoek een context. Die kan heel specialistisch zijn. (…) Bij Rembrandts zelfportretten heb ik even veel aan kunsthistorische geschriften - is het een "tronie" of een serieus portret? - als aan *Moi, putain de Rembrandt*, een obscuur bouquetreeksboekje, met biografische aspecten'.[950]

Voor het Mauritshuis ontwikkelt Mertz in de periode van 1990 tot en met 2007 'wel een kleine dertig campagnes: tekst, beeldkeuze en al snel ook de lay out. Steunend op de expertise en het enthousiasme van directie, conservatoren, communicatiemensen'.[951] Hij krijgt veel vrijheid van directeur Frits Duparc - 'hij volgt op de voet wat ik doe, is kritisch, doch nooit lastig of vervelend', 'hij legde geen zout op slakken'. Maar één *annonce* die Mertz bedenkt bij het *Zelfportret van Rembrandt achter zijn ezel* keurt Duparc af. Mertz: 'ik haalde de anekdote aan dat Rembrandts leerlingen, fijnschilders immers, een goudstuk op de grond

---

[946] Pierre Janssen (1926-2007) was daar directeur van tot 1969 tot 1982. Hij presenteerde van 1959 tot 1972 wat bekend staat als het eerste kunstprogramma op de Nederlandse televisie, *Kunstgrepen*. Dit werd op zondagavond door de AVRO uitgezonden - het programma trok gemiddeld twee miljoen kijkers per uitzending.

[947] Chris Reinewald, 'Meeeer in mndr. Museumpromotie volgens Paul Mertz'. In: *Museumvisie*, nr.4, 31ste jrg. december 2007, p. 4.

[948] Bron: www.paulmertz.nl, onder het kopje, 'Pierre Janssen (1926-2007) leert me kijken, zien en luisteren'. (bezocht op 12 november 2014).

[949] Paul Hefting, *Twee werelden. Het werk van Paul Mertz*. Eindhoven, [Z]OO producties, 25 mei 2005, p. 5. Zie ook: Paul Mertz, 'Kom op, vertel! De kracht van verschillende verhalen'. In: *Museumvisie*, 2012/4, pp. 21-23.

[950] Chris Reinewald, 'Meeeer in mndr. Museumpromotie volgens Paul Mertz'. In: *Museumvisie*, 2007/4, p. 2.

[951] Bron: www.paulmertz.nl, geraadpleegd op 23 mei 2011.

schilderden, die de vrekkige meester wilde oppakken. Duparc oordeelt dat de vertelling een anekdote is, niet bewezen en 'kunsthistorisch van nul en generlei waarde. Klopt, klopt, klopt. Ik barst niet in snikken uit'.[952] Paul Mertz is 'een verteller die weinig woorden nodig heeft'.[953] Hij ontdekt 'de waarde van een schotzuivere zin. Die met enige regelmaat terugkeert'. Bij de *Vermeer*campagne in 1995/1996, zijn 'meest omvangrijke culturele campagne tot nog toe', formuleert hij bijvoorbeeld: 'het licht komt altijd van links' en 'zelf zag hij ze nooit bij elkaar' - de vierendertig getoonde werken waren nog niet eerder gezamenlijk geëxposeerd. Merz: 'dit type zinnen maakt kans door journalisten te worden overgenomen. En daar kan geen advertentie tegenop'.[954]

Bij de communicatiestrategie van *Hans Holbein de Jonge* (2003) in het Mauritshuis hanteert Mertz voor het eerst een 'inhoudelijke segmentatie': 'anders gezegd: het toesnijden van de aanpak, de benadering, de toonzetting op het medium, op de titel. Een andere advertentie in *Libelle* dan in *Linda,* in *Elsevier* dan in *Quote,* in *Viva* dan in *Elegance*. Een andere commercial op *Classic fm* dan op *Sky* of *Arrow*'.[955] Hij bedenkt in opdracht van sponsor Rabobank teksten voor de Museum Jaarkaart. Daarvoor ontwikkelt hij '*advertorials*': 'advertenties die doen of ze redactioneel zijn. Misleiding eigenlijk', aldus Mertz. Voor een blad als *Vrij Nederland* schrijft hij teksten van een pagina over een bepaald kunstwerk in een museum. Speciaal voor *Metro* verzint hij een andere aanpak - zo'n tekst 'is te lang, te zwaar, voor *Metro* lezers. En: het leesgedrag is anders, vaak totaal anders. In die wiebelende trein. En: velen hebben geen benul van wie Tajiri is. Of van Museum Het Valkhof'. Hij maakt er een quiz van, 'op welgevalliger formaat'. Na een vraag, bijvoorbeeld 'Wat is dít nou toch?', formuleert hij een antwoord A, B en C: een ruimtesonde, een vroege Tajiri of een formule 1 wagen. 'Om het juiste antwoord te kunnen lezen, moet men de *Metro* op de kop houden. Want pas dan gaat de tekst verder. Hetgeen geschiedt. Schitterend schouwspel…'.[956] Mertz: 'de doelgroep voor museumpromotie blijft 40+, hoogopgeleid, geld zat, tijd te kort, met te veel cultureel aanbod. Dus moet je moeite doen die de musea binnen te halen. Straatreclame werkt alleen als *reminder*. Alleen de eenzame wandelaar-met-slepende-tred verdiept zich in A3-

---

[952] Chris Reinewald, 'Meeeer in mndr. Museumpromotie volgens Paul Mertz'. In: *Museumvisie*, 2007/4, p. 2 en www.paulmertz.nl (zie de rubriek 'Mauritshuis'), bezocht op 15 mei 2011.

[953] Ibidem, pp. 2-3.

[954] Bron: www.paulmertz.nl /werk/Boekje%Paul_010707.pdf, p. 9. Door het Mauritshuis wordt Mertz 'echt' aan het denken gezet: 'hoe ga je, als reclameman, om met zo'n juweel? Primair hoor je je te verdiepen. In je opdrachtgever. In het Koninklijk Kabinet van Schilderijen. In de fameuze collectie, goeddeels uit de Gouden Eeuw. (…) En in de mensen die er werken. Die samen gestalte geven, de eigenheid bepalen, de persoonlijkheid zijn. Statige mensen hoor. Zeker toen. Je hoeft je niet deemoedig op te stellen, als adviseur, als campagnemaker, maar je moet wel je plaats, je beperkingen weten, leren weten. Je kunt en mag, als Amsterdammertje, niet proberen, niet willen proberen, een instituut als het Haagse Mauritshuis naar je hand te zetten, een door jou bedachte identiteit aan te meten, te overgieten met een reclamesaus. Ik leg mijn oor te luisteren. Proef, savoureer. Geniet van de verhalen. Zo kom ik aan mijn adagium. Achter alles schuilt een verhaal. En verhalen moet je vertellen' - maar dit is moeilijk in een paar woorden, 'hoe deugdelijk ook'. Hij wil 'prikkelen', 'een lijntje uitwerpen. (…) In de (gerechtvaardigd gebleken) hoop dat lezers denken, vinden: wist ik niet, nog niet, leuk toch wel, boeiend misschien, zou ik meer over willen weten, zou ik wel naar toe willen'. Een kopje boven een advertentie luidt: 'Je staat ervoor, maar wat schuilt erachter?' Bron: ibidem, pp. 4-5.

[955] www.paulmertz.nl /werk/Boekje%Paul_010707.pdf, p. 14. Deze tentoonstelling is een ongekend succes in de carrière van Frits Duparc, 'die zich wat kosten en ambitie betreft kan meten met die over Vermeer en Rembrandts zelfportretten'. Bron: Merlijn Schoonenboom, 'Operatie Holbein. Mauritshuis lobbyt jaren voor de "Rafael van het Noorden"'. In: *de Volkskrant*, 7 augustus 2003. De expositie is geen oeuvre-overzicht, maar heeft als thema de portretten die hij schilderde in het vroeg zestiende eeuwse Engeland. Adrie van Griensven, 'Holbein aan hof Hendrik VIII'. In: *Het Financieele Dagblad*, 16 augustus 2003. De tentoonstelling liep van 15 augustus tot en met 16 november 2003. In de drie maanden die de tentoonstelling duurde, kwamen er ruim 175.000 bezoekers op af - dit aantal overtrof alle verwachtingen van de staf, die had gerekend op 150.000. 'Holbein-expositie trok 175 duizend bezoekers'. In: *de Volkskrant*, 19 november 2003 en 'Holbein trekt 175.000 bezoekers'. In: *Trouw*, 19 november 2003.

[956] Ibidem, pp. 10-13.

posters op straat. Dagbladen spelen de belangrijkste rol met de culturele tralala-bijlage als biotoop. De Kunsthal en het Haags Gemeentemuseum hebben prachtig tentoonstellingsaanbod, maar komen met lellen van eenduidige advertenties met titel, plaats en datum. Zonde. Kan spannender hoor. Mijn kijk biedt meestal een nuttige aanvulling op het museale. Titels zijn het uur van de waarheid'.[957]

Management in de museumpraktijk: Wim Crouwel

In december 1985 wordt Wim Crouwel benoemd als directeur van Museum Boymans-van Beuningen - hij volgt Wim Beeren op. Zijn beleid is gebaseerd op efficiënte bedrijfsvoering: hij is één van de eerste zakelijk ingestelde directeuren in de Nederlandse museumwereld.[958] Crouwel is afkomstig uit het bedrijfsleven - daar wordt op lange termijn gepland en worden risico's genomen. Dat is een verschil met de bedrijfscultuur in musea, waar de directie veelal afkomstig is uit inhoudelijke, kunsthistorische disciplines. In musea wordt vaak op korte termijn gepland en kunnen nauwelijks ondernemersrisico's worden genomen: de mogelijkheden om bedrijfsmatig te werken zijn beperkt omdat er geen hypotheek gegeven kan worden op museale gebouwen of collecties.[959] Crouwel (1928) richtte in 1963 samen met anderen het Amsterdamse ontwerpbureau Total Design op en was hoogleraar industriële vormgeving aan de Technische Hogeschool te Delft.[960] Hij verzorgde als grafisch ontwerper en medewerker van Edy de Wilde, zowel in het Van Abbemuseum als daarna in het Stedelijk, de catalogi en de affiches.[961] Een typerende *oneliner* van Crouwel is: 'the designer's job is to communicate information'.[962]

Vóór zijn benoeming was Crouwel sinds 1982 lid van Commissie van Advies voor Museum Boymans-van Beuningen. Het is ongebruikelijk dat het college van B en W aan de gemeenteraad een lid van haar eigen adviescommissie voorstelt om de nieuwe directeur te worden. Bovendien was Crouwel één van de eersten die zich prominent in het debat mengde over de directiestrijd tussen Wim Beeren en Rudi Fuchs in het Stedelijk Museum en onomwonden partij koos voor Beeren - toen nog directeur van Museum Boymans-van Beuningen. Dit heeft de schijn van stuivertje wisselen. Crouwel verklaart dat deze voordracht voor hemzelf ook een grote verrassing was: 'in eerste instantie heb ik tegen de gemeente gezegd, jongens, geen haar op m'n hoofd dat daar aan denkt. Ik heb een comfortabele positie als hoogleraar aan de TH Delft. Een baan die ik heel leuk en interessant vind. Ik had me dan ook voorgenomen daar te blijven. Vanwege mijn publieke poging Wim Beeren in Amsterdam te krijgen, vond ik ook dat ze mij zo'n vraag niet konden stellen. Maar desondanks vonden ze dat ik er over na moest denken. Ik heb toen een volle maand met die vraag rondgelopen, uitvoerige gesprekken gevoerd met allerlei mensen, onder wie Wim Beeren'. Hij werd zelfs een tweede keer benaderd - de gemeente had veel positieve reacties ontvangen. In het

---

[957] Chris Reinewald, 'Meeeer in mndr. Museumpromotie volgens Paul Mertz'. In: *Museumvisie*, 2007/4, p. 3.
[958] Mariëtte Haverman, 'De ark van Noach in een kantoortoren. Het museumbeleid in *Metropolis M*: de zucht tot centraliseren'. In: *Vrij Nederland*, 30 januari 1988.
[959] Aldus Rik Vos in een gesprek te Amsterdam op 13 december 2010.
[960] J.R. ter Molen, 'Algemeen'. In: Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, *Jaarverslag 1985*. Rotterdam, 1986, p.3. Zie ook: Paul Mertz, *Wim Crouwel*. Eindhoven, november 2008. Deel 12 uit de reeks cahiers 'Roots'van [Z]OO producties en Greve offset. Zie over Crouwel en Total Design ook: Frederieke Huygen, *Jurriaan Schrofer. Grafisch ontwerper, fotoboekenpionier, art director, docent, kunstbestuurder, omgevingskunstenaar*. Dissertatie. Amsterdam, 2013, pp. 240-287.
[961] Peter de Ruiter, Wim Crouwel. "Wat is er mooier dan de verschillende gebieden in het museum in relatie tot elkaar te laten zien?"' In: *Metropolis M*, jrg.8, nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie, p. 28.
[962] Harry Willemsen, 'Wim Crouwel over musea, reclame, sponsoring en voorlichting'. In: *Voorlichting*, nr.3, 1987.

museum blijken ze graag met hem te willen samenwerken, ook al is hij geen kunsthistoricus.[963]

Museum Boymans-van Beuningen heeft een veelzijdige verzameling: vier grote aandachtsgebieden in de oude en moderne kunst, de kunstnijverheid en de industriële vormgeving. De verzameling oude kunst bestaat uit schilderijen, tekeningen en grafiek. Directeur J.C. Ebbinge Wubben richtte zich vooral op deze afdeling.[964] Zijn opvolger Wim Beeren had vooral affiniteit met moderne kunst en trachtte hiaten in de collectie in te vullen. Maar Crouwel is niet van plan dit aankoopbeleid voort te zetten. Hij heeft behoefte 'een zorgvuldige keuze te maken uit dat wat zich nu aanbiedt', zo zegt hij diplomatiek. Hij wacht ook af wie de twee vacatures van de hoofdconservatoren moderne kunst gaan opvullen.[965] De reden dat hij wordt benoemd tot museumdirecteur is niet in de eerste plaats om zijn persoonlijke engagement met de beeldende kunst, maar juist om zijn kwaliteiten als manager.[966] Bovendien meldt de benoemingscommissie dat zij 'onder meer rekening heeft gehouden met een door de staf opgesteld rapport, waarin er op werd aangedrongen dat het in de afgelopen jaren gevoerde beleid in grote lijnen zou worden gecontinueerd'.[967] Beeren bepleitte bij zijn afscheid dat zijn opvolger geen specialist zou moeten zijn, die zich concentreert op één van de afdelingen en de rest delegeert. Crouwel lijkt iemand die zich op een behoorlijk niveau met de staf kan verstaan. 'Als ik zou merken dat ik er totaal naast zou komen te staan en alleen puur *managerial* taken ga vervullen, zou ik me doodongelukkig voelen'.[968]

Hij pleit voor meer aandacht voor de bedrijfsvoering in musea: 'deze ontwikkelingen zijn noodzakelijk voor de toekomst'. Zakelijke technieken zullen een meer prominente rol gaan spelen, 'dat kan niet anders'. 'De mentaliteit in musea is momenteel fundamenteel anders. Die is gericht op het behouden van wat men heeft. De aandacht is nu teveel gericht op de directe problemen, er is nog geen niveau waarop de langere termijn geabstraheerd wordt. Maar dat is waar men zich in de toekomst op moet richten'.[969] Gevraagd naar wat volgens hem het profiel is van de ideale museumdirecteur, zegt Crouwel te verwachten dat in de toekomst alle culturele instellingen 'absoluut' behoefte hebben aan 'professioneel management in de brede zin van het woord'.[970] 'Zolang de museumdirectie nog uit één persoon bestaat, en ik denk dat dit zeker nog kan, moet hij op één van de gebieden van het museum zijn expertise hebben om de binding met de inhoudelijke kant niet te verliezen. Ten tweede moet hij beschikken over goede managementkwaliteiten, in díe zin dat hij een club kan sturen. Daar komt een behoorlijke mensenkennis bij kijken. Hij moet naast goede contactuele eigenschappen inzicht hebben in begrotingstechnieken en om kunnen gaan met overheidsfinanciën. Kortom, ik vermoed dat de toekomstige directeur een brede generalist moet zijn, in de hoop dat hij op zijn eigen vakgebied óók specialist is. In een tweekoppige

---

[963] Crouwel geciteerd in: Jhim Lamoree, 'De oogkleppen van Wim Crouwel'. In: *Haagse Post,* 19 oktober 1985.
[964] Ebbinge Wubben was directeur van het museum van 1948 tot 1978. Boymans is een van de oudste musea van Nederland - in 1849 liet jurist Boijmans zijn kunstverzameling na aan de stad Rotterdam. In 1949 wordt met de verwerving van de collectie Van Beuningen de naam van het museum uitgebreid. Bron: *www.boijmans.nl* (bezocht op 15 december 2014).
[965] Harry Willemsen, 'Wim Crouwel over musea, reclame, sponsoring en voorlichting'. In: *Voorlichting*, nr.3, 1987.
[966] Janneke Wesseling, 'Boymans was altijd de chique heer'. Gesprek met Wim Crouwel'. In: *NRC Handelsblad*, 7 november 1986.
[967] J.R. ter Molen, 'Algemeen'. In: Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, *Jaarverslag 1985*. Rotterdam, 1986, pp. 2-3.
[968] Crouwel geciteerd in: Jhim Lamoree, 'De oogkleppen van Wim Crouwel'. In: *Haagse Post,* 19 oktober 1985.
[969] Interview met Wim Crouwel in Rotterdam op 15 april 1989.
[970] Peter de Ruiter, 'Wim Crouwel. "Wat is er mooier dan de verschillende gebieden in het museum in relatie tot elkaar te laten zien?"' In: *Metropolis M*, jrg.8, nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie, pp. 35-36.

combinatie zie ik niets. Ik zou het een te groot risico vinden om een specialist en een manager naast elkaar te plaatsen. Ik mag hopen dat de universitaire opleidingen kunnen voorzien in een kunsthistorische opleiding, met daarnaast een studie management. (…) De toekomstige museumdirecteur? Een duizendpoot, maar geen onmogelijke duizendpoot'.[971]

In de loop van zijn directoraat reorganiseert Crouwel het museum rigoureus. Achteraf gezien beschouwt hij deze wijziging als zijn belangrijkste wapenfeit. Bij zijn aantreden trof hij een 'platte organisatie' aan, waar iedereen zich met iedereen bemoeide. Hij schaft de Educatieve Dienst af en formeert daarvoor in de plaats een Communicatieafdeling. Hij ontwikkelt 'een gestructureerd bedrijf', bestaande uit drie sectoren: Communicatie, Museaal Werk en Facilitaire Zaken - de hoofden vormen het managementteam'. Ze vergaderen één maal in de week.[972] Iedere afdeling krijgt een parttime medewerker die zorgt voor persberichten, inleidingen op tentoonstellingen en begeleidende teksten voor de zaalbrochures en geven rondleidingen en cursussen.[973] Het stichtingsbestuur van het museum maakt hij effectiever door mensen met verschillende achtergronden te rekruteren voor de posities die vrijkomen: mensen uit het bedrijfsleven, van banken, van de overheid en met inhoudelijke kennis. Zo kan het bestuur via haar netwerken ook worden ingezet bij de ontwikkeling van sponsoractiviteiten.[974]

Crouwel grijpt de kans aan een full time *fundraiser* aan te stellen - daarvóór besteedde hijzelf aandacht aan fondswerving. 'Zij zal zichzelf waar moeten maken, ze zal moeten bewijzen dat ze waarde heeft voor het museum. Via fondswerving zal er meer geld binnen moeten komen dan haar salaris het museum kost'.[975] Zo iemand moet goede contactuele eigenschappen hebben, en de 'taal van mijn museum kennen (…) die met overtuiging over een project kan praten (dus eigenlijk iemand met een kunsthistorische op leiding als achtergrond), die informatie kan geven richting bedrijfsleven en die zelf overtuigend gelooft in haar museum. Die bovendien redelijk zakelijke proposities kan maken en ook manager is'.[976] Sinds juni 1988 is Caecilia Groot deze fondswerver. Ze merkt dat bedrijven het prettig vinden een vast aanspreekpunt te hebben. 'Voordien wisten ze niet goed hoe ze met een kunstinstelling om moesten gaan. Bedrijven beseffen dat ze in de jaren tachtig wat netter en chiquer zijn geworden en dat kunst een goed middel is om relaties te versterken. Je moet met een bedrijf meedenken, suggesties doen, adviezen geven, over welke tentoonstellingen voor sponsoring in aanmerking zouden kunnen komen en ideeën aan de hand doen voor activiteiten, die daarop aansluiten'.[977] Crouwel legt uit hoe dat in zijn werk gaat, sponsors aantrekken: 'wij maken van een aantrekkelijke tentoonstelling een goede presentatie, met alle ins en outs. Daarmee gaan we de boer op. Zenden het de mensen toe. Gaan met ze praten. In negen van de tien gevallen lukt het niet, maar in dat ene geval wel. Sponsors aantrekken is een mixture van heel bewust opereren en puur toeval. De mooiste sponsoring krijg je binnen een half uurtje voor elkaar. De directeur van verzekeringsmaatschappij De Stad Rotterdam die een nieuw gebouw kregen aan het Weena wilde iets doen ter gelegenheid van de verhuizing. Wij van onze kant hikten al heel lang aan tegen de restauratie van onze prachtige collectie

---

[971] Ibidem.

[972] Ella Reitsma, 'Hartstocht voor helderheid. 1928: Wim Crouwel, een smetteloze directeur'. In: *Vrij Nederland*, 30 oktober 1993.

[973] Peter de Ruiter, Wim Crouwel. "Wat is er mooier dan de verschillende gebieden in het museum in relatie tot elkaar te laten zien?"' In: *Metropolis M*, jrg.8, nr. 5/6, 1987, p. 29 en p. 30.

[974] Interview met Wim Crouwel in Rotterdam op zaterdag 15 april 1989.

[975] Ella Reitsma, 'Hartstocht voor helderheid. 1928: Wim Crouwel, een smetteloze directeur'. In: *Vrij Nederland*, 30 oktober 1993.

[976] Harry Willemsen, 'Wim Crouwel over musea, reclame, sponsoring en voorlichting'. In: *Voorlichting*, nr.3, 1987.

[977] Theo Stokkink, '"Wij hebben de centen, wij hebben de macht"'. In: idem (redactie), *De Cultuur elite van Nederland. Wie maken en breken de kunst*. Amsterdam, 1989, p. 232.

tekeningen van Fra Bartolomeo. Die konden we niet betalen. Dat hebben zij toen gedaan. In een half uurtje waren we klaar. En wij hebben een tentoonstelling gemaakt die we ongeveer gelijktijdig met hun gebouw hebben geopend'.[978] Toch vindt hij de mogelijkheden van sponsoring beperkt: 'de meeste sponsors zijn alleen geïnteresseerd in tentoonstellingen. Ik heb in mijn onschuld weleens gedacht: wat is er nou mooier voor een bedrijf dan een aankoop subsidiëren. Dat levert permanent een bordje op met je naam onder het schilderij. Maar zo werkt het niet. (…) Men moet er iets omheen kunnen organiseren. Iets waar veel mensen van kunnen genieten'.[979]

Het publiek wordt met allerlei middelen tegemoet getreden. De koffieshop wordt verplaatst en uitgebreid tot restaurant en de museumwinkel krijgt een breder assortiment catalogi, boeken, tijdschriften en design artikelen - deze winkel wordt verplaatst naar de voorzijde van het gebouw, waardoor er ook apart een bezoek aan kan worden gebracht en meer ruimte is en minder kans op een *bottleneck* op drukke zondagen. Er wordt gelegenheid geboden de aula te huren voor bijeenkomsten. Daarnaast wordt de vriendenkring van het museum nieuw leven ingeblazen.[980]

Een verschil met Wim Beeren is dat Crouwel zich betrokken voelt bij de ontwikkelingen in de stad Rotterdam. 'Met het particulier initiatief gebeurt in Rotterdam veel meer dan in Amsterdam. Ik ben heel optimistisch over de mogelijkheden van deze stad. Hier liggen grote kansen, er heerst hier een goed klimaat'. Hij werkt mee aan plannen voor de stad: 'een jaar nadat Amsterdam Culturele Hoofdstad van Europa geweest zal zijn en diep wegzakt in een kater, dan komen wij. Het wordt een groot cultureel festival, niet alleen voor de podiumkunsten, maar ook voor beeldende kunst en design. Dit festival ligt halverwege het traject naar 1990, dat voor Rotterdam een heel belangrijk jaar is: vijftig jaar na het bombardement, en het 650-jarig bestaan van de stad. Op allerlei manieren werken wij naar 1990 toe'.[981] In de communicatie wordt niet alleen aan het eigen museum gedacht, maar ook aan de collega musea in Rotterdam. Bij de kassa hangen drie kleurenfoto's met omschrijving van het Museum voor Volkenkunde, het Historisch Museum en het Maritiem Museum Prins Hendrik. De bezoeker wordt zo aangeraden ook eens die musea aan te doen. Het is uiteraard de bedoeling dat die musea op hun beurt ook op Boymans attenderen.[982] In tegenstelling tot zijn voorganger, die als kunsthistoricus zelf de toon zette op het gebied van de actuele kunst en ook spectaculaire publiekstrekkers organiseerde, neemt Crouwel een minder dominante positie in zijn museum in. Hij laat beslissingen op het gebied van de moderne kunst voor een groot deel over aan zijn conservatoren die hij deskundiger acht dan zichzelf. Hij etaleert niet prominent zijn passie voor vormgeving - zoals te verwachten is - ook daar krijgt de conservator veel ruimte. Hij bemoeit zich wel met het aantrekken van een vaste vormgever voor de huisstijl van het museum of verzorgt soms zelf de inrichting van een tentoonstelling.[983]

---

[978] Arjen Schreuder, 'Ik ben het bangst voor slimmeriken. Wim Crouwel over beeldende kunst, contrasten en zijn nieuwe paviljoen'. In: *NRC Handelsblad*, 1991.
[979] Harry Willemsen, 'Wim Crouwel over musea, reclame, sponsoring en voorlichting'. In: *Voorlichting*, nr.3, 1987.
[980] Peter de Ruiter, Wim Crouwel. "Wat is er mooier dan de verschillende gebieden in het museum in relatie tot elkaar te laten zien?"' In: *Metropolis M*, jrg.8, nr. 5/6, 1987, ibidem, p. 29.
[981] Janneke Wesseling, 'Boymans was altijd de chique heer'. Gesprek met Wim Crouwel'. In: *NRC Handelsblad*, 7 november 1986.
[982] Peter de Ruiter, Wim Crouwel. "Wat is er mooier dan de verschillende gebieden in het museum in relatie tot elkaar te laten zien?"' In: *Metropolis M*, jrg.8, nr. 5/6, 1987. Themanummer: Museumbeleid in de jaren tachtig; een inventarisatie, p. 28.
[983] Cees Maus, 'Geboren tussen tijdloze vormgeving. Mode is modieus en derhalve minder interessant'. In: *Trouw*, 6 november 1993.

Hoewel de moderne kunst de meeste aandacht behoudt, wordt het museum nu meer in een totaalconcept naar voren gebracht, met meer consideratie voor de verschillende afdelingen. Beeren gaf 80% van het te besteden geld uit aan moderne kunst. Crouwel herverdeelt de budgetten, zodat nu de moderne kunst 60% krijgt van het gemeentelijke aankoopbudget, kunstnijverheid en industriële vormgeving 20%, oude kunst 12,5% en tekeningen 7,5%. Deze herverdeling heeft een 'opbloei' van de verschillende afdelingen tot gevolg.[984] Crouwel benadrukt in verschillende interviews geen insider te zijn in de wereld van de beeldende kunst, hij is ontwerper. Daarom geeft hij zijn conservatoren veel vrijheid - zij zijn immers de deskundigen. 'Ik vind dat als je een conservator beschouwt als de grote expert op zijn gebied, hij ook alle kansen moet krijgen. Initiatieven tot tentoonstellingen en aankopen worden genomen in de afdelingen. Wat ik probeer is stimuleren, zorgen dat de dingen niet op een gigantische manier uit de pas lopen'.[985] Hij is trots op de veelzijdige verzameling die hij beheert en langzaamaan uitbreidt: 'Wim Beeren heeft natuurlijk ongelooflijke schilderijen en objecten gekocht. Onze grote Beuys bijvoorbeeld, die zou iedereen altijd moeten kunnen zien. En onze Walter de Maria. Dat is een adembenemend werk, daar ga ik ook persoonlijk nog eens waanzinnig van door mijn knieën. (…) Alles wat conservator Martin Visser voor Wim Beeren heeft aangekocht, proberen we zorgvuldig uit te bouwen. We zijn er niet op uit om per se andere kernen te gaan benoemen'.[986]

Eind 1993 neemt Wim Crouwel afscheid met de tentoonstelling *1928: Schoonheid en transparantie, logica en vernuft*.[987] De staf van het museum vroeg hem 'een tentoonstelling te maken waarin hij uitkomt voor zijn passies'.[988] De titel van de expositie verwijst naar Crouwels geboortejaar, de hoogtijdagen van het functionalisme - volgens hem 'een beweging van een grote spiritualiteit'.[989] De expositie is een hommage aan de designstroming: 'in mijn jeugd straalde het functionalisme een groot ideaal uit: het moest een bijdrage leveren aan de verbetering van de maatschappij. We zijn nu cynischer geworden, maar toch is dat nog altijd een goed uitgangspunt als je gaat vormgeven'.[990] 'Analytisch vermogen en een zekere logica zijn ongelooflijk belangrijke factoren in het menselijk denken. Mensen hebben nu eenmaal niet alleen een gevoel. Ze hebben ook een verstand. Gebouwen, paperclips, elektronica, theekopjes en protheses, daarbij speelt de logica een belangrijke rol. Men denkt weleens dat de eruptie van bijvoorbeeld de Memphis-beweging, de irrationele manier om tegen objecten aan te kijken, al het andere heeft verslagen. Maar ik denk: uitstulpingen als Memphis zijn nodig om het rationele daaruit versterkt te voorschijn te laten komen'.[991]

De door Crouwel geselecteerde voorbeelden van functionalistisch design staan opgesteld in het nieuwe, transparante paviljoen van glas en staal aan de achterzijde van het museum - onder zijn directoraat toegevoegd aan het museum van overwegend donkerrood baksteen en op 23 maart 1991 officieel geopend. Het ontwerp van de architect Hubert-Jan

---

[984] Ella Reitsma, 'Hartstocht voor helderheid. 1928: Wim Crouwel, een smetteloze directeur'. In: *Vrij Nederland*, 30 oktober 1993.
[985] Arjen Schreuder, 'Ik ben het bangst voor slimmeriken. Wim Crouwel over beeldende kunst, contrasten en zijn nieuwe paviljoen'. In: *NRC Handelsblad*, 1991.
[986] Ibidem.
[987] De tentoonstelling liep van 31 oktober 1993 tot en met 9 januari 1994
[988] Ella Reitsma, 'Hartstocht voor helderheid. 1928: Wim Crouwel, een smetteloze directeur'. In: *Vrij Nederland*, 30 oktober 1993.
[989] Tracy Metz, 'Wim Crouwel neemt afscheid met hommage aan het Functionalisme in 1928. Een choreografie voor elektriciteit'. In: *NRC Handelsblad*, 10 november 1993.
[990] Cees Maus, 'Geboren tussen tijdloze vormgeving. Mode is modieus en derhalve minder interessant'. In: *Trouw*, 6 november 1993.
[991] Arjen Schreuder, 'Ik ben het bangst voor slimmeriken. Wim Crouwel over beeldende kunst, contrasten en zijn nieuwe paviljoen'. In: *NRC Handelsblad*, 1991.

Henket. Crouwel is er 'apetrots' op.[992] Omdat het paviljoen bestemd is voor de collectie vormgeving en kunstnijverheid vindt Crouwel dat het ook iets van industriële vormgeving moet uitdrukken. 'Ik houd van het contrast van glas en baksteen. (…) Het paviljoen komt mooi uit het oude gebouw schuiven. De plinten komen als het ware uit de muurtjes van de tuinen omhoog. Je kunt dwars door het gebouw heen de tuin blijven zien. Ik heb er met veel plezier aan gewerkt'.[993] Hij wilde eigenlijk graag architect worden, wat zijn zoon Mels Crouwel nu is, maar werd grafisch ontwerper en museumdirecteur - net als Willem Sandberg.[994]

Efficiënt management ligt Crouwel aan het hart.[995] Naar aanleiding van zijn afscheid schrijft Ella Reitsma een portret voor *Vrij Nederland*, met een bloemlezing van vijf pagina's van 'de mooiste aankopen en schenkingen tijdens het achtjarige bewind van Wim Crouwel'.[996] Haar slotsom is dat iedereen die met hem in het museum werkte, hem 'accuraat' vindt, 'betrouwbaar in afspraken, niet scheutig met complimenten, niet eigenwijs, zonder manifestatiedrang. Crouwel zoekt eerder naar een compromis dan dat hij resoluut een knoop doorhakt. Van het kleine gescharrel in het museumbedrijf houdt hij niet. Tijdens zijn directoraat is er veel in het museum gebeurd'. Crouwels stijl van leidinggeven is die van een primus inter pares. Econoom Theo Scholten vindt dat Crouwel 'het ideaal van de museumdirecteur' benadert. 'Hij is een autoriteit op één van de vier werkterreinen en een algemeen gerespecteerde kunstpersoonlijkheid. Hij toonde zich een manager met evenwichtige aandacht en budgetruimte voor de verschillende werkterreinen en hij was voor zowel overheden als particulieren een aanvaarde gesprekspartner'.[997]

Er wordt voor Museum Boymans-van Beuningen een opvolger gezocht. Het hoofd van de afdeling Kunstnijverheid en adjunct-directeur, Johan ter Molen, is plaatsvervangend directeur. Uit de advertentie blijkt een expliciete voorkeur voor een manager, meer dan een museumman.[998] Hij moet, zo schrijft de gemeente Rotterdam, 'het museum zijn plaats geven in de toeristische markt', 'commercieel kunnen inspelen op de sponsormarkt', 'een hoogwaardige invulling kunnen geven aan de pr en de gezichtsbepaling van het museum' en 'goede relaties hebben met het bedrijfsleven'.[999] Maar, die persoon moet toch ook over 'de nodige inhoudelijke kwaliteit' beschikken.[1000] Een kunsthistoricus geniet 'voorkeur', al is het geen harde eis. De nieuwe directeur moet de diversiteit in de collecties 'als een aantrekkelijk uitgangspunt ervaren'.[1001]

Jan Hoet - directeur van het Museum voor Hedendaagse kunst van Gent en in 1992 hoofdcurator van de Dokumenta IX in Kassel - heeft interesse in de functie. Hij is uitgenodigd

---

[992] Ella Reitsma, 'Hartstocht voor helderheid. 1928: Wim Crouwel, een smetteloze directeur'. In: *Vrij Nederland*, 30 oktober 1993.

[993] Arjen Schreuder, 'Ik ben het bangst voor slimmeriken. Wim Crouwel over beeldende kunst, contrasten en zijn nieuwe paviljoen'. In: *NRC Handelsblad*, 1991.

[994] Arend Evenhuis, 'Wim Crouwel en het functionalisme. De tent is al circus genoeg'. In: *Trouw*, 4 november 1993.

[995] Peter de Ruiter, Wim Crouwel. "Wat is er mooier dan de verschillende gebieden in het museum in relatie tot elkaar te laten zien?"' In: *Metropolis M*, jrg.8, nr. 5/6, 1987, p. 29.

[996] Ella Reitsma, 'Hartstocht voor helderheid. 1928: Wim Crouwel, een smetteloze directeur'. In: *Vrij Nederland*, 30 oktober 1993.

[997] Theo Scholten, 'Museumperikelen in woelige wereld'. In: *Het Financieele Dagblad*, 19 oktober 2002. Scholten (1927-2005) stichtte met zijn vrouw Museum Beelden aan Zee in Scheveningen. Zie hoofdstuk 6 verderop.

[998] Arend Evenhuis, 'Pas nadien blijkt wat ik zocht. Jan Hoet, een geniaal chaoot? Wat wil museum Boymans eigenlijk?' In: *Trouw*, 31 december 1993.

[999] Geciteerd in: Kitty Kilian, met Gerda Telgenhof en Marianne Vermeijden, 'Borrelen tussen de oude meesters. Zeventien rijksmusea op weg naar zelfstandigheid'. In: *NRC Handelsblad*, 3 september 1993.

[1000] 'Onenigheid over opvolger van Wim Crouwel'. In *NRC Handelsblad*, 13 januari 1994.

[1001] Kitty Kilian, met Gerda Telgenhof en Marianne Vermeijden, 'Borrelen tussen de oude meesters. Zeventien rijksmusea op weg naar zelfstandigheid'. In: *NRC Handelsblad*, 3 september 1993.

te solliciteren, evenals Liesbeth Brandt Corstius, directeur van het Arnhems Gemeentemuseum, maar zij bedankt voor de eer.[1002] Hoet zet zijn vraagtekens bij de voorkeur voor een managerstype, zoals in de vacature omschreven: 'wat wil men: een manager, een man van de kunsten of een bureaucraat? Ik ben een informele manager, en ik vermoed over voldoende charisma te beschikken om continuïteit te ontdekken en om open te staan voor nieuwe impulsen. Als men computermensen zoekt, moeten ze natuurlijk niet bij mij zijn. Moet je de bevlogenheid van Rotterdam zien; gebouwen schieten als paddenstoelen uit de grond, het is een permanente vernieuwing. Ook het Boymans wordt daarmee geconfronteerd, vernieuwing bevraagt altijd. Het gevaar daarvan is weer dat het een kunsttempel, een attractie wordt, en dat stemt niet overeen met een havenstad. Overigens heeft de collectie van het Boymans met de surrealistische en Angelsaksische werken een duidelijke link met België'.[1003] Maar Hoet komt niet in aanmerking - de selectiecommissie is al te ver 'in een andere richting' met de benoemingsprocedure, aldus Hoet. De woordvoerder van de commissie geeft geen commentaar.[1004] Het debat wordt binnenskamers gehouden, 'om een mediacircus te voorkomen', zoals in 1985 bij de opvolging van Edy de Wilde in het Stedelijk.[1005]

Blockbusters: publiek komt met publiek mee

Musea gaan zich - langzamerhand - richten naar het model van een particuliere onderneming. Een gevolg is onder meer dat de aandacht voor de vaste collecties afneemt, want publiek, media en sponsors komen juist op speciale thematentoonstellingen af. Het grote publiek blijkt vooral geïnteresseerd in de al eerder genoemde blockbuster tentoonstellingen.[1006] Daarnaast ontwikkelt zich de tendens om naast de presentatietaak, meer aandacht te besteden aan de service: publieksbegeleiding, duidelijke bewegwijzering, horecavoorzieningen, genoeg en schone toiletten, een garderobe en een winkel met catalogi, boeken, kaarten, reproducties, design en merchandising. Musea kunnen niet achterblijven in 'de context van het vrijetijdsrepertoire'.[1007] In de Verenigde Staten en Engeland lopen de musea voorop in de modernisering en verzakelijking. Thomas Hoving en Sir Roy Strong gelden als pioniers in de benadering dat de consument de 'overwegende factor' dient te zijn - voor beiden was dit een speerpunt in hun museumbeleid. Hoving organiseerde in het Metropolitan Museum of Art in New York in 1967 *In the Presence of Kings*, die als de eerste blockbuster wordt bestempeld. Strong is een trendsetter in de verzakelijking van het museum - ook voor de Nederlandse museumwereld: reorganisatie van de staf, sponsoring, het verlagen van drempels voor een breed publiek en de ontwikkeling van merchandising.

Een blockbuster is een tijdelijke tentoonstelling, opgezet vanuit één herkenbaar thema, toegankelijk geënsceneerd, met veel media-aandacht en gericht op een breed, niet-ingevoerd

---

[1002] Dolf Welling, 'Waarom het goed is dat Hoet niet naar Boymans komt'. In: *Trouw*, 6 januari 1994. Jan Hoet (1936-2014) was Vlaams curator voor hedendaagse beeldende kunst. Hij richtte het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK) te Gent op en werd de directeur. Hij werd bekend door het project *Chambres d'Amis* (1986), waarbij kunstwerken in privéwoningen werden ontworpen en geplaatst door internationaal vermaarde kunstenaars. Hij was in 1992 curator van Documenta IX te Kassel en organiseerde in 2001 *Sonsbeek 9* in Arnhem.

[1003] Arend Evenhuis, 'Pas nadien blijkt wat ik zocht. Jan Hoet, een geniaal chaoot? Wat wil museum Boymans eigenlijk?' In: *Trouw*, 31 december 1993.

[1004] 'Jan Hoet: niet teleurgesteld over afwijzing Rotterdam'. In: *NRC Handelsblad*, 6 januari 1994.

[1005] 'Onenigheid over opvolger van Wim Crouwel'. In: *NRC Handelsblad*, 13 januari 1994.

[1006] Een blockbuster is een term die wordt gebruikt om een erg populaire en geslaagde film, tentoonstelling of theatervoorstelling aan te duiden. Oorspronkelijk werd de term alleen gebruikt voor succesvolle theaterstukken, maar sinds de jaren tachtig is hij ook in de museumwereld een vertrouwd begrip.

[1007] Citaat uit: Wim Knulst, *Van vaudeville tot video*. Rijswijk, 1989. Denk ook aan de waarschuwingen om meer rekening te houden met de wensen van het publiek in de rapporten van Frits de Leeuw en Marineke van der Reijden, *Vraag aan bod* en *Marketing mits*. Rijswijk, resp. 1987 en 1989.

publiek.[1008] De blockbuster is bedoeld om een financiële buffer te genereren - hij heeft dezelfde functie gekregen als de bestseller binnen een uitgeverij: interne subsidiëring dankzij het marktmechanisme.[1009] Marketingtechnieken spelen bij het 'verkopen' van de blockbuster een cruciale rol - marketing vereist gevoel voor communicatie en planning en inzicht in trends. Veel media-aandacht is belangrijk - *free publicity* - om de nieuwsgierigheid op te wekken en zo publiek te werven.[1010] Hoe ontstaat een blockbuster? Is deze volgens een beproefd concept te creëren? Zijn er bepaalde ingrediënten noodzakelijk? Een pakkende titel is bijvoorbeeld van cruciaal belang, evenals een tot de verbeelding sprekend thema. In hoeverre speelt toeval en geluk een rol? De Amerikaanse kunstcriticus Brian Wallis ziet ook 'mini blockbusters' ontstaan: tentoonstellingen rond één bepaalde kunstenaar - bijvoorbeeld David Salle, Pablo Picasso, Anselm Kiefer of Jeff Koons - waarop 'een ware marketingstrategie' wordt losgelaten. 'Het is puur een marketingtechniek om een publiek dat niet per se van kunst houdt of afweet, te laten zien hoe interessant een tentoonstelling van zo'n kunstenaar kan zijn', zo constateert Wallis. 'Picasso in het Museum of Modern Art: dat is een perfect voorbeeld van een naam die iedereen kent, waarbij men de nadruk legt op die enige kans om alles bij elkaar te zien. Heel gemakkelijk: alles onder één dak, één middag en je hebt het voor elkaar. Er wordt met dit soort tentoonstellingen ook een genie-cult geschapen. Ik vind het altijd intrigerend om te zien welke methoden de organisatie gebruikt om de aandacht te vestigen op het unieke van een bepaalde kunstenaar, of op zijn grillen en andere eigenaardigheden. Ik denk daarom dat je daarin duidelijk kunt zien hoe musea hun product gebruiken om in de eerste plaats zichzelf te verkopen'.[1011]

De uitvinding van het concept blockbuster wordt toegeschreven aan Thomas Hoving, directeur van het Metropolitan Museum of Art in New York. Hoving geldt als 'the sort of person who intuitively knew how to reach a wide public'. In 1966 werd hij directeur. Hij breidde het museum grootscheeps uit en renoveerde het gebouw - de grote, kleurrijke banieren met aankondigingen van tentoonstellingen en de plaza met trappen aan 5th Avenue dateren uit deze periode. Bij zijn overstap naar het Metropolitan voorspelde zijn voormalige werkgever hem: 'well, it's a great opportunity. Best of its kind in the country. I can see that. But … have you considered the boredom? Seems to me the place is dead. But, Hoving, you'll make the mummies dance'.[1012] Hij luidde een nieuw tijdperk in voor het traditioneel

---

[1008] Tessa Haan, 'Het bal van Assepoester en de stiefzusters. Het spektakel van de blockbusters en de invloed van overheid, sponsors, publiek en publiciteit'. Masterscriptie. Amsterdam, 2003, pp. 29-36. Kunsthistorica Marlite Halbertsma bakende het begrip blockbuster af tot een tentoonstelling die rond de 200.000 bezoekers trekt of voor twee vijfde van het aantal bezoekers op jaarbasis zorgt. Bron: Marlite Halbertsma, 'Grote klappers in historisch verband'. In: *Opossum*, 4, 1994, pp. 3-13, p. 3. Aangehaald in de scriptie van Tessa Haan, p. 9. Halbertsma (1947) is bijzonder hoogleraar Kunst- en Cultuurwetenschappen aan de Erasmusuniversiteit te Rotterdam.

[1009] Bram Kempers, 'Aandelen in onsterfelijkheid. Museaal mecenaat, particulier initiatief en overheid'. In: Cas Smithuijsen (redactie), *De hulpbehoevende mecenas. Particulier initiatief, overheid en cultuur, 1940-1990*. Zutphen, 1990, p 111.

[1010] Frits de Leeuw, 'Hoe word je goed in museummarketing?' In: *Boekmancahier* 45; 12de jrg. sept. 2000, pp. 305-306.

[1011] Aldus Brian Wallis in een interview in 1988 met Chris Dercon, 'Brian Wallis. De blockbuster. Het lijkt nog het meest op televisie'. In: idem, *Ik zou een museum willen maken waar de dingen elkaar overlappen*. Rotterdam, 2000, p. 89.

[1012] Thomas Hoving, *Making the mummies dance. Inside the Metropolitan Museum of Art*. New York, 1993, p. 39. Hoving (1931-2009) was daar directeur van 1966 tot 1977. In 1959 werd hij assistent conservator in het Metropolitan en in 1965 conservator bij de afdeling Middeleeuwse kunst. In 1966 verliet hij het museum om voor de nieuwe burgemeester John Lindsay te werken als directeur van de stadsparken in New York City: 'the parks commissioner'. Kort daarna werd hij gevraagd in het Metropolitan om directeur James Rorimer op te volgen - hij was toen vijfendertig. Bronnen: Phyllis Tuchman, 'The Big Show', 14 december 2009, op de site *obit-mag.com/articles/thomas-hoving-the-big-show* en 'Jill Krementz celebrates the life of Thomas Hoving' in december 2009 op: www.newyorksocialdiary.com/node/1901440 (beide sites bezocht op 12 december 2010).

ingestelde, wetenschappelijke museum. Het concept werd door andere Amerikaanse musea overgenomen en waaide over naar Europa. Hoving vond het de taak van een museumdirecteur om zoveel mogelijk mensen nieuwe informatie en 'recreatievormen' aan te bieden - hij noemt cultuur en recreatie in één adem.[1013] Hoving wilde af van het encyclopedische kunstmuseum en organiseerde spectaculaire tentoonstellingen. Hij slaagde in zijn ambitie, maar moest tussen vele politieke klippen laveren.[1014]

Voordat men hier in Nederland van blockbusters spreekt, werden al grote publiekssuccessen georganiseerd. Kunsthistoricus Francis Haskell noemt in zijn boek *The Ephemeral Museum* een grote Rembrandttentoonstelling, die in 1898 in het Stedelijk Museum werd georganiseerd, al een 'blockbuster'.[1015] Hij citeert *The Times*, die de expositie 'a thing unprecedented of its kind' noemt, 'for the first time a genuinely cosmopolitan levy has been organized; Royal personages, public galleries, old possessors and new collectors from all over Europe have vied with one another in making this exhibition unlike anything that has been done before'.[1016] Haskell stelt vast: 'it was, in fact, in Amsterdam (…) that the modern "block-buster" was born'. De aanleiding voor de tentoonstelling was niet dat Rembrandt zoveel jaar geleden geboren of overleden was, maar de inhuldiging van de achttienjarige koningin Wilhelmina - Haskell vermoedt dat deze plechtigheid een belangrijke rol speelde bij de bruiklenen door buitenlandse adel. De tentoonstelling bestond uit 350 tekeningen en 124 schilderijen. De *Poolse Ruiter* was 'the chief sensation' - Abraham Bredius, Rembrandtkenner en directeur van het Mauritshuis, ontdekte het schilderij een jaar daarvoor in de verzameling van graaf Tarnowski in Polen en wist te bewerkstelligen dat het in het Stedelijk voor het eerst in het openbaar getoond kon worden.[1017] In minder dan twee maanden kwamen er 43.000 bezoekers op de tentoonstelling af. Het retrospectief was zeer geslaagd: een grootschalig project waarvoor werk van Rembrandt uit heel Europa werden vergaard, dat veel media aandacht kreeg en relatief veel bezoekers trok.[1018] Deze succesvolle expositie vertoont inderdaad allerlei kenmerken van een blockbuster, dus de karakterisering van Haskell is te begrijpen. Maar het attenderende begrip wordt in die tijd nog niet letterlijk gehanteerd - laat staan dat het een ambitie is in het presentatiebeleid. Haskell hanteert het fenomeen in retrospectief.[1019]

[1013] Chris Dercon, 'Brian Wallis. De blockbuster. Het lijkt nog het meest op televisie'. In: idem, *Ik zou een museum willen maken waar de dingen elkaar overlappen*. Rotterdam, 2000, pp. 85-86.

[1014] Thomas Hoving, *Making the mummies dance.* New York, 1993, pp. 164-165.

[1015] Het Stedelijk Museum was toen net drie jaar open. Jan Eduard van Someren Brand beheerde de collecties van 1895 tot 1904, waarna Cornelis Baard hem in 1905 opvolgde - van 1920 tot 1936 was hij directeur. Zie over de expositie: Marie Baarspul, *Stedelijk in de pocket*. Amsterdam, 2012, pp. 21-23. Daarin staan ook drie foto's van de spectaculaire verhuizing op een handkar van de *Nachtwacht* van het Rijksmuseum naar het Stedelijk. Een persmoment!

[1016] Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. New Haven en London, 2000, p. 102.

[1017] Bredius was van 1889 tot 1909 directeur van het Mauritshuis. De *Poolse Ruiter* (circa 1655) bleef zo voor verzamelaars niet onopgemerkt. In 1910 wist de Amerikaanse kolen- en staalmagnaat Henry C. Frick het te kopen voor zestigduizend pond, met een geschilderde kopie. Sindsdien hangt het schilderij in The Frick Collection in New York; het wordt nooit uitgeleend. Ernst van de Wetering van het Rembrandt Research Project, stelde overigens vast dat het schilderij niet door Rembrandt zelf is geschilderd.

[1018] Francis Haskell, *The Ephemeral Museum.* New Haven en London, 2000, p. 102.

[1019] In 1935 organiseerde het Rijksmuseum een Rembrandt tentoonstelling die 126.000 bezoekers trok, op een totaal aantal van 242.413 dat jaar. Het Stedelijk Museum haalde in 1938 bijna de helft van het aantal bezoekers op jaarbasis met de tentoonstelling *100 Jaar Fransche kunst* (53.000 op een totaal van circa 120.000). Bron: Marlite Halbertsma, 'Grote klappers in historisch verband'. In: *Opossum*, 4, 1994, pp. 6-7. In 1956 organiseerde het Rijksmuseum nog eens een Rembrandttentoonstelling - *Rembrandt. Schilderijen en etsen* - waar maar liefst 329.917 bezoekers op afkwamen. Bron: Tessa Haan, 'Het bal van Assepoester en de stiefzusters'. Amsterdam, 2003, p. 14. In 1970 bracht conservator Renilde Hammacher (1913-2014) voor het eerst het oeuvre van Salvador Dalí in Nederland, in Museum Boymans-van Beuningen: 'een representatie van de surrealisatische kunst door

Eind jaren zeventig en begin jaren tachtig organiseerde Wim Beeren in museum Boymans-van Beuningen om de vier à vijf jaar thematentoonstellingen. Deze grote exposities hadden geen relatie met de collecties van het museum. In 1979 bezochten 260.000 mensen *Goden en Farao's* (jaartotaal: 389.676) - de tentoonstelling kwam tot stand in een samenwerkingsverband met drie Duitse musea.[1020] In 1984 trok *Het Goud der Thraciërs* 215.000 bezoekers (jaartotaal: 324.814).[1021] In studies over de blockbuster worden deze succesverhalen telkens genoemd. Beeren maakte er naam mee. Zijn motief was 'hiermee andere mensen naar het museum te halen dan degenen die we normaal krijgen. Die nieuwe mensen kunnen we op deze manier over de drempel halen en mogelijk aan ons binden'.[1022] De tentoonstelling *Het Goud der Thraciërs* was 'nog nooit ter wereld vertoond'. Volgens Maarten Bertheux, toen in dienst bij de afdeling communicatie in Boymans, speelde de titel een belangrijke rol: 'goud, dat jarenlang uit de gratie was geweest en toen net weer mocht, in combinatie met Thraciërs, een naam die onbekend was en nieuwsgierig maakt'.[1023] De zalen waren mysterieus donker met alleen licht op ooghoogte. De uitgebreide publiciteitscampagne werd al vier maanden voor de opening opgestart en begon met de verslaggeving van de ingewikkelde operatie om het goud uit Bulgarije in Nederland te krijgen: 'het was zoiets als de *Nachtwacht* weghalen en naar Bulgarije brengen'. Dat gaf verschillende persmomenten. Bertheux: '*De Telegraaf* was bij het uitpakken van de schatten aanwezig. Natuurlijk hadden

---

één van haar pioniers'. Het werd een blockbuster: het overzicht bevatte 230 werken en trok ruim 200.000 bezoekers. Hammacher moest veel weerstand overwinnen: 'Boijmans is een stedelijk museum. Projecten die ik wilde realiseren moest ik laten beoordelen door de burgemeester en de wethouders. Die waren er eerst tegen, ze vonden dat het surrealisme veel te anti-formalistisch was. Dat stoorde, want Nederlanders zijn van oorsprong heel streng in hun levensstijl. Coert Ebbinge Wubben, hij is dertig jaar directeur van Boijmans geweest, verdedigde mijn plannen. Ik moest even wachten en dan zouden we het nog eens voorleggen. Er kwam een heel jonge wethouder, Jan Riezenkamp, en die was voor. Toen is de expositie over Dalí op den duur toch doorgegaan'. Ook de maestro zelf hield in eerste instantie af: 'hij ontving me in zijn suite in hotel Le Meurice in Parijs, maar hij wilde niet meewerken aan de tentoonstelling. Hij zei: "mijn werk moet geheim blijven". Ik zei: "spijtig maître. Ik ben ontgoocheld dat u geen werken in bruikleen wilt afstaan"'. Renilde Hammacher was van 1963 tot haar pensioen in 1978 hoofdconservator moderne kunst in Boijmans. Het museum wijdde van 13 april tot en met 23 februari 2014 een expositie aan haar en de kunst die ze voor het museum aankocht: *Renilde Hammacher. Een grote, stimulerende en stuwende kracht.* Catalogus: Marijke Peyser, *Il Divino en de dame. Renilde Hammacher en het surrealisme in Museum Boijmans Van Beuningen.* Rotterdam, 2013. Bronnen: Dirk Limburg, '"Dalí was een showman"'. In: *NRC Handelsblad*, 2 mei 2013 en idem, 'Vlaamse bracht surrealisme naar Nederland'. In: *NRC Handelsblad*, 12 december 2014. Dali kwam toch naar de opening van de tentoonstelling - dat bezoek genereerde veel media aandacht. Dagelijks stonden lange rijen wachtenden voor de deur. Om de grote belangstelling te hanteren, waren avondopenstellingen nodig en een verlenging van een week. Bron: Rutger Pontzen, 'Dagelijks lange rijen. De geschiedenis van de blockbuster-tentoonstelling'. In: *de Volkskrant,* 17 januari 2008. De Dali-tentoonstelling was van 21 november 1970 tot 10 januari 1971. Zie voor de catalogus: R. Hammacher-van den Brande en L. Brandt Corstius (samenstelling), *Dali.* Rotterdam, 1970. De catalogus bevat naast een biografische en kunsthistorische beschouwing over Dali in het Nederlands en het Frans, een analyse van Dali als schrijver - geschreven door Gerrit Komrij: 'Over het letterkundig werk van Salvador Dali'. In: ibidem, pp. 49-52.

[1020] *Goden en Farao's* was in Boymans van 1 maart tot 29 april 1979. De Duitse musea waren: Villa Hügel te Essen, Haus der Kunst in München en Roemer- und Pelizaeus Museum in Hildesheim. Het hoogtepunt van de tentoonstelling was een tiental prachtige objecten uit het graf van Tutanchamon, uit het Dal der Koningen in Thebe. Zie de catalogus: Dietrich Wildung en Günther Grimm, *Goden en Farao's*, Rotterdam, 1979. Op de voorkant van het gebonden boekje staat als *eyecatcher* een 'Hanger in de vorm van een scarabee' uit zijn graf.

[1021] Tessa Haan, 'Het bal van Assepoester en de stiefzusters'. Rotterdam, 3 november 2003, p.14. *Het Goud der Thraciërs* liep van 23 september tot 18 november 1984.

[1022] Rutger Pontzen, 'Dagelijks lange rijen'. In: *de Volkskrant,* 17 januari 2008.

[1023] Begin 1987 publiceerde *Vrij Nederland* een inzichtelijke verkenning van dit in Nederland dan nog betrekkelijk nieuwe museale fenomeen: twee journalisten gingen 'op zoek naar de succesformule voor een tentoonstelling'. In het artikel worden *best practices* beschreven van succesvolle thematentoonstellingen: Aukje Holtrop en Ageeth Scherphuis, 'Gouden greep. "Publiek komt niet op kwaliteit af. Publiek komt op publiek af". Op zoek naar de succesformule voor een tentoonstelling: "Monet is een hit. Maar mode? Kunst is in de mode"'. In *Vrij Nederland*, 17 januari 1987.

we eerst zelf die zware gouden bekers wel even uitgepakt en weer ingepakt om te voorkomen dat er foto's gemaakt zouden worden van misschien beschadigde en kapotte voorwerpen'. Het blijft toch een gok of er in de negen weken die de expositie duurt, 200.000 bezoekers komen - dit aantal was minimaal nodig om uit de onkosten te komen. En niemand kende de Thraciërs. Dat het stormliep kwam door een bijkomstigheid. Enkele weken na de opening vertelde archeoloog Jan Best, de bedenker van de tentoonstelling, in het televisieprogramma van Sonja Barend enthousiasmerend over het goud van de Thraciërs.[1024] Het populaire programma trok deze aflevering nog meer kijkers: 'ons geluk was dat dat hetzelfde programma was waarin voor- en tegenstanders van een hoge toelage voor kroonprins Willem Alexander en een pseudo-kroonprins een rel veroorzaakten. Toen steeg het aantal bezoekers van tweeduizend tot vier- of vijfduizend per dag'.[1025]

La Grande Parade van Edy de Wilde is in 1984 één van de eerste tentoonstellingen die grootschalig wordt gesponsord, in dit geval door KLM en Philips.[1026] Hendrik Driessen is in het Stedelijk verantwoordelijk voor de fondswerving.[1027] Voor de afscheidsexpositie van De Wilde is een groot aantal bruiklenen uit particuliere collecties uit Europa en Amerika nodig en die drijven de kosten op. Om sponsors te recruteren vraagt De Wilde de Amerikaanse ambassadeur om een lunch te organiseren met zakenmensen. Van de meeste genodigden komt de tweede man van het bedrijf, maar van Philips komt topman Wisse Dekker. Hij gaat in op het verzoek als sponsor op te treden en biedt aan de hoge verzekeringspremie voor zijn rekening te nemen.[1028] Philips ondersteunt het evenement 'omdat gebeurtenissen van wereldformaat als deze tentoonstelling, ook aandacht krijgen binnen de voor Philips belangrijke doelgroepen'. KLM wil niet achterblijven en verzorgt het transport. Voor de KLM past de steun in 'het streven hoogwaardig toerisme naar Nederland te trekken'.[1029] Uit publieksonderzoek blijkt dat een kwart van de ondervraagden voor het eerst naar het museum kwam, iets minder dan een kwart blijkt iets minder dan één keer per jaar naar het Stedelijk te gaan. Dit betekent dat ongeveer de helft van de bezoekers als nieuw publiek kan worden beschouwd. De andere helft bezoekt het museum geregeld. De bezoekers zijn uit heel Nederland afkomstig.[1030] Ongeveer een vijfde van de bezoekers bezocht de

---

[1024] Sonja Barend was toen inmiddels Nederlands bekendste vrouwelijke presentator, zoals Mies Bouwman dat was in de jaren zestig en zeventig. In haar - zeer goed bekeken - talkshows speelden actualiteit en opinie een belangrijke rol.

[1025] Aldus Maarten Bertheux in: Aukje Holtrop en Ageeth Scherphuis, 'Gouden greep. "Publiek komt niet op kwaliteit af. Publiek komt op publiek af". In: *Vrij Nederland*, 17 januari 1987.

[1026] *La Grande Parade* was van 15 december 1984 tot 15 april 1985 te zien. De pionier in het fondswerven voor tentoonstellingen was de directeur van het Mauritshuis, Hans Hoetink, die in 1974 een sponsordeal maakte met bierbrouwerij Grolsch voor een Gerard ter Borch tentoonstelling. Bronnen: Edwin Buijsen, 'Twee decennia Mauritshuis in vogelvlucht'. In: Rieke van Leeuwen (redactie*), Twee decennia Mauritshuis. Ter herinnering aan Hans R. Hoetink directeur 1972-1991*. Zwolle, 1991, p. 13 en Rieke van Leeuwen, 'Voorwoord'. In: ibidem, p. 7. Het eerste sponsorcontract voor het Stedelijk Museum kwam tot stand in de late jaren zeventig, voor de financiering van een promotiefilmpje. Hoofd communicatie, Hendrik Driessen: 'we hebben toen het geluk gehad dat één van onze medewerkers de schoonzoon was van de directeur van IBM. Zo is het bij ons ontstaan, gewoon aan de borreltafel met schoonpapa'. Bron: Philip C.H. Tijsma, 'Musea & Geld. Een bestuurskundig onderzoek naar de toepassingsmogelijkheden van elementen uit het Amerikaanse financieringsmodel voor musea in Nederland'. Doctoraalscriptie UvA. Amsterdam, 2000, p. 167. Oorspronkelijke bron: H. Driessen, 'Sponsoring vanuit het museum'. In: Nederlandse Museumvereniging, *Musea in de geldstroom*. Z.p., z.j., p. 33.

[1027] Bron: interview met Erna Donkers in Amsterdam op 2 november 2010. Hendrik Driessen werd in 1992 directeur van particulier kunstmuseum De Pont te Tilburg.

[1028] John Jansen van Galen en Huib Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is. Een kleine historie van het Stedelijk Museum.* Naarden, 1995, p. 183

[1029] 'Stedelijk Museum vindt sponsors voor expeditie. Groots afscheid directeur E. de Wilde'. In: *Trouw*, 15 september 1984.

[1030] J.E.V. Temme e.a., *La Grande Parade. Publieksonderzoek 1985*. Utrecht, Instituut voor Sociale Psychologie, Rijksuniversiteit Utrecht 1985, p. 10. Zie ook: Tessa Haan, 'Het bal van Assepoester en de stiefzusters'. Amsterdam, 2003, pp. 38-39.

tentoonstelling vaker dan één keer - dit herhalingsbezoek is opmerkelijk.[1031] Het Stedelijk Museum genereert veel *free publicity* in kranten en weekbladen, op radio en televisie. Op 15 september 1984, drie maanden vóór de opening, bericht dagblad *Trouw* dat de sponsoring voor de organisatie van de tentoonstelling rond is. Tijdens de tentoonstelling berichten verschillende landelijke en regionale kranten over de stormloop van publiek gedurende de eerste dagen dat de expositie open is, en bij de driehonderdduizendste bezoeker is dit ook een 'nieuwsmoment'.[1032] Bijna driekwart van de bezoekers geeft aan dat ze op basis van de informatie uit de pers besloten naar de tentoonstelling te gaan, bijna 60% komt naar aanleiding van familie, vrienden en kennisen.[1033] Het Stedelijk verzorgt zelf betaalde publiciteit in de vorm van regelmatige advertenties in diverse dagbladen en folders en op affiches. De titel, ontleend aan het schilderij van Fernand Léger, is goed gekozen: *La Grande Parade* suggereert iets groots en spectaculairs, maar wekt ook nieuwsgierigheid op omdat in het midden gelaten wordt waar het om gaat. De tentoonstelling wordt een blockbuster: hij trekt - boven verwachting - 343.000 bezoekers.[1034]

Eind 1986 is in het Van Goghmuseum *Monet in Nederland* te zien.[1035] Vaak staan er lange rijen bezoekers op de stoep. Op de laatste dag van de expositie bericht het NOS-journaal over duizenden mensen die langs de vierentwintig schilderijen schuifelen, die Monet een eeuw daarvoor in Amsterdam en Zaandam schilderde. Ondertussen exposeert het Rijksmuseum *Kunst voor de Beeldenstorm*.[1036] Ondanks de lofprijzingen van deskundigen komt hier weinig publiek op af. In het Rijksmuseum werden honderdduizend bezoekers begroot, er komen er vijftigduizend. In het Van Goghmuseum werden vijftigduizend bezoekers verwacht, maar het worden er bijna tweehonderdduizend. Wat verklaart het succes van de Monet tentoonstelling? Boudewijn Bakker, samen met directeur Ronald de Leeuw de initiator van de succesvolle tentoonstelling, antwoordt: 'de titel. *Monet in Holland*. Monet is vertrouwd, maar de combinatie is onverwacht. *Monet in Holland* is een schok, het intrigeert bij uitstek. Ook in de kunsthistorische wereld is nauwelijks bekend wat hij hier heeft gemaakt'.[1037] Maarten Bertheux, inmiddels hoofd communicatie van het Stedelijk Museum: 'het is net de titel van een jongensboek. Altijd goed'. Het affiche speelt volgens Bakker en De Leeuw eveneens een rol: 'een zomerse Zaan', 'met luchthuizen, zoals in de Zaanstreek tuinhuizen heten. Eén van de mooiste en (…) één van de gemakkelijkst toegankelijke schilderijen van de tentoonstelling, waarvan een heel opvallend en esthetisch affiche is gemaakt dat op veel openbare plaatsen nog steeds hangt'. Toen het affiche - al enige tijd vóór de tentoonstelling - werd verspreid was het mooi herfstweer. De Leeuw: 'en daar paste die

---

[1031] Ibidem, p. 11.

[1032] 'Ware stormloop op *La Grande Parade*. Scheidende directeur Edy de Wilde tweemaal onderscheiden'. In: *Amersfoortse Courant*, 17 december 1984.

[1033] J.E.V.Temme e.a., *La Grande Parade. Publieksonderzoek 1985*. Utrecht, 1985, p. 37.

[1034] Ibidem, p. 2 en Tessa Haan, 'Het bal van Assepoester en de stiefzusters'. Amsterdam, 2003, pp. 38-40.

[1035] De tentoonstelling *Monet in Holland* was te zien van 17 oktober 1986 tot 4 januari 1987.

[1036] Deze expositie was van 13 september tot en met 23 november 1986.

[1037] Boudewijn Bakker was toen hoofdconservator bij het gemeente-archief in Amsterdam. Aukje Holtrop en Ageeth Scherphuis, 'Gouden greep. "Publiek komt niet op kwaliteit af. Publiek komt op publiek af". In *Vrij Nederland*, 17 januari 1987. Zie ook: A.M. Bevers, 'Cultuurspreiding en publieksbereik: van volksverheffing tot marktstrategie'. In: Hans van Dulken e.a. (redactie), *In ons diaconale land: opstellen over cultuurspreiding. Amsterdam*, 1988, p. 82. Ronald de Leeuw (1948) was van 1986 tot 1997 directeur van het Van Goghmuseum. Hij reorganiseerde het museum van een op één kunstenaar gericht 'mausoleum' tot een 'goedlopende tentoonstellingsmachine', waar naast Van Gogh de negentiende en vroege twintigste eeuw gepresenteerd werd. Een nieuwe museumvleugel, ontworpen door de Japanse architect Kisho Kurokawa en bekostigd met een gift van een Japanse verzekeraar van 37,5 miljoen gulden, werd in 1996 opgeleverd. Ernst van de Wetering: 'hij straalt van nature een enorme kracht uit, een mentaal overwicht. En hij heeft zijn fysiek mee natuurlijk, met die lengte, en die enorme handen'. Ronald de Leeuw werd op 1 december 1996 benoemd tot directeur van het Rijksmuseum en ging in de zomer van 2008 met vervroegd pensioen. Zie over Ronald de Leeuw ook: 'Plannen voor een verbouwing' in deel V, hoofdstuk 6.

poster zo prachtig bij. Nu vind ik het veel te koud voor Monet. Als ik de poster nu zie hangen, ril ik. (…) Jazeker, jaargetijde speelt een rol. (…) Breitner in de zomer bijvoorbeeld, dat kàn niet'.

Het publiek moet weten dat een tentoonstelling er is. Publiciteit is van enorm belang en die was bij de Monet-tentoonstelling 'ideaal'. Door de aandacht op televisie, in de dagbladen, de kleuren reproducties in de weekbladen werd de expositie vrij snel één 'die je gezien moest hebben'. Bakker: 'publiek komt niet op kwaliteit af. Publiek komt op publiek af, je moet zorgen dat je lawaai maakt'. Hij vindt *Kunst voor de Beeldenstorm* 'een prachtige en unieke tentoonstelling, maar de geringe opkomst heeft zeker te maken met de titel. *Ketters en Papen* in het Catharijne Convent in Utrecht en *De smaak van de Elite* in het Amsterdams Historisch Museum, tentoonstellingen die in combinatie met de expositie in het Rijksmuseum werden gebracht en die lang niet zo goed waren, trokken wel veel mensen'. Ook Ronald de Leeuw vindt de titel 'hoogst ongelukkig. Het begrip beeldenstorm is al negatief in alle opzichten en dan bovendien nog zoiets onduidelijks als de kunst vóór de Beeldenstorm. Wat moet je je daar bij voorstellen? Als het nou, om eens een voorbeeld te noemen, "De glorie van de Nederlandse Renaissance" had geheten, iets in positieve zin, was dat veel beter geweest'. Bertheux vindt dat er in de publiciteit geen missers zijn gemaakt. 'De fout is dat ze tijdens de tentoonstelling niet hebben ingegrepen'. Als de belangstelling tegenvalt, moet er op alle mogelijke manieren aan 'gesleuteld' worden, van reizen aanbieden aan de zoveelste bezoeker tot hoge bezoekers uitnodigen', persmomenten creëren - 'als televisie en kranten er maar op afkomen'.[1038]

Op 20 november 1987 vindt de najaarsmuseumdag van de Nederlandse Museumvereniging plaats in het Rijksmuseum. De 'grote klapper' staat centraal: museumprofessionals putten uit hun ervaring, vertellen memorabele anekdotes en wegen daarbij de voor- en nadelen af. Er wordt geconstateerd dat de blockbuster 'onontbeerlijk' is geworden, nu in het beleid bezoekcijfers steeds belangrijker zijn als criterium. Er zijn belangrijke voordelen aan verbonden: veel publiek, interesse van sponsors die daarmee hun *corporate image* willen verbeteren, veel unieke objecten bijeen en naamsbekendheid in binnen- en buitenland. Op de bijeenkomst worden echter ook nadelen genoemd: de infrastructuur van de meeste musea is niet berekend op tentoonstellingen waar meer dan honderdduizend bezoekers op afkomen, het is voor kleine musea moeilijk hier tegenop te bieden, de belangstelling voor de vaste opstelling neemt af, de onderlinge concurrentie neemt toe. Publiek komt eerder om er bij geweest te zijn, dan om de expositie gezien te hebben.[1039]

Rik Vos constateert in zijn inleiding tijdens de museumdag dat het marketingdenken in musea steeds meer de kop opsteekt.[1040] Een grote klapper kan ook weleens 'een sisser' blijken te zijn - om dat te voorkomen zijn in de marketingmix dezelfde elementen bepalend als in het bedrijfsleven: produkt, prijs, plaats en promotie.[1041] Daarnaast speelt volgens Vos net als bij

---

[1038] Aukje Holtrop en Ageeth Scherphuis, 'Gouden greep. "Publiek komt niet op kwaliteit af. Publiek komt op publiek af". In *Vrij Nederland*, 17 januari 1987.

[1039] Henk Maurits, 'Grote klappers verlichten, maar verplichten'. In: *Museumvisie*, nr.1, 11, januari 1987, p. 31.

[1040] Zie ook de bewerking van zijn toespraak: Rik Vos, 'The sweet smell of success'. In: Jan de Jong, Victor Schmidt and Rik Vos (redactie), *Werk. Opstellen voor Hans Locher*, Groningen, Instituut voor Kunstgeschiedenis, R.U.G., 1990, pp. 158-169. Kunsthistoricus Rik Vos (1941) was van 1990 tot 1996 directeur van het Fries Museum te Leeuwarden. Daarvoor was hij sinds 1970 medewerker educatieve dienst in het Rijksmuseum Amsterdam en van 1979 tot 1990 wetenschappelijk hoofdmedewerker aan de Rijksuniversiteit Groningen. Hij werd in november 1996 de eerste algemeen directeur van het Instituut Collectie Nederland (ICN), dat hij opzette uit een fusie van het Centraal Laboratorium voor onderzoek van voorwerpen van kunst en wetenschap, de Rijksdienst Beeldende Kunst en de Opleiding Restauratoren. Hij vertrok op 1 juli 2003 naar het ministerie van OCenW om daar als project-directeur een fusie uit te voeren van de cultuurdiensten (archeologie, archieven, roerend erfgoed en monumenten). Hij is tegenwoordig zelfstandig adviseur. Bron: gesprek met Rik Vos in Amsterdam op 13 december 2010.

[1041] Zie over de marketinginstrumenten: Ruurd Mulder, *De kunst van cultuurmarketing*. Bussum, 2008, pp. 18-

een rage of modeverschijnsel ook een sociaal-psychologisch fenomeen een rol - dat publiek simpelweg op publiek afkomt is volgens hem niet waar: 'publiek komt met publiek mee'. Uit het publieksonderzoek bij *La Grande Parade* blijkt dat vaste museumbezoekers hun vrienden en kennissen meenamen, of ze aanspoorden ook te gaan - zij zijn opinieleiders en smaakmakers die een tentoonstelling tot een succes maken. Er is geen betere reclame dan de mond tot mond reclame - de tentoonstelling moet 'over de tong gaan'. Wim Beeren waarschuwt dat publiekstrekkers niet vanzelf ontstaan: 'de klapper ontsteekt niet zichzelf, maar wordt gemaakt en aangestoken'. Het is in de eerste plaats de vraag of er in het museum plaats voor is en of je het jezelf en de rest van het personeel kunt aandoen. 'Een grote tentoonstelling vraagt om een bijna "industriële" benadering' - kunsthallen zijn daaraan gewend, musea vaak niet. Beeren streeft in het Stedelijk 'naar een regelmatig bezoek dat goed ontvangen kan worden, dat wil zeggen: dat in staat wordt gesteld goed te kijken naar een kunstwerk, en dat een plaats vindt in het restaurant en dat bij een bookshop niet een half uur in de rij hoeft te staan. Wij bedoelen daarmee ook dat het iets kan ervaren van de geschakeerdheid en van de structuur van het museum, zodat het een tentoonstelling kan begrijpen om de kunst die er in getoond wordt, maar ook in relatie tot een voorstelling van geschiedenis die vooral tot uiting moet komen in de collectie, waarvan belangwekkende werken dus wel te zien moeten zijn'.[1042] Een gemiddelde expositie in het Stedelijk trekt zestig- à zeventigduizend bezoekers in zes weken - dat is 'de normale gewenste situatie'. De tentoonstelling rond het oeuvre van Anselm Kiefer trok - 'onverwacht' - honderdduizend bezoekers en die van Oscar Schlemmer honderdvijftienduizend, wat 'niet zo grappig meer' was. Dan gaat er 'iets van die ideale toestand verloren'.[1043] Beeren vindt dat een blockbuster tot het verzamelgebied van het museum moet behoren: 'de Hermitage-tentoonstelling behoorde in Boymans tot ons vakgebied, maar het *Goud der Thraciërs* en *Goden en Farao's* niet'.[1044] Zijn uitgangspunt is dat musea 'veel verschillende tentoonstellingen moeten maken voor verschillende publieksgroepen, groot of klein'. Hij waarschuwt dat blockbusters een nieuw, onverschillig, tijdelijk publiek trekt dat niet terugkomt naar het museum, behalve als er weer een grote klapper wordt georganiseerd.[1045]

Hanneke Oosterhof, conservator van het historisch museum Marialust in Apeldoorn, vertelt over het totaal onverwachte succes dat dit kleine museum in het voorjaar van 1981 had met de tentoonstelling *Kaatje ben je boven* - over het leven van dienstbodes. Deze sociaal-historische expositie in een zaaltje van veertig vierkante meter werd door het museum zelf georganiseerd en kostte een half jaar voorbereiding en slechts een paar duizend gulden. Er kwamen in drie maanden 11.500 bezoekers op af - het jaarlijks aantal bezoekers van Marialust is gemiddeld 13.000. Er verscheen vlak na de opening een paginagroot artikel in *de Volkskrant* - volgens Oosterhof was dit van doorslaggevend belang voor het succes. Ze noemt drie redenen die de oorzaak zijn van de aantrekkingskracht op pers en publiek. De betrokkenheid bij het thema - er kwamen veel ex-dienstbodes op de expositie af en mensen die waren opgegroeid met dienstbodes. Het onderwerp paste mooi in de tweede feministische golf in het midden van de jaren zeventig: de toenemende aandacht voor vrouwenstudie leidde

---

19. Naast deze klassieke instrumenten zijn nog wat p's toegevoegd: personeel, hoe dat wordt ervaren en de presentatie. De Kotlers noemen vijf elementen: product, prijs, personeel, plaats, promotie. Neil G.Kotler, Philip Kotler en Wendy I.Kotler, *Museum marketing and strategy: designing missions, building audiences, generating revenue and resources*. San Francisco, 2008, p. 29.

[1042] Wim Beeren, 'Grote klappers in Museum Boymans-van Beuningen en het Stedelijk Museum'. In: idem, *Om de kunst*. Rotterdam, 2005, p. 337.

[1043] Ibidem.

[1044] Beeren bedoelde de 'schatkamertentoonstelling' *Meesterwerken uit de Hermitage*, te zien van 19 mei tot 14 juli 1985.

[1045] Henk Maurits, 'Grote klappers verlichten, maar verplichten'. In: *Museumvisie*, nr.1, jrg.11, januari 1987, p. 32.

tot veel tentoonstellingen en publicaties over de positie van de vrouw. En de titel *Kaatje ben je boven* sprak tot de verbeelding. Marialust kreeg door de blockbuster ineens landelijke bekendheid, maar dit succes is niet meer geëvenaard, ook niet met een vervolgexpositie in 1985. Marialust werd nadien telkens geassocieerd met 'die ene succesvolle tentoonstelling'.[1046]

Het Victoria and Albert Museum als deel van de vrije tijdsindustrie

In januari 1987 verschijnt in *NRC Handelsblad* een uitgebreid interview met Roy Strong, directeur van het Victoria and Albert Museum in Londen. Hij wordt in het portret omschreven als 'dandy uit de jaren zestig, tuinkunstenaar en schrijver over de Engelse renaissance'.[1047] Hij typeert zichzelf als de 'Diaghilev of the V&A', maar critici vinden dat hij van zijn leidinggeven een 'performing art' maakt en 'that he has presided over the annexation of our museums by the entertainments industry'.[1048] Strong organiseert blockbusters zoals *The Garden* en *The Destruction of the Country House* - zijn eerste grote tentoonstelling in het Victoria and Albert. Terugblikkend merkt Strong over deze expositie en de catalogus op: 'this is now recognised as a landmark exhibition, changing people's perception, the first time, as far as I know, that a museum exhibition was an exercise in polemic. (…) They queue to go into the show at weekends, and the book is a bestseller'.[1049] Strong combineert 'snobbery' en populisme in zijn beleid. Deze museumdirecteur profileert zich als *star*. Hoever kun je gaan met modernisering en verzakelijking, zonder dat je de waarde van de collecties aantast? Hoe maak je een museum populair, zonder dat je concessies doet aan de inhoud? Deze vragen worden veelvuldig gesteld. De Engelse en Amerikaanse media besteden veel aandacht aan het effect van de reorganisaties in het Victoria and Albert Museum onder het bewind van Sir Roy Strong en zijn opvolgster Elizabeth Esteve-Coll.[1050] In de Nederlandse pers is eveneens belangstelling voor de modernisering van het Londense museum. Het merendeel van de museumdirecteuren werkt hier in de tweede helft van de jaren tachtig echter - nog - vanuit een geheel ander concept. Iemand die net als Roy Strong zakelijk redeneert en met succes opereert als een manager, is Wim Crouwel. Hij reorganiseert zijn museum rigoureus en ontwikkelt 'een gestructureerd bedrijf'. Hij treedt het publiek met allerlei middelen tegemoet: er komt in Boymans een restaurant, een museumwinkel met een breder assortiment en de aula is te huren voor bijeenkomsten.[1051]

De 'flamboyante' Roy Strong vestigde zijn reputatie als vernieuwer in de museumwereld in zijn functie als 'the youngest ever director' van de National Portrait Gallery in London.[1052] Strong raakte bevriend met kunstenaars zoals Cecil Beaton en David Hockney en veranderde van 'een verlegen, onhandige kunsthistoricus' in 'one of The Faces of

---

[1046] Ibidem.

[1047] Marc Chavannes. 'Musea horen bij de vrijetijdsindustrie. Sir Roy Strong en zijn moderne museumbeleid'. In: *NRC Handelsblad*, 2 januari 1987.

[1048] Kunsthistoricus Roy Colin Strong (1935) groeide op in Winchmore Hill, een buitenwijk van Londen. Zijn vader werkte in de plaatselijke hoedenfabriek - 'an exceedingly ordinary background'. 'Strong's rise from the grammar school enthusiast who collected portraits of Elizabeth I to Britain's premier art knight has been one of the fairy-tale success stories of New Conservatism'. Bron: Waldemar Janusczak en Stephen Cook (editor), 'Tuesday People: V and A martini mixer. Profile of Sir Roy C. Strong, director of the Victoria and Albert Museum'. In: *The Guardian* (London), 5 november 1985.

[1049] Roy Strong, *The Roy Strong Diaries 1967-1987*. Londen, 1998, p. 139.

[1050] In Engeland is Elisabeth Esteve-Coll (1938) de eerste vrouwelijke directeur van een museum met nationale kunstcollecties. Ze volgde haar studie kunstgeschiedenis onder andere op Birkbeck, University of London. Ze onderbrak haar studie om tien jaar met haar echtgenoot - een Spaanse zeeman en balling van de Spaanse burgeroorlog - rond de wereld te zeilen. Daarna rondde ze haar studie alsnog af.

[1051] Peter de Ruiter, Wim Crouwel. "Wat is er mooier dan de verschillende gebieden in het museum in relatie tot elkaar te laten zien?"' In: *Metropolis M*, jrg.8, nr. 5/6, 1987, p. 29.

[1052] Strong was 34 jaar toen hij in 1968 de functie aannam.

Swinging London.[1053] Hij veranderde het conservatieve imago van de Gallery met avontuurlijke en opzienbarende exposities. Hij 'took the idea of museum-visiting as experience to a new level, organizing shows that courted and explored celebrity'.[1054]

Op 20 juli 1970 hield Strong een 'oration' in Liverpool waarin hij zijn beleid uiteenzette - dankzij de pers is deze bekend geworden als zijn 'Martinis with the Bellinis speech'.[1055] Terugblikkend schrijft hij hierover in zijn *Diaries*: 'I was a great succes. This was given at the Museums Association's dreary annual conference and got much press coverage thanks to providing them with the almost irresistable byline of 'Martinis with the Bellini's'. Rereading it, it seems the usual harangue which any present-day museum director might still deliver: "enjoying our national heritage should not be a footslogging day of dedication, fighting to find a place to park, nowhere to get a drink when one gets there, and restaurant facilities - if there are any - often of an appalling squalor…". And so I ranted on, but it made among other things the sharp point that museums were not only for education, "a kind of cultural soup-ticket from the Government" (…) but "… are supposed to be places of enjoyment, although judging from most of them you would not know it"'. [1056] 'Martinis with the Bellinis' leent zich uitstekend om in de media te worden geciteerd - en dat gebeurt ook.[1057] Dit is een mooi voorbeeld van *framing*: Strong verpakt zijn boodschap hoe een museum dient te functioneren in een pakkende *slogan*, die de essentie weergeeft.[1058] Zijn motto is: 'populariseren, niet vulgariseren'.[1059]

Strong wordt in 1973 directeur van het Victoria and Albert Museum en blijft dat tot 1987.[1060] Hij pleit in het gezaghebbende *The Burlington Magazine* voor publieksgerichtheid: 'a museum is a building to serve human beings and in order to meet their needs it has to give them the services they expect'.[1061] Op het gebied van sponsoring is hij eveneens een trendsetter - hij start een uitgebreide fondswerving, gedwongen door de deplorabele financiële

---

[1053] Waldemar Janusczak en Stephen Cook (editors), 'Tuesday People: V and A martini mixer. Profile of Sir Roy C. Strong, director of the Victoria and Albert Museum'. In: *The Guardian*, 5 november 1985.

[1054] Jonathan Conlin, *The Nation's mantelpiece: A History of the National Gallery*. London, 2006, p. 264.

[1055] Ibidem.

[1056] Roy Strong, *The Roy Strong Diaries 1967-1987*. Londen, 1998, p. 78. In zijn *Diaries* beschrijft Roy Strong veel *backstage* anekdotes over zijn belevenissen als museumdirecteur, vol smakelijke details en kritische observaties van personen die hij ontmoette, niet alleen vrienden en collega's, maar ook bekende personen als Margaret Thatcher en leden van het koningshuis.

[1057] Zie bijvoorbeeld: Waldemar Janusczak en Stephen Cook (editors), 'Tuesday People: V and A martini mixer. Profile of Sir Roy C. Strong, director of the Victoria and Albert Museum'. In: *The Guardian* (London), 5 november 1985 en Mary Beard, 'Martinis with the Bellinis'. In: *London Review of Books*, vol.19, nr.15, 31 juli 1997.

[1058] Bestuurskundige Hans de Bruijn analyseert het gebruik van *frames* in het politieke debat in: *Framing. Over de macht van taal in de politiek*. Amsterdam, 2011. Zie ook: Peter Giesen, 'Waarom deze man zo lang aan de macht kon blijven'. In: *de Volkskrant*, 19 november 2011 en Erving Goffman, *Frame Analysis. An essay on the organization of Experience*. New York, 1986 (oorspr. 1974).

[1059] Marja Roscam Abbing, 'Het museum van de chaos'. In: *NRC Handelsblad*, 2 maart 1979. Recensente Mary Beard schrijft: 'Strong's view seems to be a very simple one. He has no time at all for what he once described as "dispiriting accumulations of broken Roman pots" (…). For him, the success of an exhibition is measured almost entirely in terms of "brilliance", "spectacle" and "visual excitement", closely correlated, one suspects, with the length of the queues outside the door and the number of glitterati and minor royals attracted to the opening party'. Bron: Mary Beard, 'Martinis with the Bellinis'. In: *London Review of Books*, vol.19, nr.15, 31 juli 1997.

[1060] Marc Chavannes. 'Musea horen bij de vrijetijdsindustrie. Sir Roy Strong en zijn moderne museumbeleid'. In: *NRC Handelsblad* , 2 januari 1987. Zie voor een portret: Waldemar Janusczak en Stephen Cook (editors), 'Tuesday People: V&A martini mixer. Profile of Sir Roy C. Strong, director of the Victoria and Albert Museum'. In: *The Guardian* (London), 5 november 1985.

[1061] Roy Strong, 'The Victoria and Albert Museum - 1978'. In: *The Burlington Magazine*, vol.120, no.902, mei 1978, p. 275.

situatie van het Victoria and Albert Museum.[1062] Strong heeft grootse plannen met de museumwinkel: hij breidt de *merchandising* sterk uit om van het V&A Museum 'the Laura Ashley of the nineties' te maken.[1063] Naar zijn idee is Ashley namelijk in haar ontwerpen van bloemetjesjurken en -behang geïnspireerd door de collectie stoffen en inrichtingsmaterialen van het V&A Museum. Het wordt dus hoog tijd dat het museum zijn eigen ontwerpen uitbrengt - niet alleen in de eigen winkel, maar ook daarbuiten in 'V&A boetieks' in warenhuizen.[1064]

Als hem in een interview gevraagd wordt of het wellicht zijn ambitie is om directeur te worden van het British Museum, zoals zijn voorganger, antwoordt Strong: 'no. I have no interest in broken pots and mummies'.[1065] Strongs opvolgster, Elizabeth Esteve-Coll is vooral bekend vanwege een kostbare advertentiecampagne eind 1988 en een drastische reorganisatie. In de metro is een reeks door het reclamebureau Saatchi & Saatchi opgestelde advertenties te zien waarin de nadruk wordt gelegd op de kwaliteit van het museumrestaurant - de museumcollecties worden als een aardige bijkomstigheid gepresenteerd. Art director Paul Arden en copywriter Jeff Stark bedenken het motto van de campagneserie: 'An ace caff with quite a nice museum attached', met zes verschillende slagzinnen. De twee bekendste slogans zijn: 'There's nothing wrong with modern art that a good cup of tea won't cure' en 'Where else do they give you £100,000,000 worth of objets d'art free with every egg salad?'[1066] Als er een bericht over haar of het V&A in een Engelse krant verschijnt, wordt er vaak met een kwinkslag gerefereerd aan de Saatchi *slogan* over de 'ace caff'. De campagne heeft geschiedenis gemaakt. De meest omstreden actie van Esteve-Coll - achteraf gedekt door haar bestuur - is dat ze een nieuwe beheersstructuur voor het museum bedenkt om een gapend gat in de begroting te dekken. De consequentie van het reorganisatieplan is dat negen seniorconservatoren, van wie sommigen al meer dan twintig jaar in het museum werkzaam zijn, ontslag wordt aangezegd. Dit komt haar te staan op een motie van wantrouwen van de

---

[1062] Hij wist met succes bedrijven over te halen om bijdragen te leveren, Pirelli bekostigde de nieuwe tuin op de binnenplaats (the Pirelli Garden), en Trusthouse Forte de nieuwe middeleeuwse 'schatkamer'. Bron: Thorncroft, 'Librarian chosen to head V and A'. In: *Financial Times*, 3 juli 1987. Na een grondige restauratie werd in december 1986 de afdeling met de Japanse collectie heropend met als nieuwe naam de Toshiba Gallery. Bron: Marc Chavannes. 'Musea horen bij de vrijetijdsindustrie. Sir Roy Strong en zijn moderne museumbeleid'. In: *NRC Handelsblad,* 2 januari 1987. Onder zijn bewind werd het mogelijk in de beroemde Rafaël-zaal zakendiners te organiseren. In deze zaal hangen de door Rafaël ontworpen designs voor tapijten - een opdracht van Paus Leo X in 1515. Deze 'Raphael tapestry cartoons' zijn de topstukken van het museum. Bron: http://www.vam.ac.uk/collections/paintings/galleries/48a.

[1063] Nicholas de Jongh, 'Museum exhibits for change. Reform plans at the Victoria and Albert Museum'. In: *The Guardian* (London), 1 november 1985en 'Times Diary: Designer trouble'. In: *The Times*, 7 januari 1987.

[1064] Marc Chavannes. 'Musea horen bij de vrijetijdsindustrie: Sir Roy Strong en zijn moderne museumbeleid'. In: *NRC Handelsblad* , 2 januari 1987.

[1065] Waldemar Janusczak en Stephen Cook (editors), 'Tuesday People: V and A martini mixer. Profile of Sir Roy C. Strong, director of the Victoria and Albert Museum'. In: *The Guardian*, 5 november 1985.

[1066] Emily King, 'What's business about culture?' In: Angus Hyland, *C/id. Visual identity and branding for the arts*. London 2006 en www.vam.ac.uk/collections/index.html. Charles Saatchi is (1943) is met zijn broer Maurice de oprichter van het reclamebureau Saatchi & Saatchi. Hij was adviseur van de Conservative Party en verantwoordelijk voor de Tory verkiezingscampagne posters. Hij is ook bekend door zijn hedendaagse kunstverzameling en de Saatchi Gallery - sinds 1985 exposeert hij daar delen van zijn collectie. Hij lanceerde de kunstenaarsgroep Young British Artists, met onder anderen Damien Hirst en Tracey Emin. Hij was getrouwd met televisiekok Nigella Lawson. Paul Arden memoreert de campagne voor het museum trots in zijn boekje vol marketingtips. Hij prijst de keuze van Esteve-Coll voor 'effect op het publiek' in plaats van voor 'de waardigheid' van het museum, 'tot haar eeuwigdurende verdienste. (…) Een kop koffie met gebak kan veel meer publiek trekken dan de gehele collectie van het Victoria & Albert. Een bezoek aan een museum is een uitje. Het moet even leuk als leerzaam zijn. Curatoren moeten kunst conserveren en de directie moet het publiek, de curatoren en henzelf bedienen'. Bron: Paul Arden, *Wat je ook denkt, keer het om*. Houten, 2007, pp. 132-133. Arden was vijftien jaar executive creative director bij Saatchi & Saatchi, van 1987 tot 1992.

staf en een verzoek ontslag te nemen.[1067] De kwestie leidt zelfs tot vragen in beide Houses of Parliament.[1068] Het door de regering benoemde museumbestuur stemt echter voor haar aanblijven. Dan schiet het ministerie van Financiën haar te hulp: als ze snel een oplossing bewerkstelligt, krijgt ze 300.000 pond om de ontslagen te bekostigen. De conservatoren wordt een genereuze premie aangeboden als ze binnen een paar dagen het ontslag accepteren. Acht conservatoren gaan op het aanbod in en vertrekken.[1069]

In Nederland passen de meeste musea zich in de jaren tachtig nog weinig aan 'het sneller tempo van het leven' aan.[1070] Veel directeuren zien er de noodzaak niet van in. Rudi Fuchs geeft daarvan - in 1987 net aangesteld als directeur van het Haags Gemeentemuseum - een illustratie in een column, waarin hij mijmert over 'dat toverachtige doolhof in South Kensington'. Fuchs bepleit 'het labyrinth (als museaal principe)' te behouden: 'als het in het V&A verdwijnt is het bijna nergens meer'. (…) 'In een echt museum moet je kunnen verdwalen en soms, bijna radeloos, naar de uitgang zoeken'.[1071] Deze verzuchting doet denken aan Walter Benjamin, die het flaneren als allegorie gebruikte in zijn studies over de modernisering in Parijs.[1072] Roy Strong wilde juist af van het dwalen en zeker het verdwalen in het museum: 'de tijd is voorbij dat een ploegje kunsthistorici een zak geld krijgt en daarmee naar eigen goeddunken een museum inricht voor de eeuwigheid onder het motto: "zie maar of jullie het mooi vinden. Zo niet, pech gehad". Wij vragen het publiek tegenwoordig of het gebodene ze iets doet. Eén overdonderend antwoord is: "ja, als we de weg maar kunnen vinden". Nieuwe bewegwijzering is dus een eerste zorg. Het blijkt dat ze de nieuw ingerichte zalen zeer waarderen. (…) Museumbezoek heeft maar al te vaak te maken met ongemak en ontbering'.[1073] 'People no longer want to be completely passive, to just come and look, they want something more interesting. They want information with entertainment'.[1074] Infotainment! 'Het publiek stelt tegenwoordig dezelfde eisen aan nationale kunstcollecties als aan een goed hotel of een warenhuis. (…) Wij hebben alleen toekomst als wij een kwaliteitsproduct weten te leveren. Of we het prettig vinden of niet, musea zijn een deel van de vrijetijdsindustrie'.[1075]

5 Henk Overduin: cultuur in de breedte

Begin jaren tachtig ontstaat er een discussie over het verzamelen van hedendaagse voorwerpen in musea. De aanleiding voor het debat is een expositiereeks in het Haags Gemeentemuseum over het verschijnsel massacultuur. In het museum worden tentoonstellingen opgezet met maatschappelijk geëngageerde thema's. De tentoonstellingenreeks *Massacultuur* (1981) is een prikkelende serie van elf exposities en een manifestatie met de centrale vraag of voorwerpen uit de 'triviale cultuur' tot het verzamelgebied van een kunstmuseum behoren. Eén van de gevolgen van het project is dat

---

[1067] Jonathan C. Randal, 'Upheaval at the Victoria & Albert. Staff protests edict limiting curators'. In: *The Washington Post*, 11 februari 1989.
[1068] Simon Tait, 'Rational moves at the V&A?' In: *The Times* (London), 18 november 1989.
[1069] Terry Trucco, 'Victoria and Albert Tries to Catch Up'. In: *New York Times*, 1989.
[1070] Citaat van Emanuel Boekman uit zijn proefschrift *Overheid en kunst in Nederland*. Amsterdam, 1939, p. 123. Ook geciteerd in : Cas Smithuijsen, 'Musea, expositiebezoekers en sponsors'. In : *Boekmancahier 2*, 1ste jrg., november 1989, p. 135.
[1071] Bron: Rudi Fuchs, 'Doolhof'. In: *NRC Handelsblad*, 1987 (dag onbekend).
[1072] Zie Walter Benjamin, *Kleine filosofie van het flaneren. Passages, Parijs, Baudelaire*. Amsterdam, 1992, vooral pp. 41-63: 'De flaneur'. In hoofdstuk 5 'Henk Overduin: cultuur in de breedte' volgt meer informatie over het werk van Benjamin.
[1073] Strong geciteerd in: Marc Chavannes. 'Musea horen bij de vrijetijdsindustrie: Sir Roy Strong en zijn moderne museumbeleid'. In: *NRC Handelsblad*, 2 januari 1987.
[1074] Strong geciteerd in: Simon Tait, 'Spectrum. The dead arts come to life'. In: *The Times*, 21 januari 1987.
[1075] Strong geciteerd in: Marc Chavannes. 'Musea horen bij de vrijetijdsindustrie: Sir Roy Strong en zijn moderne museumbeleid'. In: *NRC Handelsblad* , 2 januari 1987.

het museum wordt bezocht door mensen die er daarvoor niet kwamen - en dat was de bedoeling: 'met de introductie van *Massacultuur* kwam er ook een nieuw publiek naar het museum. Dat kwam omdat de sociale wetenschappen zich met massacultuur gingen bezighouden en ook met het museumwezen. Er ontstond een nieuwe groep belangstellenden', aldus Martine Kramers, toen medewerkster Educatieve Dienst in het Haags Gemeentemuseum.[1076]

Het massacultuurproject is controversieel en roept veel reacties op van andere kunstmusea en opinieleiders.[1077] Er verschijnen kritische beschouwingen in de pers. Prominente intellectuelen als Lily van Ginneken, Jan Paul Bresser, K. Schippers en Henk van Os zijn ronduit negatief over de keuze voor dit thema. Massacultuur - het schrikbeeld waartegen de kunsten in de jaren vijftig beleidsmatig werden ingezet - wordt nu museumwaardig bevonden![1078] Max Arian schrijft in *De Groene Amsterdammer* een positieve bespreking met de veelzeggende titel, 'Een zonnige visie op massaprodukt en individuele keuze'.[1079] In dit openbaar debat staan afwijzende kunsthistorici tegenover geïnteresseerde sociale wetenschappers.

De tentoonstellingen getuigen van een sociologische benadering. Theo van Velzen - oud directeur Kunsten van het ministerie van CRM - is sinds 1977 directeur van het Haags Gemeentemuseum.[1080] Van Velzen en het hoofd van de afdeling Educatie, Henk Overduin, willen het elitaire karakter van het museum als instituut doorbreken: het museum moet 'naar het publiek toe'.[1081] Sinds zijn aanstelling hier in 1975 werkt Overduin gedreven aan tentoonstellingsprojecten met geëngageerde thema's.[1082] Met *Het leven van een Haagse arbeider* in 1978 is de doelgroep 'de laagst geklasseerden in de samenleving'. Bij de voorbereiding van de expositie constateert Overduin dat tot dan toe de objecten uit het dagelijks leven van arbeiders niet zijn verzameld.[1083] De schooltentoonstelling *Toen ik jullie leeftijd had...* in 1980 gaat over het leven van kinderen in 1930. Er wordt 'een verhaal verteld' aan de hand van twee levensgeschiedenissen van een arm jongetje 'Hein' en een rijk meisje 'Pop'. Overduin: 'de opzet was om kinderen van nu enig historisch besef bij te brengen door hen uit te dagen zich te identificeren met kinderen van toen'. In beide personen zien we hoe

---

[1076] Agnes Grondman en anderen, *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, pp. 172-173.

[1077] Fieke Konijn, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog'. Zwolle, 2005, pp. 446-447. Lily van Ginneken, 'Massacultuur museaal gemanipuleerd'. In: *de Volkskrant*, 7 maart 1981, K. Schippers, 'Het evangelie van de huiskamer'. In: *NRC Handelsblad*, 27 februari 1981, Jan Paul Bresse, 'Een herenslip naast Mondriaan'. In: *de Volkskrant*, 14 februari 1981, Henk van Os, 'Het slechte geweten van de kunsthistoricus'. In: *NRC Handelsblad*, 15 mei 1981.

[1078] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* 1986, p. 103. Zie ook: Nederlandse Museumvereniging, *De verbeelding van het heden. Over de rol van de musea bij het vastleggen van de eigen tijd.* Hoorn, mei 1985 en het themanummer over het 'nieuwe verzamelen in musea', in: *Museumvisie,* december 1981, 5, nr. 4.

[1079] Max Arian, Een zonnige visie op massaprodukt en individuele keuze'. In: *De Groene Amsterdammer*, 22 juli 1981. Zie ook Jaap Huisman, '"De mensen vragen weleens of ik dat nou móói vind, maar ik zou het voor geen goud willen missen"'. In: *de Volkskrant*, 28 maart 1981.

[1080] Daarvoor was kunsthistoricus Van Velzen tot 1957 directeur van het Goois museum in Hilversum en vervolgens tot 1966 directeur van Cultureel Centrum De Beyerd in Breda. In 1966 werd hij benoemd tot hoofd directie Kunsten van het ministerie van CRM, waar hij meeschreef aan twee nota's: de *Discussienota kunstbeleid* (1972) en de nota *Kunst en kunstbeleid* (1976). Zie ook: Lien Heyting, 'Th. Van Velzen: "De kunstnota is niet geschreven voor de kleuterklas"'. In: *NRC Handelsblad*, 4 maart 1977, Coos Versteeg, 'Theo van Velzen, een kunstpaus die nooit werd gekroond'. In: *Haagsche Courant.* 21 juni 1986 en Rob Scheers, 'Interview met Theo van Velzen, Henk Overduin en Kees Broos'. In: *De Tijd*, 28 augustus 1981.

[1081] Socioloog Henk Overduin (1943-1988) kreeg deze functie in 1976 in het Haags Gemeentemuseum. Vervolgens werd hij daar in 1986 - tot zijn overlijden - adjunct-directeur. Hij was ook voorzitter van de Nederlandse Museumvereniging. In 1993 is de Henk Overduinprijs in het leven geroepen, een beurs van 5000 gulden (nu 2.500 euro) bestemd voor jonge Haagse kunstenaars.

[1082] Coos Versteeg, 'In memoriam Henk Overduin (1943-1988)'. In: G.J.M. van Baarsel e.a. (redactie), *Jaarboek 199 Geschiedkundige Vereniging Die Haeghe.* 's-Gravenhage, 1989, p. 259.

[1083] Henk Overduin, 'Het museum als obsessie'. In: idem, *Het museum als obsessie.* Amsterdam 1988, p. 19.

de samenleving toen - 'scherper dan vandaag' - in sociale strata was verdeeld. Het team vraagt kinderen in schoolklassen om hun grootouders te interviewen - een vorm van 'oral history' - over hun dagelijks leven toen.[1084]

Overduin ontwikkelt ook het concept van *Massacultuur*. Voorwerpen uit het dagelijks leven moeten ook in deze tentoonstellingenreeks een plek in het museum krijgen. Daarbij dient het museum zich 'uitdrukkelijk egalitair' op te stellen.[1085] In de presentaties zijn diverse gebruiksvoorwerpen te zien, zoals plastic bekertjes, pennen en plastic tasjes. Over dergelijke gebruiksvoorwerpen, en over thema's als de ritsluiting, de mannequin, de pin-up, het Haagse hopje, worden lezingen gegeven op zondagmiddag. Eén van deze tentoonstellingen - *Thuiscultuur* - biedt aan de hand van elf Haagse interieurs een overzicht van de hedendaagse wooncultuur. Deze expositie vormt 'de bindende factor' tussen de verschillende gepresenteerde thema's: 'wat deze tentoonstelling op zijn minst toont is dat de beschikbaarheid van massaculturele produkten een eigen keuze niet in de weg staat'.[1086] In de catalogus analyseren Wim Knulst en Henk Overduin het fenomeen massacultuur. Zij vinden dat het Haags Gemeentemuseum 'de dialoog tussen de traditionele cultuur en de massacultuur, tussen verschillende segmenten van de massacultuur' zal moeten stimuleren. 'Het museum mag zijn kwaliteitscriteria niet opgeven, deze echter niet alleen hanteren voor producten die binnen het museale reservaat circuleren, maar ook toepassen op de visuele vormen en betekenissen van de wereld daarbuiten'.[1087] Overduin let bij de selectie van de interieurs op de spreiding van de verschillende sociale strata en leeftijdsfasen. De politieke voorkeur van de betrokken bewoners speelt een rol en de woningen moeten in verschillende Haagse wijken liggen. Foto's, plattegronden en karakteristieke voorwerpen verbeelden allerlei variaties in woon- en levensstijlen'.[1088] Lily van Ginneken uit harde kritiek in *de Volkskrant*. Ook na drie keer de tentoonstelling te hebben bezocht en de tentoonstellingsteksten te hebben gelezen, blijft ze zich afvragen wat de samenstellers nu eigenlijk willen beweren en wat het publiek met deze tentoonstelling aanmoet. Ze vindt dat, hoewel het lijkt alsof de tentoongestelde stukjes interieur afkomstig zijn van elf Haagse families en met de essentie van hun levens te maken hebben, het alleen maar gaat om een sociologisch project waarvoor enkele slachtoffers bereid waren gevonden zich voyeuristisch door het museumpubliek te laten benaderen. [1089] De tentoonstelling trekt in een maand tijd zestienduizend bezoekers - vooral mensen die doorgaans nooit naar een museum gaan.[1090]

[1084] Henk Overduin, 'De verborgen betekenissen van het museum'. In: ibidem, pp. 91-92. Oral history is een methode van onderzoek waarbij individuele herinneringen systematisch worden verzameld door langdurige vraaggesprekken. Pionier in dit genre waren Studs Terkel (1912-2008) in de VS en Willem Wittkampf (1924-1992) in Nederland. Historicus Selma Leydesdorff (1947), hoogleraar aan de UvA, gebruikte deze methode als één van de eersten binnen historisch onderzoek. In de jaren zeventig pasten journalisten de methode veel toe - het genre stond bekend als 'Nieuwe Journalistiek'. Zie: Hans Keller, 'De getuige als hoofdpersoon'. In: idem, *Reis- en verblijfkosten*. Amsterdam, 1979, pp. 186-200.

[1085] Jonieke van Es, 'Zestig jaar museumgeschiedenis'. In: Jonieke van Es en Dick Valentijn (redactie), *Het laatste meesterwerk van Hendrik Petrus Berlage. De geschiedenis en restauratie van het Gemeentemuseum.* Zwolle, 2000, pp. 98-99.

[1086] Aldus Theo van Velzen in het voorwoord van de catalogus: Henk Overduin en Leo van Heyningen (redactie), *Thuiscultuur - elf Haagse interieurs*. Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1981.

[1087] 'Wat is massacultuur?', in: ibidem, pp. 1-6, zie p. 6.

[1088] Ad de Jong, *Vitrines vol verhalen.* Amsterdam, 2011, p. 22. In de tentoonstelling en de catalogus werd getoond en beschreven wie de bewoners zijn, wat voor baan ze hebben of op welke school ze zitten, welke tijdschriften ze lezen, wat hun vrijetijdsbestedingen zijn, welke meubelen in het huis staan en wat daarvan de functie en emotionele waarde voor hen is. Zie: Henk Overduin en Leo van Heyningen (redactie), *Thuiscultuur.* Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1981 (met medewerking van Wim Knulst).

[1089] Lily van Ginneken, 'Massacultuur museaal gemanipuleerd'. In: *de Volkskrant,* 7 maart 1981.

[1090] Jaap Huisman, '"De mensen vragen weleens of ik dat nou móói vind, maar ik zou het voor geen goud willen missen"'. In: *de Volkskrant*, 28 maart 1981: 'thuiscultuur is net een quiz, waarvan de uitkomsten voorspelbaar zijn. Maar is juist niet de quiz de verworvenheid van de massacultuur?'

De Eerste Eeuw Plastic toont gebruiksvoorwerpen die tot dan toe nog nooit in een Nederlands museum te zien waren. Het Museum of Modern Art in New York is hier de trendsetter, daar werden in 1972 produkten van Italiaanse ontwerpers geëxposeerd.[1091] Bij de voorbereiding van de expositie steunt het Haags Gemeentemuseum aanvankelijk op een onderzoeksprojekt van een doctoraal werkgroep 'Plastic Cultuur' aan het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam. Henk Overduin neemt hiertoe in 1979 het initiatief. Studenten kunstgeschiedenis biedt hij een kunstsociologisch onderwerp aan. Ter inleiding op de werkgroep houdt hij een lezing over massacultuur en hij laat de studenten het standaardwerk *Popular Culture and High Culture* van Herbert Gans lezen.[1092] Uit deze werkgroep worden enkele studenten gerecruteerd die meewerken aan de expositie en de catalogus.[1093] Het doel van de tentoonstelling is 'te laten zien hoe de wereld met plastics is veranderd en hoe voor- en tegenstanders hierop hebben gereageerd, variërend van verbazing tot verguizing' - eind jaren zestig kreeg 'plastic' een negatieve betekenis en symboliseerde wat 'verkeerd' werd geacht.[1094] Door het massacultuur project worden gebruiksvoorwerpen gemusealiseerd en aldus 'geconsecreerd': de expositie verleent waarde aan deze alledaagse objecten. Pierre Bourdieu muntte het begrip consecratie [1095]

Theo van Velzen vindt dat de kunstwereld niet alleen bestaat uit kunst die op de top van de berg te vinden is. Kunst is overal in de maatschappij aanwezig - het museum moet een breder terrein belichten dan alleen de kunsten. Een museum dient continuïteit en veelzijdigheid uit te stralen. Hij zoekt samenhang in de veelzijdigheid - in de collecties, maar ook tussen de afdelingen in het museum en met educatie.[1096] Van Velzen legt de keuze voor deze thematiek als volgt uit: 'de kunstmusea bevestigen dat kunst en massacultuur tegenstrijdige berichten uit de samenleving zijn. Kunst is juist wat zich onderscheidt van de massa. (…) Of je massacultuur nu positief of negatief waardeert, het is een typisch eigentijds cultuurfenomeen, dat niet alleen vanaf een veilige afstand bestudeerd mag worden'.[1097] 'Daarom is het noodzakelijk er ook museale aandacht aan te besteden, niet ter wille van een zaligspreking, evenmin om haar te verwerpen. (…) Wat deze tentoonstelling op zijn minst toont, is dat de beschikbaarheid van massaculturele produkten een eigen keuze niet in de weg staat'. Volgens de samenstellers zitten er twee kanten aan massacultuur. 'De klasseloze

---

[1091] Zie de catalogus: Marjan Boot, Antje von Graevenitz, Henk Overduin en Gert Staal (redactie), *De eerste Eeuw Plastic. Kunststoffen in het Dagelijks Leven.* Den Haag, 1981, p. 6. Behalve genoemde exposities bestond de reeks uit: *Paperbacks USA 1939-1959*, *Massaliteratuur, twee Nederlandse schriftromans*, *Iain Baxter, Polaroidphotoart*, *Prentbriefkaarten* en *Functionele muziek*. Daarnaast werden er lezingen, symposia en discussie-avonden georganiseerd. Zie Lily van Ginneken, 'Massacultuur museaal gemanipuleerd'. In: *de Volkskrant*, 7 maart 1981. Over de tentoonstelling 'Paperbacks USA 1939-1959' verscheen een enthousiasmerende beschouwing van Ed Schilders: 'Het beeld als voorgerecht. Massacultuur in Haags Gemeentemuseum'. In: *de Volkskrant*, 14 februari 1981. Daarin bespreekt hij ook het overzichtswerk van Piet Schreuders, waarop de expositie is gebaseerd: *Paperbacks, U.S.A. Een grafische Geschiedenis, 1939-1959*. Amsterdam, 1981.

[1092] Herbert Gans, *Popular Culture and High Culture. An analysis and evaluation of taste.* New York, 1974.

[1093] Bron: Archief van het Haags Gemeentemuseum, Documentatie Tentoonstellingen - hangkasten, 1981/05 [55: plasticmassacultuur].

[1094] In de catalogus noemen de auteurs Frank Zappa's 'Plastic People' als voorbeeld, een nummer van zijn album *Absolutely Free* uit 1967. Marjan Boot, Antje von Graevenitz, Frederique Huygen en Toon Vries, 'Voorwoord'. In: Marjan Boot, Antje von Graevenitz, Henk Overduin en Gert Staal (redactie), *De eerste Eeuw Plastic.* Den Haag, 1981, p. 1.

[1095] Pierre Bourdieu, 'De produktie van het geloof'. In: idem, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam, 1989, pp. 249-251.

[1096] Henk Overduin, *Directeur Dienst voor Schone Kunsten 1977-1986 Theo van Velzen.* Den Haag, 1986, pp. 25-27.

[1097] Jan Paul Bresse, 'Een herenslip naast Mondriaan'. In: *de Volkskrant*, 14 februari 1981.

beschikbaarheid en het vrije gebruik zijn de positieve kanten, de consumptiedrang en de straffeloze acceptatie de negatieve. We moeten nog leren ermee om te gaan'.[1098]

Henk Overduin begint rond 1979 een particuliere verzameling plastic draagtassen - zes jaar later bezit hij 15.000 exemplaren. Lyrisch schrijft hij in een aforisme dat plastic tasjes 'de meest gedemocratiseerde beeldencyclopedie vormen die ooit heeft bestaan, waarin de platvloerse vormgeving zelfs ruimte laat aan de esthetische factor'.[1099] Eind jaren tachtig schenkt Overduin de verzameling, na bemiddeling van Rik Vos, aan het Nederlands Openluchtmuseum te Arnhem, 'een beeldencyclopedie van alles wat in onze cultuur de afgelopen tien jaar belangrijk werd geacht. Maar ook: getuigenis van de hoogstpersoonlijke verhouding tussen mens en object. De tassen droegen en verhulden de passies van hun schenkers'.[1100] Hij vraagt zich af waarom historische musea wel 'opgetogen' een tafelmes van Willem van Oranje 'koesteren' en het Haags Historisch Museum de tong van Johan de Witt bewaart, maar voorbij gaan aan bijvoorbeeld Doe Maar-memorabilia. 'Wel de Vaderen, niet de jongeren des Vaderlands? Wel overleden, maar geen springlevende idolen?'[1101]

In de museumwereld komt een debat op gang of dit soort 'lage cultuur' zoals in de tentoonstellingenreeks *Massacultuur* gepresenteerd wordt, in musea te zien moet zijn. Zijn dergelijke voorwerpen museumwaardig? Uit reacties blijkt dat veel bezoekers van mening zijn dat alledaagse voorwerpen niet in een museum passen - het museum heeft immers traditioneel als functie bijzondere en vooral 'mooie' objecten te tonen. In museumkringen wijst men echter op de noodzaak om onze huidige cultuuruitingen systematisch vast te leggen, gezien de vergankelijkheid van veel van de hedendaagse producten. Onder het motto: 'een voorwerp van vandaag kan morgen al geschiedenis zijn'. In deze opvatting heeft het museum ook een archieffunctie. Voorwerpen worden niet verzameld 'om hun actuele zeldzaamheidswaarde', maar 'met het oog op de toekomst'.[1102] Een ander argument voor deze benadering is dat het museum zo kan bijdragen tot een beter inzicht in bepaalde aspecten van onze gecompliceerde samenleving.[1103]

Henk van Os uit zijn bezorgdheid over het Nederlandse culturele klimaat en de positie waarin het kunsthistorisch onderzoek in Nederland zich bevindt.[1104] Zijn kritiek is niet gericht op hoe het Haags Gemeentemuseum de tentoonstellingen heeft opgezet, maar dàt het ervoor heeft gekozen deze exposities te verwezenlijken. 'In de kunst heeft schoonheid haar gezicht verbrand, zo menen de samenstellers en daarom moeten kunsthistorici zich nu ook maar verder met plastic bekertjes en versleten ondergoed bezighouden. Het gaat hen kennelijk niet om de wetenschappelijke activiteit, die vanouds binnen het vakgebied kunstgeschiedenis in de

---

[1098] Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, p. 172.

[1099] Henk Overduin, 'Zeven maal zeven maal zeven. Over het verzamelen van eigentijdse voorwerpen'. In: idem, *Het museum als obsessie.* Amsterdam 1988; p. 48. Zie ook: Henk Overduin, 'Het leven als museum. Museale fragmenten uit de persoonlijke geschiedenis'. In: *Volkscultuur. Tijdschrift over tradities en tijdsverschijnselen*, 5, nr.1 (1988).

[1100] Henk Overduin, 'Zeven maal zeven maal zeven. Over het verzamelen van eigentijdse voorwerpen'. In: idem, *Het museum als obsessie.* Amsterdam 1988; p.51. Henk Overduin overleed in 1988. De directie van het Nederlands Openluchtmuseum zou zorgdragen voor zijn verzameling, en aldus is geschied, de tasjescollectie ligt daar opgeslagen in het depot. Bron: gesprek met Jan Vaessen te Arnhem op 21 december 2007. Zie ook: Edwin Keulen, 'De wetenschap der plastic tasjes. Museumdirecteur wordt bijzonder hoogleraar kunstsociologie'. In: *Folia* 7, 6 oktober 1995.

[1101] Henk Overduin, 'Zeven maal zeven maal zeven. Over het verzamelen van eigentijdse voorwerpen'. In: idem, *Het museum als obsessie.* Amsterdam 1988, p. 47.

[1102] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* 1986, p. 103.

[1103] Ibidem en Nederlandse Museumvereniging, *De verbeelding van het heden. Over de rol van de musea bij het vastleggen van de eigen tijd.* Hoorn, mei 1985. Zie ook het themanummer over het 'nieuwe verzamelen in musea', in: *Museumvisie,* december 1981, 5., nr. 4.

[1104] Van Os was toen sinds 1974 hoogleraar Kunst- en Cultuurgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen. Hij sprak de rede uit op de jaarvergadering van de Nederlandse Vereniging van Kunsthistorici en publiceerde hem daarna.

sector geschiedenis van de kunstnijverheid kon worden ontwikkeld. Het gaat erom, dat producten van de massacultuur belangwekkender zijn dan kunstprodukten en dat daarom kunsthistorici en kunstinstellingen maar beter niet zonder meer met kunst bezig kunnen zijn'. Van Os vindt de trend zorgelijk dat musea medewerkers benoemen die geen gedegen kunsthistorische achtergrond hebben, deze 'managers, welzijnswerkers, -logen en -gogen van allerlei slag'.[1105]

De directeur van het Frans Halsmuseum, Dick Couvée, is een voorstander van de werkwijze van het Haags Gemeentemuseum en laat dit per ingezonden brief weten.[1106] De kern van de discussie ligt volgens hem bij de opvatting die er heerst dat musea bij uitstek het domein zijn van kunsthistorici. Hij vindt het noodzakelijk dat musea vaker tentoonstellingen organiseren met als uitgangspunt een maatschappelijk thema - samenwerking met 'gogische' collega's en welzijnswerkers is noodzakelijk geworden. Tot dan toe was massacultuur vooral een onderwerp dat in de sociale wetenschappen aandacht krijgt. Nu wordt er een kunsthistorische bijdrage geleverd aan de visuele aspecten van massacultuur. Bovendien is het verschijnsel massacultuur helemaal niet zo nieuw. Er worden al langer voorwerpen van massaculturele aard bestudeerd, zoals gebruiksaardewerk, Delfts aardewerk en middeleeuwse pelgrimsinsignes - deze voorwerpen werden ook al geproduceerd door en voor de massa.[1107]

De ontwerpers van de expositiereeks reageren in een interview op de kritiek. Theo van Velzen vindt het overdreven dat het thema een bedreiging is voor de 'gewone' kunsttentoonstellingen - een museum dient zich bezig te houden met designprodukten, maar ook met massaal vervaardigde produkten die bij het grote publiek herkenning teweegbrengen. Henk Overduin verklaart in de museumwereld te werken 'vanuit betrokkenheid' en niet 'om eens lekker de socioloog uit te hangen'. Hoofdconservator Kees Broos vindt de opwinding over de tentoonstellingen kortzichtig - een aantal van de exposities moet juist gezien worden als een verlengstuk van de traditie op het gebied van toegepaste kunst in het Haags Gemeentemuseum.[1108] Hoe dan ook, sinds de expositiereeks *Massacultuur* is de historische reikwijdte bekort en wordt er ook 'hedendaags' verzameld en tentoongesteld: objecten die kort tevoren nog als gebruiksvoorwerp in omloop waren.[1109]

Frans Haks: de consecratie van plastic

Niet alleen de criteria verschuiven in hoeverre een - triviaal - gebruiksvoorwerp identificerend is voor een streek of historisch interessant en daarom de moeite waard om in een cultuurhistorische setting te presenteren. Ook aan de codes wat mooi, bijzonder en kunstzinnig is om in een kunstexpositie te schitteren, wordt getornd. Dat toont de thematentoonstelling *Honderd jaar plastic* in het Groninger Museum aan, in het najaar van 1987. Het museum heeft zowel cultuurhistorische en archeologische collecties in huis, als moderne en hedendaagse kunst. Het fenomeen plastic bestaat weliswaar al meer dan honderd jaar, maar na de uitvinding van plastic kreeg het al snel steeds meer een negatieve connotatie. Omdat plastic goedkoper en gemakkelijker was te verwerken dan natuurlijk materiaal, werd het al spoedig een 'massaproduct' genoemd, met het imago dat het kwaliteit - duurzaamheid

---

[1105] Henk van Os, 'Het slechte geweten van de kunsthistoricus', *NRC Handelsblad*, 15 mei 1981.

[1106] Couvée was sinds 1972 directeur van het Frans Halsmuseum, waar Overduin tot 1976 hoofd educatieve dienst was. Daarvoor was hij hoofd van de afdeling Vaderlandse Geschiedenis van het Rijksmuseum te Amsterdam. Hij ging in 1983 met pensioen - Derk Snoep volgde hem op.

[1107] Niet genummerde brief van Dick Couvée geschreven op 18 mei 1981, pp. 2-3, in het archief van de bibliotheek van het Haags Gemeentemuseum.

[1108] Rob Scheers, 'Interview met Theo van Velzen, Henk Overduin en Kees Broos'. In: *De Tijd*, 28 augustus 1981.

[1109] Zie ook Krzysztof Pomian, 'Tussen het zichtbare en het onzichtbare: de collectie'. In: *De oorsprong van het museum. Over het verzamelen*. Heerlen, 1990. Een mooi voorbeeld is de tentoonstelling *Kunstof* in het Drents Museum te Assen in 1983, gemaakt door Groningse studenten kunstgeschiedenis onder leiding van Rik Vos.

en interessante vormgeving - ontbeert. Bovendien bleek plastic slecht voor het milieu, veel soorten waren niet afbreekbaar. Gaandeweg werd het woord plastic in advertenties en reclame vervangen door het meer eufemistische begrip 'kunststof'.[1110] In opdracht van het Groninger Museum en sponsor Gilberto Sandetto ontwerpt de Italiaanse architect en vormgever Ettore Sottsas op de bovenverdieping van het gebouw een entree en vier paviljoens van plastic en achttien vitrines van hout en glas. Daar staat ook een trap zodat het publiek 'de bizar gevormde bouwsels' van boven kan bekijken.[1111]

Noch directeur Frans Haks, noch zijn stafleden wisten van te voren wat ze precies in huis kregen.[1112] Ettore Sottsass staat erom bekend dat hij zich nooit ondergeschikt maakt aan welke opdracht of van te voren geformuleerd idee dan ook. Gebruiksvoorwerpen, architectuur en kunst zijn voor hem hetzelfde - er bestaat geen verschil of hiërarchie. De plastic voorwerpen die worden tentoongesteld, dateren van 1880 tot 1950 en zijn het bezit van Gilberto Sandretto.[1113] De criteria die deze fabrikant voor zijn verzameling hanteert zijn zeldzaamheid, esthetiek en verscheidenheid, zowel in vorm als in categorie. In de introductie van de catalogus verwoordt Sandretto zijn motivatie om aan de tentoonstelling mee te werken als volgt: 'as it is my daily job to live among machines which create, shape and mould plastic, I thought it a useful and amusing project to imagine and realize an exhibition which might give a little more precise idea about the meaning of 'plastic', and all that lies behind this word. (…) The idea of preparing and sponsoring this exhibition seemed to us an ideal way of contributing to the critical reconstruction of one of the most exciting adventures of this century; the birth of a new material by which future historians will call our age'.[1114] Haks sluit zich hierbij aan: 'dit is een buitengewoon interessant onderwerp en dat moet je als museum laten zien. (…) Een museum als het Groninger Museum (…) wordt alleen dan interessant wanneer het onmiddellijk reageert op wat zich in een bepaalde tijd voordoet. De kunstwerken zijn dan nog onbekend, dus goedkoop. En wanneer in de toekomst een aankoop een miskoop blijkt, is dat geen catastrofe. Een tijdsbeeld is interessanter dan een reeks meesterwerken. Het gaat mij om de cultuur van vandaag, die is belangrijker dan de eenling'.[1115]

De gebruiksvoorwerpen worden zowel in de tentoonstelling als in de catalogus esthetisch gepresenteerd. Het gaat hier om de 'schoonheid van het alledaagse' - in vorm en kleur - en niet om de functie van de apparaten. De ontwerpers van de objecten evenals de curatoren hebben lak aan functionaliteit. Opmerkelijk is dat temidden van deze voorwerpen de poly vinyldraad sculptuur van de kunstenaar Naum Gabo helemaal niet misstaat.[1116] In de

---

[1110] Ella Reitsma, 'De mooie vorm van het alledaagse. Honderd jaar plastic in het Groninger Museum'. In: *Vrij Nederland*, 7 november 1987. In 1862 werden op de wereldtentoonstelling in Londen voor het eerst voorwerpen geëxposeerd van kunststof. Nadien kwamen er allerlei variaties en verbeteringen op de markt, zoals celluloid, bakeliet, polystyreen, vinyl, acryl en nylon.

[1111] Ibidem. Gilberto Sandretto is directeur van de Italiaanse fabriek Sandretto, waar machines gemaakt worden die plastic bewerken.

[1112] Kunsthistoricus Frans Haks (1938-2006) was van 1978 tot 1995 de 'flamboyante en buitenissige' directeur van het Groninger Museum. Hij leidde de bouw van het nieuwe Groninger Museum, naar ontwerp van Alessandro Mendini. Na zijn vertrek werd Haks adviseur. Ter nagedachtenis verscheen een bundel herinneringen van vrienden, bekenden en collega's, ontworpen in de typerende stijl van vaste vormgever Swip Stolk: Harma Rozema, Josee Selbach en Han Steenbruggen (redactie), *Frans Haks. Een portret*. Groningen, Groninger Museum, 2008.

[1113] Ibidem.

[1114] Gilberto Sandretto, 'Introduzione - Introduction'. In: Luca Scacchi Gracco, *Pensieri di plastica/Plastic thoughts*. Milaan, 1986, p. 7. De catalogus is voorzien van een Italiaanse en Engelse tekst, met op een inlegvel een Nederlandse vertaling - Sottsas tekende voor de vormgeving.

[1115] Ella Reitsma, 'De mooie vorm van het alledaagse. Honderd jaar plastic in het Groninger Museum'. In: *Vrij Nederland*, 7 november 1987.

[1116] Om een indruk te geven van wat er getoond wordt: thee- en koffiekannen, sieraden, klokken, ventilatoren, keukengerei, camera's, een Wurlitzer jukebox, zout- en peperstellen, een mixer, bakelieten vulpennen, telefoons, cocktail shakers, industriële containers, een portable naaimachine, schoenen, radio's, een tas, zekeringen, een

tentoonstelling worden op de begane grond van het museum ook sculpturen getoond van Nieuwe Futuristen, zoals Gianantonio Abate en de groep 'Plumcake'- Gianni Cella, Romolo Pallotta en Claudio Ragni - die de draak steken met de gangbare opvattingen over kunst, onder de credo's 'diepzinnigheid is onzin' en 'kunst is plezier'.[1117] In 1985 introduceerde Frans Haks deze 'Nuovo Futurismo' al in zijn museum.[1118]

In 1989 presenteert Frans Haks weer een spraakmakende tentoonstelling in het Groninger Museum: *Memphis 1981-1988*. Vervolgens neemt Wim Beeren de expositie voor het Stedelijk Museum over.[1119] De expositie is een ode aan de Italiaanse design en architectuur beweging Memphis - een 'creatief laboratorium' van postmodern design, dat in betekenis vergeleken wordt met Bauhaus in de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw.[1120] 'Memphis predikte een creatieve bandeloosheid, waarin een kast geen kast meer hoefde te zijn en marmer zich niet meer hoefde te schamen gecombineerd te worden met kunststof en triplex'.[1121] Een boekenkast dient niet het boek maar dient zichzelf, als een sculptuur: 'een dominant meubelstuk dat een totem wil zijn in de kamer'.[1122] De tentoonstelling past naadloos in het programma van het museum, waar Haks zich inzet 'voor die kunst die nog in de twijfelzone tussen kunst of geen kunst verkeert, (…) waarin nieuwe nog onbekende criteria zichtbaar worden' - in de geest van Willem Sandberg.[1123] 'Het heeft geen pas om wezenlijke

---

rooktafeltje, een voltagemeter. Bron: Luca Scacchi Gracco, *Pensieri di plastica/Plastic thoughts*. Milaan, 1986, pp. 52-109. Naum Gabo (1890-1977) was een Russisch-Amerikaans schilder, beeldhouwer, architect en ontwerper. Hij is één van de pioniers van abstacte en kinetische objecten. Hij gebruikte later in zijn carrière voor zijn sculpturen glas, Perspex, plastic en nylon. 'He insisted that sculpture could move, and be fabricated from any material, including new transparent plastics where the form was made visible by light'. Gabo werd in Nederland bekend door zijn monumentale beeld van graniet, beton, staal en koper voor de Bijenkorf in Rotterdam uit 1957, een initiatief van de directeur van het warenhuis, G. van der Wal: *De gestileerde bloem* (in de Rotterdamse volksmond 'Het Ding' en 'Het Tennisracket'genoemd). Bron: Mark Hoogstad, 'Nog heel even en "De Gestileerde Bloem" valt om. Het op een na beroemdste beeld van Rotterdam is aan het roesten, een grondige opknapbeurt is al jaren noodzakelijk'. In: *NRC Handelsblad*, 26 februari 2008.

[1117] Ella Reitsma, 'De mooie vorm van het alledaagse. Honderd jaar plastic in het Groninger Museum'. In: *Vrij Nederland*, 7 november 1987.

[1118] Zie de catalogus Frans Haks, *Nuovo Futurismo*. Groningen, Groninger Museum 1985. Deze Italiaanse kunstenaars werden voor het eerst in 1984 museaal gepresenteerd en zijn onder te verdelen in twee groepen. Een groep noemde zich 'Plumcake' - de kunstenaars Gianni Cella, Romolo Pallotta en Claudio Ragni - zij noemden zich 'heroes of the painting', om aan te geven dat hun driedimensionale werk als schilderkunst bekeken dient te worden. De andere groep heet 'Elikotteri' ('Helikopters'), waartoe onder anderen Gianantonio Abate behoort. De neo futuristen verbeelden in hun kunst massaproducten, zoals auto's en apparaten, en laten zich inspireren door film- en televisiebeelden en mode tijdschriften. Bron: Frans Haks, *Een pissende poes in museumland.* Amsterdam/Groningen, 2000, pp. 093-099.

[1119] De expositie liep in Groningen van 26 november 1989 tot 15 januari 1990 en in het Stedelijk Museum van 26 januari tot 12 maart 1990.

[1120] Jaap Huisman, 'Memphis, necrologie van een tegendraadse beweging. Balans van zeven jaar onaangepastheid in Groningen'. In: *de Volkskrant*, 6 december 1989. De groep werd opgericht door Ettore Sottsas. De naam is ontleend aan het nummer van Bob Dylan, 'Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again' van zijn album *Blonde on Blonde* (voorjaar 1966).

[1121] Ibidem.

[1122] Ibidem. Een typerend voorbeeld is de Carlton boekenkast op een sokkel, van hout en kunststof laminaat (1981).

[1123] Aldus Frans Haks in zijn terugblik op zijn aankoopbeleid voor het Groninger Museum: *Een pissende poes in museumland.* Amsterdam/Groningen, 2000, p. 053. Dit boek geeft een uitvoerig en rijk geïllustreerd overzicht van de aankopen van Haks in de periode 1978 tot 1995, gelardeerd met zijn herinneringen, bespiegelingen en motivaties voor presentaties en aankopen. Haks typeert zijn houding als museumdirecteur en curator plastisch als om 'een plek te markeren, als een pissende poes', al tastend en zoekend. Ibidem, p. 039. Haks citeert zichzelf uit een interview met Jan Tromp in *de Volkskrant*, 29 mei 1993. 'Toen ik voor Groningen een nieuw en eigen profiel ontwerpen moest, kon ik tot mijn grote genoegen vaststellen dat de collegae zich vooral met klassiek-moderne kunst bemoeiden, kunst dus die als kunst al algemeen aanvaard is'. 'Het grote voordeel van die keuze was dat het zou bijdragen aan een eigen gezicht, dat het publiciteit zou genereren en haalbaar zou zijn met weinig middelen'. Ibidem, p. 053.

fenomenen van nu te negeren omdat ze toevallig niet in je traditionele kunstbegrip passen'. De ideologie van de maatschappelijke relevantie vindt hij afgelopen. 'Indertijd heeft Overduin dat in het Haags Gemeentemuseum heel goed gedaan, vind ik, maar die tijd is nu voorbij'.[1124]

De schoonheid van het alledaagse

Musea vervullen verschillende taken: verzamelen, beheer, onderzoek en presentatie. Eén taakstelling is de musea van oudsher toegedicht en deze wordt door velen nog steeds als de kern van het museale takenpakket beschouwd: het verzamelen en het bewaren van voorwerpen met een culturele waarde. In de ICOM-definitie staat: 'materiële getuigenissen van de mens en zijn omgeving', en in de Britse variant: 'objects and other evidence of human culture and environment'. Musea functioneren als een geheugen. Henk Overduin interpreteerde kunstverzamelingen als 'het gematerialiseerde collectieve geheugen van de samenleving'.[1125] Verzamelen is een kerntaak van musea, door verzamelen zijn collecties ontstaan en worden collecties uitgebreid. Verzamelen is een voorwaarde voor het bestaan van musea. Wat is de waarde van verzamelen en wat zijn de motieven daarachter? Waar komt die passie vandaan?[1126]

Walter Benjamin ging in enkele essays uitgebreid in op de vraag wat de motieven zijn achter het verzamelen van objecten.[1127] De receptie van Benjamins oeuvre verloopt in golfbewegingen. Benjamins werk staat sinds de jaren zeventig vorige eeuw in Nederland opnieuw in de belangstelling. Er verschenen op initiatief van auteur Jacq Firmin Vogelaar en publicist Cyrille Offermans - redactieleden van 'het literair tijdschrift in boekvorm' *Raster* -

---

[1124] Aldus Haks in in een interview in het architectuurtijdschrift *Archis*. Daarin verwoordt hij zijn credo: 'ik ben niet geïnteresseerd in het verschil tussen kunst en cultuur. Waar het op neer komt is of iets visueel interessant is of niet. (...) "Mooi" is het criterium niet. Of iets mooi of lelijk wordt gevonden interesseert mij niet - het gaat me erom of een nieuwe ontwikkeling als een onontkoombaar fenomeen van onze tijd kan worden beschouwd'. Onontkoombaar heeft volgens Haks met hoeveelheden te maken: 'als ik zie hoeveel van die videoclips er geproduceerd worden dan kan ik er niet mee volstaan te zeggen dat het pulp is of dat ik persoonlijk ze wel of niet mooi vind: ik moet dan aantonen dat het iets *is* èn dat er wel degelijk onderscheid in kwaliteit te maken valt. Zo biedt het museum stof tot meningsvorming'. Marieke van Giersbergen en Rob de Graaf, 'Een museum is er niet om opvattingen te bevestigen, maar om die opvattingen te verruimen'. In: *Archis*, 2, 1989, p. 9.

[1125] Henk Overduin, 'Het museum als obsessie'. In: idem, *Het museum als obsessie,* Amsterdam 1988, p. 10.

[1126] Ik schreef eerder over het thema (hedendaags) verzamelen: Dos Elshout, 'Musealisering van de cultuur: het museum als geheugen'. In: *Kunst en Beleid in Nederland* 4, Amsterdam, 1989, pp. 35-55.

[1127] De cultuurfilosoof en -socioloog Walter Benjamin (1892-1940) schreef begin twintigste eeuw als *free lancer* beschouwingen en recensies voor verschillende kranten, onder andere de *Frankfurter Zeiting*. Hij was sterk betrokken bij het Marxistisch georiënteerde Institut für Sozialforschung - de latere Frankfurter Schule - onder leiding van Theodor Adorno en Max Horkheimer. In dit instituut schreef een team sociaal wetenschappelijke onderzoekers maatschappijkritische analyses, die in boekvorm maar vooral in hun *Zeitschrift für Sozialforschung* werden gepubliceerd. Theodor Adorno was Benjamins contactpersoon bij het instituut. Bron: Cyrille Offermans, 'De eenzaamheid van de spelbreker. Over het leven en werk van Walter Benjamin' en 'Benjamin: een mimetische taaltheorie'. In: idem, *Macht als trauma*. Amsterdam, 1982, pp. 53-75 en pp. 107-116. Zie over de relatie tussen Benjamin en Adorno onder andere aldaar, pp. 58-60. Zie voor zijn leven en werk de biografieën van Werner Fuld, *Walter Benjamin. Zwischen den Stühlen*. München, 1979 en Graeme Gilloch, *Walter Benjamin. Critical constellations*. Oxford, 2002. Publicaties waarin hij het thema verzamelen aansnijdt, zijn: Walter Benjamin, 'Zentralpark', in: idem, *Gesammelte Geschriften*, Frankfurt am Main, 1980, Bd. I.II, pp. 655-690 en Walter Benjamin, 'Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln'. In: *Gesammelte Schriften,* Frankfurt am Main, 1980, Bd.VI/I, pp. 388-396 (het artikel werd voor het eerst gepubliceerd in 1931). Zie ook Hannah Arendts analyse van Benjamins verhandeling over de passie van de verzamelaar in de paragraaf 'The pearl diver', in haar 'Introduction. Walter Benjamin: 1892-1940'. In: Walter Benjamin, *Illuminations*. 1993 (eerste druk 1970), pp. 46-49. Zie ook Krzysztof Pomian, 'Tussen het zichtbare en het onzichtbare: de collectie'. In: *De oorsprong van het museum.* Heerlen, 1990, p. 16, en Jean Baudrillard, 'The system of collecting'. In: John Elsner en Roger Cardinal (editors), *The culture of collecting*. Cambridge (Mass.), 1994, pp. 7-10.

drie essays in een bundel bij 'de bezige bij'.[1128] Uitgeverij De Arbeiderspers publiceerde in de jaren zeventig in de 'Synopsis' reeks twee essaybundels en memoires in de serie 'Privé-Domein'.[1129] Cyrille Offermans en René Boomkens verwerkten zijn gedachtegoed in essays en de uitgeverijen SUN, SUA en Historische Uitgeverij publiceerden in de jaren negentig nieuwe vertalingen van zijn werk.[1130]

Benjamin was gefascineerd door de modernisering die hij om zich heen zag voltrekken, in het begin van de twintigste eeuw. Hij flaneerde in verwondering over de boulevards en door de straten in steden als Berlijn, Moskou en Parijs, bestudeerde allerlei uitingen van 'moderniteiten' en schreef daarover beschouwingen. Kenmerkend voor zijn werkwijze is dat hij fragmenten uitwerkte - hij beschreef en analyseerde details die hem opvielen en liet daarop zijn associaties los. Hij poogde 'een tijdsdiagnose' te maken.[1131] Benjamin had niet de ambitie om tot een theorie te komen - hij was eerder essayist dan theoreticus. Een poëtisch voorbeeld van Benjamins werkwijze is *Einbahnstrasse*: een collage van aforismen, notities, herinneringen en stellingen. Wandelend door een imaginaire straat citeert Benjamin woorden en teksten op wegwijzers, gevels en naamborden en schildert zo een portret van Duitsland in de jaren twintig van de vorige eeuw.[1132] Hij botvierde zijn nieuwsgierigheid op uiteenlopende onderwerpen als de poëzie van Charles Baudelaire, de romankunst van Marcel Proust en Franz Kafka, de passages in Parijs, gebouwen, straatnamen, gebruiksvoorwerpen en kinderspeelgoed. Aan de hand van concrete verschijnselen was het zijn bedoeling een 'oergeschiedenis van de negentiende eeuw' te schrijven, met Parijs als de centrale metropool.[1133] Hij zocht naar 'de sporen van de verandering in Parijs', om zo de

---

[1128] In de bundel werden 'Het kunstwerk in een tijdperk van zijn techniese reproduceerbaarheid' (oorspr. 1936), 'De auteur als producent'(oorspr. 1934) en 'Linkse melancholie' (1931) opgenomen, evenals opstellen van onder anderen: Theodor Adorno, Max Horkheimer, Georg Lukács, Herbert Marcuse en Karl Marx: Jacq Firmin Vogelaar (redactie), *Kunst als kritiek. Voorbeelden van een materialistiese kunstopvatting*. Amsterdam, 1972. Het was in de jaren zeventig in linkse kringen mode om woorden fonetisch te schrijven. *Raster* is in 1967 opgericht door schrijver en dichter H.C. ten Berge. Het eerste decennium is het een tijdschrift en boekenreeks. In 1976 werd *Raster* heropgericht als kwartaaltijdschrift: internationaal georiënteerd en openstaand voor afwijkende, experimentele literatuur. Er verschenen themanummers, zoals 'Gestoorde teksten' 'Vergeetwoordenboek' en 'Bestiarium' en afleveringen rond schrijvers als: Roland Bartes, Julio Cortázar, Diderot, Danilo Kiš, Kees Fens, Jan Hanlo. *Raster* werd in 2008 opgeheven. Jacq Vogelaar (1944-2013) was dichter, schrijver en literatuurcriticus, Cyrille Offermans (1945) is essayist en criticus.

[1129] Respectievelijk Walter Benjamin, *Over kinderen, jeugd en opvoeding*. Amsterdam, 1977, idem, *Baudelaire*. Amsterdam, 1979, idem, *Berlijnse jeugd*. Amsterdam, 1974 en idem, *Dagboek uit Moskou*. Amsterdam, 1984.

[1130] Filosoof René Boomkens (1954) was van 1998 tot 2002 bijzonder hoogleraar Popmuziek aan de UvA - zie zijn oratie: René Boomkens, *Sign of the times*. Amsterdam, 2000 en Martin Bril hierover in zijn column 'Popmuziek'. In: *Het Parool*, 17 februari 2000. Hij was vervolgens tot december 2013 hoogleraar Sociale en cultuurfilosofie aan de RuG. Sinds 1 januari 2014 is hij hoogleraar Algemene Cultuurwetenschappen, in het bijzonder cultuurgeschiedenis en -beschouwing aan de Faculteit der Geesteswetenschappen aan de UvA. Hij nam van 2006 tot 2012 zitting in de Raad voor Cultuur. Boomkens haalt Benjamin uitvoerig aan in zijn essaybundel *Kritische massa. Over massa, moderne ervaring en popcultuur*. Amsterdam, 1994. Hij liet zich ook door hem inspireren in zijn proefschrift, met name in het hoofdstuk over Parijs. René Boomkens, *Een drempelwereld. Moderne ervaring en stedelijke openbaarheid.* Rotterdam, 1998, pp. 60-121. Van Walter Benjamins *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays* verscheen een nieuwe vertaling in 1985 bij SUN, Nijmegen. Daarna volgden: Walter Benjamin, *Maar een storm waait uit het paradijs. Filosofische essays over Taal en geschiedenis*. Nijmegen, SUN 1996, Walter Benjamin, *Kleine filosofie van het flaneren. Passages, Parijs, Baudelaire*. Amsterdam, SUA 1992 en Walter Benjamin, *Eenrichtingstraat*. Groningen, 1994. Uitgeverij Boom gaf in april 2008 *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays* opnieuw uit.

[1131] René Boomkens, *Erfenissen van de verlichting. Basisboek cultuurfilosofie*. Amsterdam, 2011, p. 14.

[1132] Walter Benjamin, *Eenrichtingstraat*. Groningen, 1994 (oorspr. 1928).

[1133] Cyrille Offermans, 'De eenzaamheid van de spelbreker. Over het leven en werk van Walter Benjamin' In: idem, *Macht als trauma*. Amsterdam, 1982, p. 56.

moderniteit af te tasten en te ervaren.[1134] Zijn essays staan 'vol met details zonder theorie'.[1135] Dit betekent dat Benjamin niet deduceerde vanuit een schema, een theorie waarin die details hun functie en betekenis krijgen. Hij werkte inductief, vanuit verschijnselen - daarop liet hij zijn associaties los.

Walter Benjamin was zelf een verwoed verzamelaar. In het volgende citaat verbindt hij het verzamelen met hartstocht: 'jede Leidenschaft grenzt ja ans Chaos, die sammlerische aber an das der Erinnerungen'.[1136] Hij schreef: 'das Andenken is die säkularisierte Reliquie. Das Andenken ist das Komplement des "Erlebnisses". In ihm hat die zunehmende Selbstentfremdung des Menschen, der seine Vergangenheit als tote Habe inventarisiert, sich niedergeschlagen. Die Allegorie hat im neunzehnten Jahrhundert die Umwelt geräumt, um sich in der Innenwelt anzusiedeln. Die Reliquie kommt von der Leiche, das Andenken von der abgestorbenen Erfahrung her, welche sich, euphemistisch, Erlebnis nennt'.[1137] We kunnen het verzamelen zien als een poging om de 'belevenissen' uit het verleden (en het heden) vast te leggen. Zo bepalen we het beeld van onze tijd voor latere generaties en reflecteren we de geschiedenis met behulp van materiële voorwerpen. Tot deze taakstelling voelen musea - verzamelaars bij uitstek - zich zeker geroepen. Benjamin stelt vast: 'das "Andenken" ist das Schema der Verwandlung der Ware ins Objekt des Sammlers.'[1138] De verzamelaar brengt een eigen ordening aan die zichtbaar wordt in de verzameling - hoewel hij in de ban is 'van zijn liefde voor elk van zijn objecten, waar de wereld in aanwezig is'.[1139] De diepste drijfveer van het verlangen van de verzamelaar om iets nieuws te verwerven is het aloude te vernieuwen, aldus Benjamin - letterlijk: 'die alte Welt erneuern - das ist der tiefste Trieb im Wunsch des Sammlers, Neues zu erwerben (...)'.[1140] De bespiegeling van Benjamin is ook van toepassing op de verzameltaak van musea. Een museum verzamelt en plaatst de collecties in een bepaalde opstelling, volgens eigen ordening.[1141] Er wordt een vertaalslag gemaakt van de oorspronkelijke betekenis en functie van het object naar een nieuwe - museale - omgeving met daarin een nieuwe rol voor het object. Zo wordt een object geherinterpreteerd en in 'het verhaal' van de curator geplaatst. Achter een museale opstelling zit namelijk een auteur die

---

[1134] Anthony Mertens, 'Op zoek naar de ervaring van het 'moderne'. In: idem, *Lezen, man! Essays en kritieken*. Amsterdam, 2006, pp. 280-281. Vooral essayist Cyrille Offermans heeft inzichtelijk over Benjamins werkwijze en oeuvre geschreven. Zie Cyrille Offermans, 'Literatuur en utopie. Over Walter Benjamin als literatuurtheoreticus'. In: idem, *De kracht van het ongrijpbare. Essays over literatuur en maatschappij*. Amsterdam, 1983, pp. 189-217 en Cyrille Offermans, 'De eenzaamheid van de spelbreker. Over het leven en werk van Walter Benjamin' en 'Benjamin: een mimetische taaltheorie'. In: idem, *Macht als trauma*. Amsterdam, 1982, pp. 53-75 en pp. 107-116.

[1135] Anthony Mertens, 'Er is veel tijd voor nodig'. In: idem, *Lezen, man!* Amsterdam, 2006, p. 36.

[1136] Walter Benjamin, 'Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln'. In: *Gesammelte Schriften,* Frankfurt am Main, 1980, Bd.VI/I, p. 388. Dit essay is vertaald: Walter Benjamin, *Ik pak mijn bibliotheek uit. Een rede over het verzamelen*. Utrecht, 1990 - zie voor het citaat p. 6: 'iedere hartstocht grenst immers aan de chaos en die van het verzamelen aan de chaos van de herinneringen'.

[1137] Walter Benjamin, 'Zentralpark'. In: idem, *Illuminationen.* Frankfurt am Main, 1961, p. 245.

[1138] Ibidem, p. 249.

[1139] Franco Rella, 'Duizelingwekkend amalgaam. De strijd van de verzamelaar tegen de tijd'. In: *Museumjournaal* 5 en 6, jrg. 32, 1987, p. 240.

[1140] Walter Benjamin, 'Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln'. Frankfurt am Main, 1980/1931, p. 390.

[1141] Zie ook Krzysztof Pomian, 'Tussen het zichtbare en het onzichtbare: de collectie'. In: *De oorsprong van het museum. Over het verzamelen*. Heerlen, 1990, p. 16, en Jean Baudrillard, 'The system of collecting'. In: John Elsner en Roger Cardinal (editors), *The culture of collecting*. Cambridge (Mass.), 1994, pp. 7- 10.

een verhaal vertelt.[1142] Een ander effect is dat zodra een object in een museum wordt toegelaten, het in waarde stijgt: het wordt opgenomen in een 'pantheon' - geconsecreerd.[1143]

Voordat Benjamin zijn analyse ontwikkelde over de passie van het verzamelen en de effecten daarvan, schreef Emile Durkheim in 1912 een studie over religie en rituelen in de samenleving en de sacralisering van voorwerpen. Een voorwerp kan door middel van een ritueel de functie van een identificatiesymbool krijgen, zoals indianen hun voorouders weergaven op totempalen. Attributen worden heilig door de rite, door de manier waarop ermee wordt omgegaan.[1144] Het attribuut wordt niet sacraal door het voorwerp zelf, maar door de plaats die het inneemt - uit de natuurlijke context gehaald. Het sacrale object dient als een totem, ofwel als een 'identificatiebaken'. De sacralisering van voorwerpen - cultureel antropologen noemen dit totemisme - kan een middel zijn om chaos om te zetten in orde. En mensen hebben een fundamentele behoefte aan ordening.[1145] De Franse socioloog Maurice Halbwachs ontwikkelde in 1950 een theorie over het collectieve geheugen: het geheel van gevoelens en overtuigingen dat de leden van eenzelfde samenleving gemeen hebben. Hij bouwde hiermee voort op het werk van zijn leermeester Emile Durkheim. De bundel essays *La mémoire collective* bevat Halbwachs uitwerking van de stelling dat in groepsprocessen collectieve herinneringen en een gevoelsmatige overeenstemming van individuele herinneringen aan gebeurtenissen en belevenissen noodzakelijk zijn. Ook voor de structuur van tradities en gedachtegoed.[1146] De analyses van Durkheim en Halbwachs stemmen in grote lijnen overeen met het betoog van Benjamin, waarin de verzamelaar het attribuut in zijn eigen ordening plaatst en zo 'iets nieuws verwerft'. Ook het museale verzamelen en bewaren past in deze redenering. In het museum vindt een 'sacralisering' plaats, omdat een voorwerp uit de natuurlijke omgeving wordt gehaald - daardoor een andere functie krijgt - en wordt opgenomen in een collectie. Het object wordt toegelaten in de ordening van het betreffende museum.

Musealisering

Socioloog Jan Vaessen introduceert in de epiloog van zijn proefschrift over het Nederlandse museumbestel het attenderend begrip 'musealisering' in Nederland.[1147] Hij ontleent het theoretische concept aan de Duitse filosoof Hermann Lübbe - deze tracht met het begrip de ontwikkelingen in het museale verzamelen te verklaren.[1148] Hij beschrijft de

---

[1142] Barbara Kirschenblatt-Gimblett, *Destination Culture: tourism, museum, and heritage*. Los Angeles, 1998, p. 3. Kirschenblatt is professor Performance Studies en Hebrew and Judaic Studies aan de New York University.

[1143] Pierre Bourdieu, 'De produktie van het geloof'. In: idem, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam, 1989, pp. 249-251.

[1144] Oorspronkelijk citaat : 'Les êtres sacrés sont, par définition, des êtres séparés. Ce qui les caractérise, c'est que, entre eux et les êtres profanes, il y a une solution de continuité. Normalement, les uns sont en dehors des autres. Tout un ensemble de rites a pour objet de réaliser cet état de séparation qui est essentiel'. Emile Durkheim (1858-1917), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Parijs, 1960, p. 428 (eerste druk 1912).

[1145] Aldus cultureel antropoloog Arie de Ruijter tijdens een lezing over 'Totems en trends' op de Katholieke Universiteit Brabant in Tilburg. Zie voor een verslag over deze studiedag: J. Trommelen, 'In nieuwe wereld van *life style* en trends is onbestendigheid troef', in: *de Volkskrant*, 29 februari 1988: religie, totem, mode en trend als bindmiddel waaraan 'een onweerstaanbare behoefte' bestaat in deze tijd van onzekerheid.

[1146] Maurice Halbwachs (1877-1945), *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart, 1967 (oorspronkelijk: *La mémoire collective,* Parijs, 1950). Smith and Riley: 'Consistent with Durkheim's functionalist approach, Halbwachs argued that it was the needs, problems, and beliefs of the present that determined the memory of the past. The collective memory, then, was constantly being renewed and reshaped with each passing generation'. Philip Smith en Alexander Riley, *Cultural Theory. An Introduction*. Malden/Oxford, 2009, p. 73.

[1147] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. Zeist 1986, pp. 255-257. Ik behandelde dit thema eerder: Dos Elshout, 'Musealisering van de cultuur: het museum als geheugen'. In: *Kunst en Beleid in Nederland* 4, Amsterdam, 1989, pp. 44-47.

[1148] Hermann Lübbe, 'Der Fortschritt und das Museum', in: *Dilthey Jahrbuch,* Band I,Göttingen 1983, pp. 39-56. Zie ook: Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. Zeist 1986, pp. 255-257. Vgl. bovendien de essays van

verschijningsvormen, achtergronden en oorzaken van wat hij 'de musealisering van de cultuur' noemt. Mensen gaan in toenemende mate waarde hechten aan het behoud van cultuurgoederen die hun oorspronkelijke functie in de maatschappij verloren hebben. Lübbe geeft in zijn artikel - en met hem Jan Vaessen - een aantal feitelijke tendensen aan die op deze musealisering wijzen. Naast de enorme groei van musea en collecties en de gestegen bezoekcijfers wijst hij op de sterke uitbreiding van het aantal onderwerpen waarover musea verzamelen.[1149] Lübbe wijst in zijn artikel ook op de verandering van onze houding tegenover oudere voorwerpen. Objecten die voorheen louter functioneel waren, worden nu om esthetische - en nostalgische - redenen waardevol.[1150] Als laatste wijst Lübbe op de toegenomen betrokkenheid van educatieve instellingen, zoals scholen en vormingscentra, bij het cultuurbehoud. Musea zijn *Lernorten* geworden.[1151] In het verlengde van deze inzichten is in die periode de discipline museologie ontwikkeld.

Een vraag die na deze opsomming voor de hand ligt en die Lübbe ook stelt is waarom mensen zich zo op cultuurbehoud richten. Waarom willen we objecten uit het verleden bewaren die hun eigenlijke functie hebben verloren? Lübbe heeft hiervoor de volgende - nogal psychologiserende - verklaring. Mensen kunnen slechts in beperkte mate een snel tempo van veranderingen verdragen. Gaan de veranderingen te snel, dan voelen ze zich bedreigd door een 'identiteitsverlies', vervreemding, omdat hun binding met het vertrouwde verleden te abrupt wordt afgesneden. In de huidige tijd hebben mensen moeite met het bepalen van hun eigen culturele identiteit, aldus Lübbe. Met behulp van de voortgaande musealisering compenseren we het gebrek aan houvast.[1152] Door de technologische ontwikkeling verliezen objecten sneller hun functie, en worden steeds nieuwe voorwerpen gefabriceerd. We krijgen daardoor eerder de neiging om allerlei voorwerpen te bewaren - ook al zijn deze nog van recente datum - omdat zij ons herinneren aan wat alweer voorbij is. In feite komt dit neer op het verzamelen van Walter Benjamins 'Andenken' ofwel van souvenirs. Beide ontwikkelingen - de snelle veroudering en de kans op verdwijning van voorwerpen die worden beschouwd als cultuurgoederen, en de voortdurende productie van nieuwe objecten - zijn in Lübbes betoog twee aspecten van een zelfde proces: de musealisering. Anders gezegd: het proces van de popularisering van cultuurgoederen en de tendens om hedendaagse voorwerpen te verzamelen.[1153] Het verzamelen is dus een poging om de 'belevenissen' uit verleden en heden vast te leggen. Voorwerpen functioneren zo als een 'identificatiebaken', of in de filosofie van Krzystof Pomian, als een 'semiofoor': een object 'waaraan een bepaalde betekenis is toegekend', 'verwijzend naar iets buiten het object zelf'. Het voorwerp wordt een 'betekenisdrager'.[1154] De geschetste ontwikkeling in het verzamelen

---

Bram Kempers, 'The museum and the market: public and private means' en Jan Vaessen, 'Opening and closing: On the dialectics of the museum' in Rob van Soest (editor), *Generators of Culture The museum as a stage,* Amsterdam 1989, resp. pp. 7-18 en pp. 19-30.

[1149] Ibidem. Design is zo'n terrein - eind 2008 zou er een designmuseum geopend worden aan de Amsterdamse Zuidas. De gemeente en een consortium van ING Vastgoed, ABN Amro en NS Vastgoed zouden elk twaalf miljoen euro in het nieuwe museum investeren. Zie: *de Volkskrant* en *NRC Handelsblad*, 1 juli 2004.

[1150] Ik noemde de tentoonstellingenreeks *Massacultuur* uit 1981 zojuist al, met in de presentaties diverse gebruiksvoorwerpen, zoals plastic bekertjes, pennen en plastic tasjes, *covers* van paperbacks, mode en interieurs. Vaessen noemt ook als voorbeeld postzegels, 'een verzamelobject bij uitstek van de gewone man' - die zijn ook museaal geworden. Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. Zeist 1986, p. 100.

[1151] Hermann Lübbe, 'Der Fortschritt und das Museum'. 1983, p. 47.

[1152] Ibidem, pag. 56.

[1153] Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. Zeist, 1986, pp. 100-103. Ik behandelde dit thema eerder: Dos Elshout, 'Musealisering van de cultuur: het museum als geheugen'. In: *Kunst en Beleid in Nederland* 4, Amsterdam, 1989, pp.38-42.

[1154] Krzystof Pomian, *De oorsprong van het museum. Over het verzamelen*, Heerlen, 1990, p. 43. Zie ook Bram Kempers' bespreking van Pomians bundel: 'Wel bruikbaar, maar niet nuttig'. In: *Vrij Nederland*, 15 september 1990.

lijkt de weerspiegeling van een onzeker zoeken naar een culturele identiteit, om zo het imago van deze tijd voor de latere generatie te bepalen. Deze redenering sluit aan bij de visie van Lübbe, namelijk dat vanwege de angst voor identiteitsverlies - vervreemding - sinds de jaren zeventig en tachtig de musealisering van cultuur sterk is toegenomen.

Hedendaags verzamelen

In 1981 verschijnt er een speciaal nummer van *Museumvisie*, met als thema 'het Nieuwe Verzamelen'.[1155] Complicaties die met dit verzamelen samenhangen zijn voor de Nederlandse Museumvereniging aanleiding om een werkgroep 'Verzamelbeleid Eigentijdse Objecten' op te richten. De werkgroep inventariseert en bestudeert literatuur over de ontwikkelingen van het verzamelen in Nederland en in het buitenland. Ook entameert zij een enquête onder honderdvijftig cultuurhistorische musea. Uit dat onderzoek blijkt dat ruim eenderde van de cultuurhistorische musea al objecten verzamelt van recente datum.[1156] In 1985 publiceert de werkgroep het rapport *De verbeelding van het heden* waarin aanbevelingen voor de toekomst worden gedaan. De werkgroep pleit voor een geleidelijke en gefaseerde aanpak van het eigentijds verzamelen. Voor de wijze waarop dit moet gebeuren, worden drie mogelijkheden aangegeven, die ook heel goed in combinatie gehanteerd kunnen worden. De eerste mogelijkheid is het incidentele verzamelen, de tweede is het verzamelen in aansluiting op de bestaande collectie - de collectie wordt zo gecompleteerd of actueel gehouden - en als derde mogelijkheid wordt het projectmatig verzamelen genoemd. Bij het projectmatig verzamelen is het thema van de collectie het uitgangspunt op basis waarvan de aanwinsten geselecteerd worden. Deze laatstgenoemde mogelijkheid vindt de werkgroep de meest geëigende manier om de eigen tijd vast te leggen. Maar wat is eigentijds? Dat is ook een probleem dat de werkgroep aanpakt. De afbakening verschilt namelijk per museum. De werkgroep stelt vast dat het begrip dient te staan voor 'de afgelopen tien jaar'. De problemen rondom het vastleggen van de eigen tijd en het selecteren van voorwerpen zijn dan namelijk het meest evident, maar de periode is lang genoeg om ontwikkelingen te kunnen traceren.[1157]

'Knelpunten' bij het eigentijds verzamelen zijn het gebrek aan selectiecriteria, de al overvolle depots en gebrek aan financiële middelen.[1158] De musea wordt aangeraden meer met collega's samen te werken om 'dubbel' verzamelen te voorkomen, maar ook om lacunes te voorkomen. Daarnaast is het raadzaam met niet-museale instellingen samen te werken, om onderzoek te kunnen doen naar de eigen tijd en de context van voorwerpen.[1159] Om deze trend van musealisering wat af te remmen, merkt de werkgroep op dat 'het alledaagse hedendaagse, waarmee en waartussen men leeft, te gewoon is om in een museum een plaats te mogen krijgen', terwijl musea instellingen zijn 'waar van oudsher mooie en bijzondere dingen worden getoond'.[1160] De musealisering van eigentijdse voorwerpen blijkt een beleidsprobleem. Er blijken dan in Nederland bijvoorbeeld vijf visserijmusea te zijn, één in Elburg, Woudrichem, Vlaardingen, Scheveningen en één in Urk. 'Alle met een soortgelijke collectie, en waarschijnlijk allemaal met hun eigen visser vol verhalen uit een voorbije tijd. Intussen blijft de vraag: is het verschil tussen hetzelfde een museum waard?'[1161] De Museumvereniging beschouwt kleine musea als bijzonder waardevol: 'zij hebben een

---

[1155] *Museumvisie,* december 1981, 5e jrg., nr.4.

[1156] Zie het artikel 'Eenderde van de cultuurhistorische musea verzamelt eigentijdse objecten'. In: *Museumvisie*, 1984, 8e jrg. nr.2, pp. 40-42.

[1157] Nederlandse Museumvereniging, *De verbeelding van het heden. Over de rol van de musea bij het vastleggen van de eigen tijd.* Hoorn, mei 1985, pp. 19-23.

[1158] Ibidem, pp. 10-12 en pp. 15-16.

[1159] Ibidem, pp. 23-26.

[1160] Ibidem, p. 11.

[1161] Corine Koole, ' Verzamelen. „Ik samen gaan met andere streekmusea? Ergens anders verliezen mijn klompen onmiddellijk hun identiteit"'. In: *Vrij Nederland*, 28 november, 1987.

bijzondere streekfunctie. Er komen mensen naar toe die normaal niet zo snel een museum bezoeken omdat het te ver en te onbekend is. Juist die kleine musea worden met veel enthousiasme en betrokkenheid geleid door vrijwilligers. Er wordt iets verteld over het leven van alledag - iets wat de grotere musea later hebben overgenomen. Je moet natuurlijk wel steeds het peil goed in de gaten blijven houden en je daarbij afvragen of het wel zinvol is voor ieder object opnieuw een museum in te richten. Een eierdop op een keurig gedekte tafel met bijpassend tafelzilver en porselein zegt meer over de tijd waarin het gebruikt werd, dan één in een eierdoppenmuseum'.[1162] De Museumvereniging pleit voor fusie en samenwerking, maar heeft weinig succes.[1163] Het bruikleenverkeer dient vereenvoudigd te worden: 'objecten moeten sneller geruild kunnen worden'. Overduin bepleit een overheidspremie voor samenwerking en gezamenlijk georganiseerde tentoonstellingen.[1164]

De problematiek rondom het nieuwe verzamelen doet zich in verschillende landen voor. In Zweden bijvoorbeeld doet sinds 1977 een aantal volkenkundige en cultuurhistorische musea binnen een samenwerkingsverband ervaring op met de acquisitie en documentatie van eigentijdse voorwerpen. De organisatie Samdok - een afkorting van 'Samtidsdokumentation': documentatie van de eigen tijd - geldt 'als een praktisch antwoord op een reëel probleem: als je de wereld van vandaag wilt documenteren, moet je dat nu doen'.[1165] Het motto is: 'today for tomorrow' - de nadruk ligt op het verzamelen en bewaren van voorwerpen voor de toekomst.[1166] Maar ook in Zweden kan niet eindeloos verzameld worden. Daar kampen musea eveneens met overvolle depots en financiële tekorten, en ook daar is er een achterstand in onderhoud van voorwerpen.[1167]

De museale collecties zijn in toenemende mate gedifferentieerd. Het verzamelgebied is verbreed. Overigens verzamelden musea al eerder niet alleen voorwerpen die esthetisch, zeldzaam en uniek waren, maar ook historische gebruiksvoorwerpen om het dagelijkse leven in een bepaalde periode te documenteren. Voor het Rijksmuseum is bijvoorbeeld aan het einde van de 19de eeuw uitbundig verzameld op het gebied van het dagelijks leven. 'Welhaast nog meer dan bij de schilderijen was de verzamelwoede op het gebied van historische objecten mateloos', het begrip 'geschiedenis' werd zeer ruim genomen, zo blijkt uit jaarverslagen: 'alles, werkelijk alles, elk object uit het verleden was van historisch belang - de bril van een voorvader, metalen hang- en sluitwerk, alles wat er uit de rivieren werd opgebaggerd of elders uit de Nederlandse grond te voorschijn kwam, arrensleden, alles wat enige relatie tot gilden vertoonde, maar ook Delfts aardewerk (…) - met karrenvrachten vol werd het het museum ingedragen'.[1168]

[1162] Henk Overduin geciteerd in: ibidem. Hij was toen voorzitter van de Nederlandse Museumvereniging en adjunct-directeur van het Haags Gemeentemuseum.

[1163] De reactie van de eigenaar van het Klompenmuseum in Best spreekt boekdelen: 'ik samenwerken met andere streekmusea? Maar Best is het klompendorp in de klompenstreek van Nederland. In een andere omgeving verliezen mijn klompen onmiddellijk hun identiteit!'

[1164] Ibidem.

[1165] 'Samtidsdokumentation' houdt in: onderzoek naar, selectie en registratie van eigentijdse voorwerpen. Zie ook: Frits David Zeiler, 'Historische musea: bijtijds en bijdetijds verzamelen'. In: *Museumvisie,* december 1981, 5e jrg., nr. 4, pp. 101-103.

[1166] Samdok, *Today for tomorrow. Museum documentation of contemporary society in Sweden by acquisition of objects.* Stockholm,1980. Zie ook Jan Vaessen*, Musea in een museale cultuur.* 1986, p. 104. Samdok coördineert de activiteiten van een groeiend aantal musea in elf 'pools', die samenvallen met sectoren van het Zweedse maatschappelijk leven. Na de selectie en acquisitie van voorwerpen worden gegevens over het gebruik en andere specifieke informatie geregistreerd. De deelnemers hebben onderling regelmatig contact met collega's binnen de pool, die met parallelprojecten bezig zijn - zo wordt overlapping vermeden en wordt een zo uniform en consequent mogelijke benadering bereikt'.

[1167] Barbro Bursell, 'Professionalising collecting'. In: Simon Knoll (redactie), *Museums and the future of collecting.* Aldershot, 1999, pp. 157-161.

[1168] Ellinoor Bergvelt, *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1798-1896).* Zwolle, 1998, pp. 200-201.

Sinds de jaren zeventig neemt ook de wetenschappelijke belangstelling voor de alledaagse cultuur toe. Deze ontwikkeling stimuleert historici om de leemten in de geschiedschrijving op te sporen, zoals de geschiedenis van 'het gewone volk', bijvoorbeeld van arbeiders en vrouwen. De minderheden, de tegen- en subculturen krijgen sindsdien meer aandacht dan voorheen. Historici leggen nu meer de nadruk op details en individuen, en hanteren de methode van de 'verhalende geschiedschrijving'. In het onderzoek wordt daarbij gebruik gemaakt van - voorheen als onbetrouwbaar gekwalificeerde - persoonlijke getuigenissen in de vorm van volksverhalen, brieven, dagboeken, romans en dergelijke. Zij laten zich daarbij inspireren door disciplines als culturele antropologie, sociologie, geografie en sociale psychologie.[1169] In de Nederlandse journalistiek ontstaat - ook in de jaren zeventig, in navolging van *New Journalism* in de Verenigde Staten - een genre waarin geen onderscheid wordt gemaakt in officieel journaalmateriaal, brokken speelfilm en amateurfilms, en tussen bekende, representatieve personen en onbekende Nederlanders, onder het motto 'de getuige als hoofdpersoon'.[1170] Het Meertens Instituut verricht systematisch 'volkskundig onderzoek', waarin het alledaagse leven in onze samenleving uitvoerig aan de orde komt.[1171] In deze context past ook het museumwaardig worden van alledaagse objecten die kort tevoren nog in omloop waren.

Vooral cultuurhistorische musea passen hun verzamelbeleid aan de nieuwe maatschappelijke en wetenschappelijke inzichten aan. Deze tendens ontwikkelt zich nog steeds, zodat we kunnen spreken van een 'emancipatie van het dagelijks leven' als onderwerp en verzamelgebied.[1172] Aan de ene kant wordt door de popularisering van het verzamelen de museumdrempel lager - de bezoekcijfers bevestigen dit. Aan de andere kant zet de trend van 'hedendaags verzamelen' de bestaande verzameltradities van de musea onder druk.[1173] Het proces heeft namelijk een verbreding van de collecties tot gevolg: als alledaagse voorwerpen museumwaardig zijn, wordt daarmee in principe het verzamelgebied oneindig groot.[1174]

Hermann Lübbe wijst in zijn artikel over musealisering op de verandering van onze houding tegenover oudere voorwerpen.[1175] Objecten die voorheen louter functioneel waren, worden later om esthetische redenen waardevol. Steeds vaker komen allerlei voorwerpen, die

---

[1169] Een belangrijke historische school waarvan de leden volgens deze methode te werk gingen is 'Les Annales' in Frankrijk. De naam komt van een tijdschrift dat in 1929 werd opgericht door Marc Bloch en Lucien Febvre. Na de Tweede Wereldoorlog kreeg de school wetenschappelijke erkenning. Opvolgers van Bloch en Febvre zijn Fernand Braudel en Jacques LeGoff. Emmanuel Le Roy Ladurie schreef in de jaren zeventig de bestseller *Montaillou. Een ketters dorp in de Pyreneeën, 1294-1324*. Amsterdam, 1984 (oorspr. 1975, vertaald uit het Frans door Claire den Boer en Roland Fagel).

[1170] Een bekend voorbeeld is de documentairereeks *Gat van Nederland* en de documentaire *Vastberaden maar soepel en met mate*, beide van de VPRO. Eén van de makers, Hans Keller: het is 'een brok geschiedschrijving, het is een doe-het-zelf-doos, een fase in een proces dat nog niet is afgesloten - er zijn nog veel zijstraten in Nederland waaruit die periode nog niet is weggehuldigd'. Bron: Hans Keller, 'In de zijstraten van de geschiedenis'. In: H.J.A. Hofland, Hans Keller en Hans Verhagen, *Vastberaden maar soepel en met mate. Herinneringen aan Nederland 1938-1948.* Amsterdam, 1976, p. 14. Zie ook: H.J.A. Hofland, 'Het slop van de journalistiek'. In: ibidem, pp. 15-23, en Tom Wolfe en E.W. Johnson, *The New Journalism*. Londen, 1975.

[1171] Zie de publicaties van Gerard Rooijakkers en http://www.meertens.knaw.nl. Etnoloog Peter Jan Margry (1956) werkt ook volgens deze methode. Hij is sinds 1993 werkzaam bij het Meertens Instituut (sinds 2001 als senior onderzoeker). In augustus 2013 werd Margry benoemd tot hoogleraar Europese etnologie aan de Faculteit der Geesteswetenschappen, UvA - een nieuwe leerstoel. Hij verricht onderzoek naar en onderwijs over de analyse van de cultuur van alledag en meer in het bijzonder om de processen van betekenisgeving.

[1172] Ferry Walberg, 'Verzamelen en dan?', in: *Museumvisie,* december 1981, 5., nr.4, pp. 106-108.

[1173] Er zijn verschillende termen in omloop: musealisering, het nieuwe verzamelen, hedendaags verzamelen, eigentijds verzamelen.

[1174] Vgl. ook Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*, 1986, p. 101.

[1175] Hermann Lübbe, 'Der Fortschritt und das Museum', in: *Dilthey Jahrbuch,* Band I,Göttingen 1983, pp. 39-56. Zie ook Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur*. Zeist 1986, pp. 255-257.

verzameld zijn door particulieren in het kader van een bepaalde hobby, in een museum terecht. In het begin van deze nieuwe ontwikkeling was het vaak schokkend voor bezoekers om de voorwerpen die men zelf ook verzamelde - of sterker nog, die men ook nog wel ergens op zolder had liggen - in een vitrine opgesteld te zien staan. Toch kijken de meeste bezoekers nu niet meer erg vreemd op als zij in een museum een collectie aantreffen van tinnen soldaatjes, blikken speelgoed, plastic tassen, postzegels, of een thema tentoonstelling over de jaren zestig, kitsch, sport en design, bakeliet of plastic. Eind jaren tachtig is er een museum opgericht dat gewijd is aan het verzamelen: het Verzamelmuseum te Stadskanaal, provincie Groningen, hier werden 'verzamelingen verzameld'.[1176]

In de huidige situatie wordt 'alles binnen en buiten het museum de moeite van het verzamelen waard bevonden', aldus Henk Overduin.[1177] Hij beschouwde een museaal voorwerp als een reductie van de ons omringende werkelijkheid, die vele mogelijkheden biedt voor eigen projecties en interpretaties: 'het heden is uiteengevallen in subculturen, met het verleden gaan we eclectisch om. Of het nu om feiten of voorwerpen gaat, wij diepen naar believen fragmenten uit de geschiedenis én de museale depots op. Alles lijkt de moeite van het onderzoek te lonen, alles schijnt exposabel te zijn. (...) Het museum als vriendelijke doos van Pandora waaruit geen verschrikkingen opdoemen, maar ordeloos verrassingen te voorschijn springen.[1178] Echter, een cultuurfilosofische waardebepaling van wat in een museum verzameld wordt, kan in schril contrast staan met de harde realiteit van de museale praktijk. Verzamelen onder het al aangehaalde motto 'een voorwerp van vandaag kan morgen al geschiedenis zijn' kan problematische gevolgen hebben voor de musea. En niet te vergeten voor hun depots, die al overvol zijn. Het verzamelen van allerlei objecten zonder een uitgesproken visie heeft waardevermindering van de collectie tot gevolg. Wanneer alles kan dienen als historisch materiaal, wordt het geheel nietszeggend door een gebrek aan onderscheid.

Rivaliteit om leiderschap in het Haags Gemeentemuseum

Theo van Velzen gaat per 1 september 1986 met pensioen. Als het gemeentebestuur besluit weer te bezuinigen, vindt hij het 'duidelijk welletjes'. Van Velzen krijgt regelmatig de kritiek te horen dat hij te weinig aan de weg timmert en daardoor het museum niet profileert. 'Dat is mijn aard niet', zegt hij. 'Publiciteit is niet mijn sterkste punt. En dan kun je zeggen, dan had je die baan niet moeten nemen, want die *imagebuilding* hoort erbij, maar dan denk ik: ja God, dat is wel zo, maar er zijn ook andere dingen die belangrijk zijn'.[1179] Hij komt uit de school van Hendrik van Gelder: 'men beoordeelt museumbeleid uitsluitend op basis van initiatieven op het gebied van de beeldende kunst', maar hij vindt dat het museum in de eerste plaats 'een vormende taak' heeft. 'Het museum is een middel voor mensen om hun plaats in hun

---

[1176] Een deel van de inventaris was museumbezit, maar het grootste gedeelte moest komen van verzamelaars die gedurende maximaal drie maanden hun persoonlijke collectie daar tentoonstelden. Zie: J. Elffers en M. Schuyt, *Groot Museumboek.* Amsterdam, 1989, p. 358. Later verhuisde het museum naar Veendam, maar dat is sinds 2004 gesloten. In Hengelo waren plannen voor een zelfde soort museum, het verzamelmuseum Muveron. In Zuidhorn staat het museum De Verzamelaar, een 'plattelandsmuseum met voor elck wat wils'. Het museum is 'op afspraak open', de toegangsprijs bedraagt twee euro (*www.museumdeverzamelaar.nl/nl/museum*.htm). In het Openlucht Museum Arnhem is in 2004 de permanente presentatie 'Spaarstation Dingenliefde' geopend. Een onderdeel van deze presentatie is: 'Nederland spaart: een ode aan de verzamelaar, waar verzamelingen worden getoond van onder andere spaarpotten, devotionalia en pijpen'. Zie 'Spaarstation Dingenliefde' op de website: www.openluchtmuseum.nl (bezocht op 5 april 2008). De titel is overigens ontleend aan: Maarten Asscher, *Dingenliefde.* Amsterdam, 2002 - autobiografische verhalen over allerlei voorwerpen die de auteur koestert.

[1177] Henk Overduin, 'Tussen feit en fictie. Over de toekomst van onze musea'. In: *Ons erfdeel*, januari/februari 1987, nr. 30, p. 90.

[1178] Henk Overduin, 'Objecten en ideeën'. In: *Het museum als obsessie.* Amsterdam 1988, pp. 32-33.

[1179] Coos Versteeg, 'Theo van Velzen, een kunstpaus die nooit werd gekroond'. In: *Haagsche Courant,* 21 juni 1986.

omgeving te bepalen'.[1180] 'Kijk, het is ontzettend fijn om een grote tentoonstelling binnen te halen, die ook publiek succes met zich meedraagt. Die heb je ook zo nu en dan nodig om de aandacht op het museum te richten. Maar een tentoonstelling die zuiver en alleen te beschouwen is als een voorbijgaand incident en niet te maken heeft met de collecties en het eigen beleid, blijft niet meer dan een incident. Waar wij achterheen moeten, zijn tentoonstellingen die te maken hebben met datgene wat wij hier voorstaan'. Als hij het museum verlaat, is de toekomstige positie nog niet duidelijk en de opvolging niet geregeld. 'Ik noem het een smadelijke situatie. Ik heb een jaar geleden mijn vertrek aangekondigd en wat er tot nu toe is gebeurd, is een interim-situatie creëren. Bestuurlijk gesproken vind ik dat heel slecht'. [1181]

Omdat er geen duidelijk zicht is op een opvolging, wordt Henk Overduin voor een jaar aangesteld als interim directeur - tot september 1987.[1182] Wat meespeelt in het uitstel tot de benoeming van een directeur is dat de topstructuur van de Gemeentelijke Dienst voor Schone Kunsten in Den Haag ter discussie staat - daaronder vallen de musea. Er gaan stemmen op om het Gemeentemuseum onder één directie te plaatsen samen met het Onderwijsmuseum. Dit museum kreeg in 1985 een nieuw gebouw - een ontwerp van architect Wim Quist, aansluitend bij de stijl van het Berlagegebouw vlak naast het museum - en de nieuwe naam Museon, die moet duiden dat het populair wetenschappelijke museum zich meer gaat richten op de 'gewone' museumbezoeker en minder op kinderen.[1183] De directeur van Museon, Wim van der Weiden, en de wethouder Organisatie en Personeelszaken willen beide musea onder één directeur 'laten samensmelten', waarvan de voormalige wethouder voor Cultuur ook een voorstander was. Henk Overduin en de nieuwe wethouder Cultuur, Jack Verduyn Lunel, zijn tegen. Overduin: 'het Haags Gemeentemuseum is één van de meest gecompliceerde musea van Nederland. De verzameling moderne kunst behoort tot de top-vijf in Nederland en de Mondriaan-collectie is van mondiaal niveau, de muziekafdeling en de kostuum-collectie zijn de grootste en belangrijkste collecties in Nederland en ook de oude kunstnijverheid en de design-collectie kunnen tot de beste in Nederland worden gerekend. (…) Door de grote verscheidenheid is het beeld van het Gemeentemuseum al zo divers en diffuus. Als je daar ook nog eens het Museon met zijn vijf verzamelgebieden bij doet, dan hou je, als je niet uitkijkt, alleen nog maar een grauwe brei over'. Overduin opteert voor een constructie zoals in Rotterdam, waar de vier gemeentelijke musea gesteund worden door een Dienst Gemeentemusea die voor het personele en financiële beheer zorgdraagt.[1184]

Overduin is evenals Van Velzen geïnspireerd door Hendrik van Gelder en wil cultuur 'in de breedte' laten zien.[1185] Hij heeft naar eigen zeggen een 'responsieve' opvatting over

---

[1180] Ageeth Scherphuis, '"Met Fuchs zullen we eerder stijgen dan dalen. We zijn nu te groot voor servet en te klein voor tafellaken". De richtingenstrijd rond de benoeming: manager of museumman, socioloog of kunstpaus?' In: *Vrij Nederland*, 25 juli 1987. Hendrik van Gelder werd in 1912 de tweede directeur van het Haags Gemeentemuseum; hij is de pionier op het terrein van museumeducatie.

[1181] Van Velzen geciteerd in: Coos Versteeg, 'Theo van Velzen, een kunstpaus die nooit werd gekroond'. In: *Haagsche Courant,* 21 juni 1986.

[1182] 'Directeur Haags Gemeentemuseum stopt ermee'. In: *Binnenhof*, 13 september 1986 en 'Overduin volgt Van Velzen op'. In: *NRC Handelsblad*, 18 juni 1986 en 'Geen haast met aantrekken directeur voor Gemeentemuseum'. In: Haagsche Courant, 4 april 1986. Henk Overduin vervulde sinds 1979 al 'informeel de positie van adjunct-directeur'. Nini Jonker, 'Henk Overduin en het Haags Gemeentemuseum 1975-1988'. In: *Museumvisie,* nr.4, 12de jrg, december 1988, p. 141.

[1183] 'Overduin volgt Van Velzen op'. In: *NRC Handelsblad*, 18 juni 1986.

[1184] Overduin geciteerd in: Erik Beenker, 'Gemeentemuseum en Museon oneens over verder samengaan. Twee Haagse voordeurdelers over hun relatie'. In: *de Volkskrant,* 1986. Verduyn Lunel was van 1986 tot 1989 wethouder voor Groen Links.

[1185] Ageeth Scherphuis, '"Met Fuchs zullen we eerder stijgen dan dalen. We zijn nu te groot voor servet en te klein voor tafellaken". De richtingenstrijd rond de benoeming: manager of museumman, socioloog of kunstpaus?'

het museum. 'In deze opvatting wordt kunst wat meer gerelativeerd: ze wordt beschouwd als een maatschappelijke institutie die evenzeer als andere instellingen door de structuur en de ontwikkelingen van een samenleving wordt bepaald. De educatieve taak van een museum is vorming, ja soms politisering, en dient de emancipatie van tal van doelgroepen'. 'Ik vind dat wij een heel open museum moeten zijn. Daarin verschil ik bijvoorbeeld van Rudi Fuchs. Ik vind Fuchs een uitstekende museumman, maar de musea moeten niet allemaal op elkaar gaan lijken. We willen een confrontatie met de samenleving aangaan, zonder, en dat wil ik heel duidelijk stellen, een compromis over de kwaliteit te sluiten'. Het museum moet niet alleen cultuur bewaren, maar ook 'processen in de kunst genereren' - het museum heeft een 'cultuurscheppende functie'.[1186]

Overduin voert een 'dynamisch beleid'. In het proces van bezuinigingen en verzakelijking gaat hij met de tijd mee en richt zijn aandacht op beleid en management, en de functie van sponsoring en blockbusters - bijzonder is dat hij zijn opvattingen niet alleen uitvoert in het beleid van het Gemeentemuseum, maar zijn reflecties daarover ook publiceert in verschillende artikelen.[1187] Hij besteedt veel aandacht aan public relations en fondsenwerving - 'op de Amerikaanse manier'.[1188] Door de bezuiniging is er geen ruimte om grootschalige tentoonstelingen te organiseren, of er moeten sponsors gevonden worden. Daarom maakt hij daar met zakelijk leider Cees List veel werk van. Hij zoekt banken en verzekeringsmaatschappijen op en houdt voor directieteams 'talloze praatjes' over plannen voor een bijzondere tentoonstelling - 'keurig in het pak maar met opvallende stropdas'.[1189] Overduin weet het geringe tentoonstellingsgeld aan te vullen door exposities - onder andere werk van Mondriaan en Escher - te verkopen aan Amerika en Japan: 'creatief management noemen ze dat. Alleen het aankoopbudget, dat moet de gemeente oplossen'.[1190] Maar niet iedereen neemt hem in dank af dat hij 'met het kostbaarste bezit van het museum onder de arm over de wereld reist'. Flip Bool, conservator moderne kunst: 'het ene idee duikelt bij hem over het andere heen, dat is het 'm juist. Die schilderijen moeten nog mee als wij er allang niet meer zijn'.[1191] Hij trekt ook de band aan met de Vereniging van Vrienden - die was onder voorgaande directies vervaagd.[1192] Hij probeert een 'gedifferentieerd lidmaatschap' te

---

In: *Vrij Nederland*, 25 juli 1987.

[1186] Overduin geciteerd in: Janneke Wesseling, 'De musea moeten niet allemaal op elkaar gaan lijken. Henk Overduin, directeur van het Haags Gemeentemuseum'. In: *NRC Handelsblad*, 26 september, 1986. Zijn responsieve opvatting is al te vinden in de titel van zijn doctoraalscriptie: 'Kunst als marktprodukt'. Bron: Coos Versteeg, 'In memoriam Henk Overduin (1943-1988)'. In: G.J.M. van Baarsel e.a. (redactie), *Jaarboek 199 Geschiedkundige Vereniging Die Haeghe*. 's-Gravenhage, 1989, p. 259

[1187] Overduin geciteerd in: Pieter van der Heijden, 'De ideeënwereld van Henk Overduin'. In: *Museumvisie,* nr.1, 18de jrg, januari 1994, p. 141. Een aantal van zijn artikelen is gebundeld in: Henk Overduin, *Het museum als obsessie*. Amsterdam, 1988.

[1188] Overduin geciteerd in: Ageeth Scherphuis, '"Met Fuchs zullen we eerder stijgen dan dalen. We zijn nu te groot voor servet en te klein voor tafellaken". De richtingenstrijd rond de benoeming: manager of museumman, socioloog of kunstpaus?' In: *Vrij Nederland*, 25 juli 1987.

[1189] Nini Jonker, 'Henk Overduin en het Haags Gemeentemuseum 1975-1988'. In: *Museumvisie,* nr.4, 12de jrg, december 1988, p. 141.

[1190] Het tentoonstellingsbudget bedroeg netto 170.000 gulden. Overduin rekende uit dat dit 19% van dat van het Stedelijk is en 31% van het budget van Boymans. Het aankoopbudget was 20% van dat van het Stedelijk en 38% van dat van Boymans. 'En dan moet je bedenken dat ons museum op zes terreinen aankoopt: moderne kunst, design, oude kunst en oude kunstnijverheid, mode, muziek en Haagse historie'. Overduin geciteerd in: Janneke Wesseling, 'De musea moeten niet allemaal op elkaar gaan lijken. Henk Overduin, directeur van het Haags Gemeentemuseum'. In: *NRC Handelsblad*, 26 september, 1986.

[1191] Ageeth Scherphuis, '"Met Fuchs zullen we eerder stijgen dan dalen. We zijn nu te groot voor servet en te klein voor tafellaken". De richtingenstrijd rond de benoeming: manager of museumman, socioloog of kunstpaus?'
In: *Vrij Nederland*, 25 juli 1987.

[1192] Hans Janssen, 'De bezoeker centraal. Het Gemeentemuseum en zijn Vriendenvereniging 1918-2008'. In: Mariette Josephus Jitta, Hans Janssen en Titus M. Eliëns (redactie*), 'Het zal je vriend maar wezen'. De*

ontwikkelen, zoals de Londense Tate - in 1987 wordt daar een ambitieus systeem van *members* en *patrons* georganiseerd, waarin *members* hun contributie per persoon betalen en onder de *patrons* een hierarchie in drie gradaties wordt aangebracht: zilver, goud en platina. Overduin hoopt met dergelijke particuliere betrokkenheid in variaties, in het eerste jaar een opbrengst van een miljoen gulden te genereren. Hij schat in dat deze nieuwe trend potentie heeft: bij de Tate is dit systeem een groot succes.[1193] Maar in Nederland is men daar nog niet aan toe: de actie mislukt.[1194]

Met behulp van fondswerving en sponsoring lukt het om *The Spiritual in Art - het mysterie van de abstracten* te financieren, waarvoor Theo van Velzen de eerste contacten legde. De tentoonstelling bestrijkt de gehele eerste verdieping.[1195] Op de expositie komen kunstenaars aan bod waarbij mystieke bronnen een centrale rol hebben gespeeld bij het ontstaan en de ontwikkeling van de abstracte schilderkunst.[1196] Er wordt werk getoond van onder anderen Paul Klee, Wallisy Kandinsky, James Turrell, František Kupka, Kazimir Malevich en Piet Mondriaan. De expositie uit het Los Angeles County Museum of Art (LACMA) komt door een 'slimme transactie' naar Den Haag - het enige museum in Europa.[1197] Overduin: 'ze belden ons op met de vraag of ze twaalf Mondriaans konden lenen. Dat kon natuurlijk wel, maar in een opwelling besloten we dat werk toch niet zo maar uit te lenen. Dat is goed, zeiden we, maar alleen als wij jullie abstracten drie maanden mogen hebben. Nu, ze gingen daarmee akkoord'. Hij verwacht een *spin off* voor de stad: ook Den Haag profiteert mee, 'die je met een grote expositie meehelpt promoten. Je onderhandelingspositie wordt op verschillende gebieden sterker en je komt terecht in het internationale circuit. Bovendien is het gewoon goed voor het dagelijkse museumbezoek. Je ziet niet alleen een piek tijdens de tentoonstelling, ook het effect daarna is aanwijsbaar. Mensen komen op een publiekstrekker af, kijken nog eens rond en komen terug voor de vaste collecties. Het museumbezoek wordt dagelijks gemeten en daar blijkt dat uit'.[1198] Hij verwacht veel publiek: 'de expositie belooft "een museale klapper" van de eerste orde te worden'.[1199] *The Spiritual in Art* wordt inderdaad een blockbuster: er komen 105.000 bezoekers op af.[1200] Op de najaarsmuseumdag van de Nederlandse Museumvereniging spreekt Overduin over 'zijn worsteling met het publiek' tijdens de succesvolle tentoonstelling, nadat deze in één weekend 6.300 bezoekers trok. 'Voor museum en publiek zijn zulke aantallen

---

geschiedenis van de Vereniging van Vrienden van het Gemeentemuseum Den Haag en 'haar' Museum. Den Haag, 2009, pp. 66-147.

[1193] Eind 2008 telde de Tate rond de 350 *patrons* en meer dan 90.000 *members*. Zo genereerde het museum ongeveer vier miljoen pond dat werd uitgezet op projecten als conservering, acquisitie, publiciteit en onderzoek.

[1194] Hans Janssen, 'De bezoeker centraal. Het Gemeentemuseum en zijn Vriendenvereniging 1918-2008'. In: Mariette Josephus Jitta, Hans Janssen en Titus M. Eliëns (redactie*), 'Het zal je vriend maar wezen'. De geschiedenis van de Vereniging van Vrienden van het Gemeentemuseum Den Haag en 'haar' Museum*. Den Haag, 2009, p. 137.

[1195] Frits Bromberg, 'Haags Gemeentemuseum is actiever dan ooit. Ondanks bezuinigingen'. In: *Binnenhof*, 5 september 1986.

[1196] Peter Huysman, 'Den Haag komt met museale klapper'. *Provinciale Zeeuwse Courant*, 6 september 1986.

[1197] Op 26 november 1986 startte de expositie in het LACMA, daarna reisde *The Spiritual in Art* naar het Museum of Contemporary Art in Chicago. Van 30 augustus tot 22 november 1987 was de tentoonstelling in Den Haag te zien. Frits Bromberg, 'Haags Gemeentemuseum pakt gigantisch uit. Paul Klee, Kandinsky en Mondriaan'. In: *Binnenhof*, 2 augustus 1986 en Peter Huysman, 'Den Haag komt met museale klapper'. *Provinciale Zeeuwse Courant*, 6 september 1986. Zie ook: Hilton Kramer, 'On the "Spiritual in Art"in Los Angeles'. In: *The New Criterion*, april 1987. Catalogus: Maurice Tuchman (editor), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles, 1986.

[1198] Frits Bromberg, 'Haags Gemeentemuseum pakt gigantisch uit. Paul Klee, Kandinsky en Mondriaan'. In: *Binnenhof*, 2 augustus 1986.

[1199] Overduin geciteerd in: Peter Huysman, 'Den Haag komt met museale klapper'. *Provinciale Zeeuwse Courant*, 6 september 1986.

[1200] Ron Kaal, *Respectabel populisme. Kunsthal Rotterdam*. Zwolle, 2003, p. 13.

eigenlijk niet leuk meer, maar de sponsors (in dit geval KLM en Amro-bank) en de politici vinden het prachtig'. Hij verhaalt van de vele rondleidingen die hij moest geven voor sponsors en gemeenteambtenaren, waarbij hij zich een 'culturele entertainer op niveau' begon te voelen. Door deze ervaring wijs geworden, waarschuwt hij ervoor dat 'de fragiele infrastructuur van het museum' niet onder de grote klapper mag lijden.[1201]

Na het jaar dat Overduin als directeur ad interim werkt, blijkt het niet vanzelfsprekend dat hij de volgende directeur wordt. Toch dingt hij mee naar het directeurschap. De keuze voor een nieuwe museumdirecteur verloopt niet zonder slag of stoot. Er zijn plotseling drie kandidaten: naast Overduin ook Frits Becht en Rudi Fuchs, inmiddels twaalf jaar directeur van het Van Abbemuseum. De Haagse wethouder Cultuur, Jack Verduyn Lunel blijkt Fuchs gepolst te hebben, die tot verbazing van zijn omgeving in de functie blijkt geïnteresseerd. Ondanks dat hij de strijd om het Stedelijk Museum in 1985 verloor, is hij na zijn artistieke leiding van zowel de *Dokumenta 7* in Kassel als van het Museo d'Arte Contemporanea in Turijn de 'bink van de wereld'.[1202] Fuchs: 'aanbiedingen uit het buitenland kreeg ik genoeg. Maar ik ben geen voetballer, ik wil in Nederland blijven'.[1203] Verduyn Lunel schrijft begin 1987 de nota *Impulsen: Naar een vernieuwend cultuurbeleid in Den Haag*. Daarin poneert hij dat het 'het Haags Gemeentemuseum ten goede zou komen wanneer de hedendaagse beeldende kunst in veel sterkere mate het gezicht van het museum zou gaan bepalen. Hij noemt de totaal uiteenlopende afdelingen - 'hoewel dat ontegenzeggelijk zijn charme heeft' - de zwakte van het museum, 'omdat het onmogelijk is op al die terreinen een vooraanstaande rol te spelen'. Hij vindt dat de moderne kunst 'zo snel mogelijk een prominentere plaats in het gebouw moet krijgen en direct na binnenkomst nadrukkelijk aanwezig moet zijn'. Overduin verdedigt zijn beleid van 'sterke profilering van de actualiteit in alle collecties' in een reactie op de nota.[1204] Het mag niet baten. In juni 1987 lekt uit dat Edy de Wilde - oud directeur van het Stedelijk Museum - een advies schreef op verzoek van de wethouder. De Wilde vindt dat het Gemeentemuseum 'elk specifiek karakter mist en daarom geen uitstraling heeft, noch naar de Haagse bevolking, noch naar het Nederlandse kunstleven'. Het budget voor tentoonstellingen en aankopen staat volgens hem in geen verhouding tot het personeelsbestand van het museum: 'voor een doelgerichte en zinvolle besteding van het budget dat thans beschikbaar is, lijkt een personeelsbestand van ongeveer vijftig personen ruim voldoende. Het aantal van honderdveertig personeelsleden lijkt mij slechts gerechtvaardigd bij een verdrievoudiging van het budget'.[1205] De Wilde legt in een correspondentie met Overduin uit dat het nooit zijn bedoeling was aan te dringen op een bezuiniging. Hij pleitte juist voor verhoging van het budget. Overduin: 'de wethouder interpreteerde het andersom en vroeg meteen het formatiebestand op. Dat heb ik geweigerd te geven, kom eerst maar eens kijken, heb ik gezegd'. Conservator Herbert Henkels noemt het advies van De Wilde 'een jasje dat Fuchs precies past'.[1206]

Er is nog een belangstellende voor de directeursfunctie: de kunstverzamelaar Frits Becht. 'Ik heb een paar keer in mijn leven op het punt gestaan om professioneel in de kunst te

---

[1201] De bijeenkomst vond plaats op 20 november 1987 in het Rijksmuseum. Henk Maurits, 'Grote klappers verlichten, maar verplichten'. In: *Museumvisie*, nr.1, jrg.11, januari 1987. Zie hierover ook hierboven: 'Lessen uit het buitenland: making the mummies dance'.

[1202] Zo typeerde Hans Janssen hem in een interview in het Haags Gemeentemuseum op 1 september 2011. Janssen is sinds 1991 werkzaam in het Haags Gemeentemuseum als hoofdconservator collectie moderne kunst.

[1203] Peter Huysman, 'Den Haag komt met museale klapper'. *Provinciale Zeeuwse Courant*, 6 september 1986.

[1204] Ageeth Scherphuis, '"Met Fuchs zullen we eerder stijgen dan dalen. We zijn nu te groot voor servet en te klein voor tafellaken". De richtingenstrijd rond de benoeming: manager of museumman, socioloog of kunstpaus?'
In: *Vrij Nederland*, 25 juli 1987.

[1205] Dat is de hoeveelheid mensen die er toen werkte.

[1206] Ibidem.

gaan werken. Eind jaren vijftig, nog voor Intomart, dacht ik erover directeur te worden van het museum in Schiedam. Eind jaren zestig, toen Wijsenbeek wegging (…) heb ik laten weten dat ik veel zin in die functie had. Theo van Velzen is dat toen geworden. Vorig jaar kwam de opvolging van Van Velzen ter sprake. Een Haagse wethouder en enkele mensen hebben mij toen gevraagd of ik daar belangstelling voor had. Door een andere groep is gevraagd of Rudi Fuchs dat wilde worden. Zowel Rudi als ik hadden daar in het begin niet eens zoveel zin in. (…) Geleidelijk kregen Rudi en ik er meer zin in; we groeiden er naartoe. Ik ben tot aan het einde toe meegelopen. (…) Uiteindelijk is Rudi het geworden. Ik denk dat dat heel verstandig van ze is, want hij is jonger en heeft museumervaring. Rudi en ik zijn goede vrienden gebleven'.[1207] Becht blijft voorlopig directeur van onderzoeksbureau Intomart in Hilversum.

Op aanmoediging van de medezeggenschapscommissie wordt er in het museum over de nieuwe directeur gestemd. Van de honderdveertig personeelsleden stemmen er drieëndertig - eenentwintig zijn er vóór de komst van Fuchs. Nu moet alleen de Haagse gemeenteraad nog akkoord gaan. Gerrit Jan de Rook, de woordvoerder van de commissie, verklaart: 'met Fuchs zullen we eerder stijgen dan dalen: we zijn nu te groot voor servet en te klein voor tafellaken, dat moet veranderen. Moderne beeldende kunst is de trendsetter in de hele museumwereld: je hele museum wordt gewogen naar de actualiteit en het prestige van de collectie moderne kunst'. Conservator moderne kunst Flip Bool verheugt zich op de komst van Fuchs: 'Overduin is en blijft een socioloog, een kunstsocioloog weliswaar, maar een socioloog. En het beleid van een museum wordt nu eenmaal afgemeten naar de aandacht voor de moderne kunst. Het kan geen kwaad dat er na Van Velzen en Overduin iemand komt met een duidelijk gezicht. (…) Wat het museum mist is een duidelijk stempel. Ik verwacht dat Fuchs vanuit de optiek van de moderne kunst zal kijken naar de andere afdelingen'. Op 27 augustus 1987 gaat de Haagse gemeenteraad akkoord met de benoeming van Rudi Fuchs.[1208]

De Haagse poltiek serveert Overduin af - het is de tweede keer dat hij wordt gepasseerd. Bij de opvolging van Louis Wijsenbeek, die in 1977 'na 25 jaar autoritair directeurschap' met pensioen ging, viste hij achter het net: 'door een belangrijk deel van het museumpersoneel' werd hij 'naar voren (…) geschoven voor de vacature', maar de gemeente gaf de voorkeur aan Van Velzen.[1209] Deze procedure verliep opmerkelijk. Tegen zijn benoeming rees 'veel verzet'. Uit de tekst van de sollicitatie oproep bleek dat er een ander type directeur gezocht werd dan Wijsenbeek: de opvolger moest 'over het vermogen en de wil' beschikken om in samenwerking met de medewerkers de diverse afdelingen verder uit te bouwen en mee te werken aan de wijziging in de structuur van het museum. Hij moest ook voorzitter van een team kunnen zijn en in staat en bereid om taken aan anderen over te dragen. Na selectie door een commissie, voorgezeten door Wijssenbeek, bleven er vier kandidaten over.[1210] Overduin werd door het museumpersoneel naar voren geschoven - hij

---

[1207] Becht geciteerd in: Rudie Kagie, '"Als mensen over schilderkunst praten, beginnen ze onmiddellijk over hoge prijzen". Gesprek met Frits Becht, verzamelaar van kunst, machtige netwerken en goede relaties'. In: *Vrij Nederland*, 4 juni 1988.

[1208] Ageeth Scherphuis, '"Met Fuchs zullen we eerder stijgen dan dalen. We zijn nu te groot voor servet en te klein voor tafellaken". De richtingenstrijd rond de benoeming: manager of museumman, socioloog of kunstpaus?'
In: *Vrij Nederland*, 25 juli 1987.

[1209] Paul Depondt, 'Ik ben niet tegen dat vele volk'. In: *de Volkskrant*, 4 september 1987.

[1210] Onder anderen Dick Couvé, directeur van het Frans Halsmuseum, en Adriaan van der Staay, directeur van de Rotterdamse Kunststichting, leken 'bruikbare kandidaten', maar trokken zich terug. Gijs van Tuyl liep naar verluidt ook mee in de race. Bronnen: Martin Ruyter, 'De benoeming van een museumdirecteur en de schone schijn van de inspraak'. In: *de Volkskrant*, 22 januari 1977 en Marianne Brouwer, 'Wie wordt de baas van wat?' Deel 1 in de driedelige serie 'Het kunstbedrijf'. In: *HP*, 30 juli 1977. Bron: Martin Ruyter, 'De benoeming van een museumdirecteur en de schone schijn van de inspraak'. In: *de Volkskrant*, 22 januari 1977.

had na enige aarzeling ingestemd te solliciteren.[1211] De medezeggenschapscommissie van het museum koos 'unaniem' voor hem, evenals de afdeling Beeldende Kunst van de Haagse Kunstkring.[1212] De vierde gegadigde was Theo van Velzen. Hij sprak met alle afdelingshoofden en kreeg drie hoofdconservatoren aan zijn kant.[1213] 'De machtigste op CRM (…) lanceerde zichzelf voor deze prettige bekroning van een grootse carrière'.[1214] De Haagse gemeenteraad besloot tot zijn benoeming per juni 1977, na voordracht door B&W.[1215] De Haagse protesten tegen zijn benoeming waren geen probleem voor Van Velzen: 'ik heb tenslotte geen *unfair play* gespeeld, niemand omgekocht'.[1216]

Overduin had er toen geen moeite mee. Maar nu wordt hij weer - naar eigen zeggen - 'op cynische wijze uit de koers geduwd'.[1217] Hij is zeer teleurgesteld maar accepteert zijn verlies, wordt weer adjunct-directeur, besluit de samenwerking met Fuchs positief te benaderen en maakt afspraken over de taakverdeling.[1218] Hij kan met Fuchs 'spoedig goed overweg'.[1219] 'Ik denk dat Fuchs iemand is van hoge kwaliteit (…). We zijn heel verschillend denk ik, maar dat kan ook iets heel spannends opleveren'.[1220] Henk Overduin krijgt nauwelijks de kans om de samenwerking aan te gaan, want op 26 oktober 1988 overlijdt hij. In het in memoriam in de *Haagsche Courant* wordt stilgestaan bij de plotselinge *move* van Verduyn Lunel om Fuchs te recruteren en de teleurstelling van Overduin: 'natuurlijk voelde hij zich verraden en miskend door de politiek en nog lang heeft het hem dwarsgezeten dat uitgerekend "klein links" zijn laagdrempelige aanpak verwierp ten gunste van het meer elitaire beleid van favoriet Fuchs'.[1221] In *Museumvisie* wordt daar nog aan toegevoegd: 'de manier en het moment waarop "de politiek" hem duidelijk maakte dat niet hij, Henk Overduin, de uitverkorene was voor het directeurschap, dat vond hij, die er zelf juist grote waarde aan hechtte dergelijke precaire zaken open en eerlijk te behandelen, het ergst'.[1222]

6 Particulier initiatief, mecenaat en Vincent van Gogh

In de cultuursector zijn er particuliere instellingen en personen die zich richten op financiële en ideële ondersteuning van gevestigde culturele instellingen, naast de subsidiërende overheid: particulier initiatief. Voorbeelden zijn de activiteiten van vriendenverenigingen,

---

[1211] Overduin: 'als je ideeën hebt over het functioneren van een museum moet je ook maar zo flink zijn om op een plaats te gaan staan waar je ze kunt uitvoeren'. Bron: Martin Ruyter, 'De benoeming van een museumdirecteur en de schone schijn van de inspraak'. In: *de Volkskrant*, 22 januari 1977.

[1212] 'Wanneer hij in deze functie wordt benoemd, zeggen wij graag onze medewerking toe bij het bevorderen van een enthousiast kunstbeleid, waarbij grote groepen van de Haagse bevolking zullen zijn betrokken', aldus de Kunstkring in een brief aan de gemeenteraadscommissie voor Kunst- en Arbeidszaken. Bron: ibidem.

[1213] Ibidem.

[1214] Zo constateerde Marianne Brouwer in: 'Wie wordt de baas van wat?' Deel 1 in de driedelige serie 'Het kunstbedrijf'. In: *HP*, 30 juli 1977.

[1215] Martin Ruyter, 'De benoeming van een museumdirecteur en de schone schijn van de inspraak'. In: *de Volkskrant*, 22 januari 1977.

[1216] Lien Heyting, 'Th. Van Velzen: de kunstnota is niet geschreven voor de eerste klas'. In: *NRC Handelsblad*, 4 maart 1977.

[1217] Paul Depondt, 'Ik ben niet tegen dat vele volk'. In: *de Volkskrant*, 4 september 1987.

[1218] Nini Jonker, 'Henk Overduin en het Haags Gemeentemuseum 1975-1988'. In: *Museumvisie,* nr.4, 12de jrg, december 1988, p. 142.

[1219] Coos Versteeg, 'In memoriam Henk Overduin (1943-1988)'. In: G.J.M. van Baarsel e.a. (redactie), *Jaarboek 199 Geschiedkundige Vereniging Die Haeghe*. 's-Gravenhage, 1989, p. 261.

[1220] Overduin geciteerd in: Nini Jonker, 'Henk Overduin en het Haags Gemeentemuseum 1975-1988'. In: *Museumvisie,* nr.4, 12de jrg, december 1988, p. 142.

[1221] Coos Versteeg, 'In memoriam Henk Overduin. Een goede vriend met een vrolijke stropdas'. In: *Haagsche Courant*, 27 oktober 1988. Geciteerd in: Nini Jonker, 'Henk Overduin en het Haags Gemeentemuseum 1975-1988'. In: *Museumvisie,* nr.4, 12de jrg, december 1988, p. 142.

[1222] Nini Jonker, 'Henk Overduin en het Haags Gemeentemuseum 1975-1988'. In: *Museumvisie,* nr.4, 12de jrg, december 1988, p. 142.

comités en stichtingen, vrijwilligerswerk, steun van fondsen en particulieren, legaten en donaties. Deze vorm speelt vanouds in musea een belangrijke rol. Musea kunnen niet bestaan zonder schenkingen, donaties, vrijwilligerswerk en de activiteiten van vriendenverenigingen. Het gesubsidieerde museale aanbod wordt vaak mede ondersteund door particulieren, een deel houdt zelfs zonder enige overheidssteun door de markt van vraag en aanbod stand.

Particulier initiatief ontstond in de negentiende eeuw. De burgerij speelde een overheersende rol bij de oprichting en ontwikkeling van culturele instellingen als musea en ook theatergezelschappen en orkesten. Niet zelden waren de vrienden toen - in de vorm van 'genootschappen' - ook de initiatiefnemers voor de oprichting of uitbreiding van een museum.[1223] Een aantal musea is direct voortgekomen uit de particuliere bijdragen van verzamelaars die hun collectie of delen daarvan als donatie aanboden. Voor de overheid was deze schenking een aanleiding een museum op te richten of uit te breiden. Ton Bevers wijst op de vervlechting die zo ontstond tussen particulieren en overheden: musea zouden niet zijn geworden wat ze nu zijn zonder begunstigers, 'maar zonder museum waren deze collecties ook niet gebleven wat ze waren, namelijk de eenheid van een verzameling', vaak verbonden met de naam van de schenker.[1224] Voorbeelden zijn: Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam (1849), het Rijksmuseum Twenthe (1930), het Van Abbemuseum in Eindhoven (1936), het Kröller-Müller Museum in Otterlo (1938), het Singer Museum te Laren (1956), het Museum van de Hannema-De Stuers Fundatie in Heino (1957), Museum Van Bommel-Van Dam in Venlo (1971) en het Vincent van Gogh Museum (1973).[1225] Na de Tweede Wereldoorlog verdwenen initiatieven, ideeën, inzet en verantwoordelijkheid van de burgerij naar de marge. De staat nam de rol van het vroegere mecenaat over, toen voor de particulieren het geld niet meer op te brengen was - de betekenis van particulier initiatief nam af.[1226] Sindsdien bestond particulier initiatief nog slechts als een restant dat eerder doet denken aan vrijetijdsbesteding en liefdadigheid.[1227]

Sinds de jaren tachtig staat de bestaande verhouding tussen het aandeel van de particuliere en de publieke sector meer ter discussie. De verhouding tussen overheid en burgers is aan het veranderen: er is een streven overheidsbemoeienis terug te dringen en meer ruimte te geven aan particuliere inzet. In dit klimaat worden musea uitgedaagd om de zelfstandigheid en de eigen verantwoordelijkheid te vergroten en extra financieringsbronnen op te sporen.[1228] Ook het particulier initiatief van burgers krijgt weer speciale aandacht en niet alleen om cultuur financieel te ondersteunen. Het wordt een gevleugeld begrip met een politieke lading: bevordering van onafhankelijkheid, deregulering, terugtredende overheid en privatisering. In de *Notitie Cultuurbeleid* van minister Brinkman staat de stelling die hij

---

[1223] In deel I, hoofdstuk 4 kwam deze variant al aan de orde: leden van de kunstenaarsvereniging Pulchri Studio richtten op 29 mei 1866 het Museum voor moderne kunst op - het latere Haags Gemeentemuseum. Mariette Josephus Jitta, 'Hoe Den Haag aan een museum kwam: De Vereeniging tot het oprigten van een Museum van Moderne kunst. Een geschiedenis van de eerste vijftig jaar'. In: Mariette Josephus Jitta, Hans Janssen en Titus M. Eliëns (redactie*), 'Het zal je vriend maar wezen'*. Den Haag, 2009, p. 12, zie ook: pp. 16-17.

[1224] Ton Bevers, 'Particulier initiatief en cultuur. Over de rol van burgers en overheid bij de oprichting en consolidering van kunstinstellingen'. In: idem, *Georganiseerde cultuur. De rol van overheid en markt in de kunstwereld.* Bussum, 1993, pp. 43-44 en pp. 69-70.

[1225] Bram Kempers, 'Aandelen in onsterfelijkheid. Museaal mecenaat, particulier initiatief en overheid'. In: Cas Smithuijsen (redactie), *De hulpbehoevende mecenas. Particulier initiatief, overheid en cultuur, 1940-1990.* Zutphen, 1990, pp. 83-88. Zie over Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterlo, ibidem, p. 84. Opmerkelijk genoeg draagt Rijksmuseum Twenthe niet de naam van de donateur, textielfabrikant en kunstverzamelaar Jan Bernard van Heek.

[1226] Ton Bevers, 'Particulier initiatief en cultuur. Over de rol van burgers en overheid bij de oprichting en consolidering van kunstinstellingen'. Idem, *Georganiseerde cultuur.* Bussum, 1993, pp. 39-45.

[1227] Dos Elshout, *Particuliere betrokkenheid in twee museumsectoren.* Rijswijk, Ministerie van WVC, 1986, p. 6.

[1228] Bram Kempers, 'Aandelen in onsterfelijkheid'. In: Cas Smithuijsen (redactie), *De hulpbehoevende mecenas.* Zutphen, 1990, p. 72.

daarvoor ook al herhaaldelijk poneerde: hij belooft kunst en cultuur bij de bezuinigingen te ontzien. Maar hij stelt een voorwaarde: dit is 'slechts dan verdedigbaar (…) wanneer alle mogelijkheden worden benut om het maatschappelijk en financieel draagvlak van initiatieven te verbreden en de afhankelijkheid van de overheid terug te dringen'.[1229] Het is de bedoeling dat particulier initiatief een verandering teweeg brengt in de gegroeide en vanzelfsprekend gevonden afhankelijkheidsrelaties tussen overheid en burgers op cultureel gebied.[1230] Uit de resultaten van museumonderzoek blijkt echter dat de rol van de overheid in het beheer nog niet is weg te denken, maar bij opzienbarende gebeurtenissen - tentoonstellingen, verbouwingen, uitbreiding en dreigende sluiting (denk aan het Nederlands Openluchtmuseum in 1986) - is de bijdrage van particulier initiatief vaak van doorslaggevend belang.

Sponsoring, vriendenverenigingen en vrijwilligers

Sponsoring is een bekende vorm van particulier initiatief. Het sponsoren door het bedrijfsleven speelt als financieringsbron een grote rol in de organisatie van prestigieuze tentoonstellingen en evenementen. Voor sponsors is het aanlokkelijk dat er aandacht gegenereerd wordt in de media en dat er een grote hoeveelheid bezoekers komt.[1231] De introductie van het systeem van budgetfinanciering, waardoor kunstinstellingen meer beslissingsruimte over hun financiën kregen, stimuleerde sponsoring. Hiermee week het gevaar dat sponsoring zou leiden tot vermindering van de overheidssubsidies. Eind jaren zeventig was cultuursponsoring nog een relatief jong fenomeen - bekend uit de Verenigde Staten en Engeland, waar het in het begin van de jaren zeventig zijn intrede deed - en tamelijk omstreden. De opkomst van sponsoring gaat in de cultuursector gepaard met argwaan.[1232]

Sinds de jaren tachtig stimuleert de overheid sponsoring sterk - deze tracht de publieke opinie hierover te beïnvloeden door symposia en verschillende publicaties. In 1983 geeft het ministerie van WVC een startsubsidie van 300.000 gulden aan de stichting Sponsors voor kunst. Onderzoeksbureau Knapper & McAlley verricht in opdracht van het departement een verkennend onderzoek naar de positie en acceptatie van sponsoring.[1233] Uit de bevindingen blijkt dat het de sponsorende bedrijven vooral om de publiciteit gaat die sponsoring genereert.[1234] Bedrijven willen graag delen in de eer die kunst en cultuur verschaft - managers verwerven voor hun bedrijf een imago dat losstaat van de merken die het voert: *corporate image*. Bedrijven zoeken voor de versterking van dit aanzien de uitstraling van het 'voorname karakter en de kwaliteit van kunst'.[1235]

Kort na de presentatie van zijn *Notitie Cultuurbeleid* schrijft minister Brinkman een brief aan de Tweede Kamer over de houding van de overheid tegenover sponsoring: deze 'opent (…) de weg voor het corrigeren van gegroeide vanzelfsprekendheden en afhankelijkheidsrelaties waar het gaat om de cultuurfinanciering, prikkelt het ondernemerschap bij culturele instellingen, doet in bepaalde gevallen meer recht aan de vraagzijde in de kunst en daarmee aan de rol van het publiek (…), kortom, sponsoring draagt

---

[1229] Ministerie van WVC, *Notitie Cultuurbeleid*. Rijswijk, 15 mei 1985, pp. 26-27.

[1230] Frederieke Cannegieter, 'De kunsten in het parlement 1985-1986'. In: *Kunst en beleid* 3. Amsterdam, 1988, pp. 173-174.

[1231] Warna Oosterbaan, 'Zijn wij een volk van kunstminnaars? De explosieve toename van het museumbezoek', in: *NRC Handelsblad*, 29 april 1988.

[1232] Gert Jan van Wijngaarden, 'Het succes van kunstsponsoring in Nederland'. In: *Boekmancahier* 23, 7de jrg. maart 1995, pp. 36-38.

[1233] Bram Kempers, 'Aandelen in onsterfelijkheid. Museaal mecenaat, particulier initiatief en overheid'. In: Cas Smithuijsen (redactie), *De hulpbehoevende mecenas.* Zutphen, 1990, p. 111.

[1234] Knapper & McAlley, *Kunstsponsoring. Een marketingonderzoek naar de positie en acceptatie van kunstsponsoring in Nederland*. Amsterdam, 1984.

[1235] Gert Jan van Wijngaarden, 'Het succes van kunstsponsoring in Nederland'. In: *Boekmancahier* 23, 7de jrg. maart 1995, p. 38.

bij aan de integratie van de cultuur in de samenleving op lokaal, regionaal en nationaal nivo'. Hij waarschuwt daarbij - gelet op de Nederlandse culturele en fiscale traditie - niet al te hooggespannen verwachtingen te koesteren.[1236]

Cultuursponsoring wordt midden jaren tachtig steeds vaker een 'public relations instrument' genoemd dat een eigen rol kan vervullen in de communicatiemix. Eind jaren tachtig komt het begrip 'relatiemarketing' op als motief om te sponsoren: 'veel sponsoring richtte zich toen niet zozeer op het grote publiek, maar op zakelijke relaties en eigen medewerkers, die exclusieve toegang tot een tentoonstelling of tot een concert krijgen aangeboden'. Kunstinstellingen kunnen in het kader van relatiemarketing meer dan alleen publiciteit aanbieden, zoals ontmoetingen met kunstenaars, voorbezichtigingen van exposities, speciale gelegenheid om een tentoonstelling te bezoeken, exclusieve diners.[1237]

Sinds de jaren tachtig heeft het begrip 'particulier initiatief' een andere invulling gekregen. Particulier initiatief is namelijk niet meer letterlijk zo initiatiefrijk als het was - het wordt nu vooral door de culturele instellingen zelf 'uitgelokt'.[1238] Slechts een klein deel van wat in het algemeen spraakgebruik zo genoemd wordt, blijkt puur initiatief van particulieren te zijn, in de zin van dat iemand zelf op het idee is gekomen een activiteit ten behoeve van een culturele instelling te ondernemen. De algemenere term 'particuliere betrokkenheid' dekt de lading beter - hierin zijn drie varianten te onderscheiden: particulier initiatief, medewerking en steunverlening. Met die noemer wordt de suggestie vermeden dat het initiatief bij particulieren ligt, terwijl dat lang niet altijd meer het geval is. Maar, zoals al opgemerkt, de oprichting van een museum kan uit puur particulier initiatief plaatsvinden. Onder steunverlening vallen sponsoring, schenking, legatering, donatie en bruiklenen van particulieren. Sponsoractiviteiten worden vrijwel uitsluitend op gang gebracht door de betrokken instelling - zijn dus geen particulier initiatief, maar steun uit particuliere betrokkenheid. In de museumsector bestaan allerlei variaties van verenigingen van museumvrienden, maar sinds de jaren tachtig worden ze vrijwel altijd opgericht op initiatief van een museum zelf. Sinds december 1982 is er een koepelorganisatie: de Nederlandse Federatie van Vrienden van Musea.[1239] Vrijwilligers nemen meestal evenmin zelf het initiatief - zij vallen onder de variant medewerking.[1240]

In 1988 inventariseren twee studenten van de Reinwardt Academie voor het eerst het fenomeen vriendenverenigingen van musea en peilen het functioneren daarvan. Jan Vaessen vindt dit onderzoek 'een schoolvoorbeeld' van professionalisering in de museumsector.[1241] Uit het onderzoek blijkt dat een kwart van de 846 musea in dat jaar over een vriendenkring

---

[1236] Frederieke Cannegieter, 'De kunsten in het parlement 1985-1986'. In: *Kunst en beleid* 3. Amsterdam, 1988, p. 174.

[1237] Gert Jan van Wijngaarden, 'Het succes van kunstsponsoring in Nederland'. In: *Boekmancahier* 23, 7de jrg. maart 1995, p. 39.

[1238] Dit blijkt uit mijn onderzoek in 1985 naar de omvang en het functioneren van particulier initiatief en de vriendenkringen in een aantal volkenkundige en natuurhistorische musea. In een bespreking met mijn stagebegeleider Warna Oosterbaan kwamen we op het begrip 'betrokkenheid'. Dos Elshout, *Particuliere betrokkenheid in twee museumsectoren. Verkennend onderzoek naar vijf volkenkundige en tien natuurhistorische musea en hun relaties met de particuliere sector.* Rijswijk, Ministerie van WVC, 1986, pp. 9-10. Zie ook: Kees M. Paling, 'Een museum krijgt de vrienden die het verdient. Particuliere betrokkenheid in twee museumsectoren'. In: *Trefpunt* 8, augustus 1987, pp. 38-39. Vergelijk ook de ondertitel van de uitgave van de Boekmanstichting: Ingrid Janssen en Truus Gubbels (samenstelling), *Bedrijvige musea. Private betrokkenheid in de praktijk.* Amsterdam, 2003.

[1239] De Federatie heeft tot doel kontakt te onderhouden tussen de vriendenverenigingen onderling en ervaring en tips uit te wisselen. Bron: ibidem, pp. 19-20.

[1240] Ibidem, pp. 26-28.

[1241] Jan Vaessen, *Ervaring delen.* Arnhem, 2012, p. 168, noot 16.

beschikt, met in totaal 150.000 leden.[1242] Museumvrienden vervulden oorspronkelijk (tussen 1900 en 1951) de functie om museale collecties in stand te houden en uit te breiden: geld vergaren voor de opbouw van een museumcollectie.[1243] De vrienden steunden dus de museale verzamel- en behoudtaak. Na 1985 gaat het ook om financiële steun - sindsdien nemen de met een krap budget worstelende museumdirecties steeds vaker zelf het initiatief tot de oprichting van een vriendenvereniging.[1244] Dit wordt een succes: de geldstroom vanuit vriendenkringen naar musea wordt in 1988 geschat op 'minstens acht miljoen gulden'.[1245]

Vrijwilligers vervullen een belangrijke rol bij het behoud en beheer van cultureel erfgoed - zij vormen een noodzakelijke aanvulling op de professionals. Ze onderscheiden zich van professionals door onbetaald en onverplicht activiteiten uit te voeren.[1246] Het vrijwilligerswerk in musea is in de loop der jaren enorm gegroeid. Uit gegevens van het CBS blijkt dat de omvang van het museumpersoneel toegenomen is, maar dat deze toename vrijwel helemaal moet worden toegeschreven aan vrijwilligers. De verhouding tussen het aantal personen in loondienst en het aantal vrijwilligers is in de loop der tijd ingrijpend veranderd. Sinds 1980 doen musea steeds vaker een beroep op vrijwilligers om tegemoet te kunnen komen aan de toegenomen publieke belangstelling - toen lag de verhouding tussen betaalde krachten en vrijwilligers nog op 64%-23%.[1247] Het percentage vrijwilligers onder het museumpersoneel stijgt vervolgens aan het begin van de jaren negentig van een kwart naar ongeveer de helft. Na 2000 is het aantal al ruim twee keer zo hoog als de omvang van het bezoldigde personeel.[1248] In 2011 ligt de verhouding 33,51% tegenover 62,71%. Vrijwilligers zijn een nog belangrijker factor geworden in de professionele museale sector. Kijken we naar de verhouding in fte dan is het beeld anders: 70,7%- 24,67%.[1249] Dit komt doordat het bezoldigde personeel vaak voltijds werkt: meer dan tweemaal zoveel mensjaren als de vrijwilligers - deze besteden per persoon beduidend minder tijd in de musea.[1250] Het zwaartepunt van de door vrijwilligers verrichte werkzaamheden ligt bij de publieksfuncties: taken, die variëren van het rondleiden van bezoekers, het beheer van museumwinkels, bemensen van bibliotheken, tot het helpen met het voorbereiden van tentoonstellingen en met het beheer van collecties.[1251] De kleine musea worden voornamelijk of zelfs helemaal gerund door vrijwilligers.[1252]

De Pont en Beelden aan Zee

Normaal gesproken ontstaan musea uit een collectie die wordt ondergebracht in een gebouw. Museum Overholland, door Christiaan Braun in 1987 aan het Museumplein opgericht, is daarvan een voorbeeld. Het echtpaar Scholten laat Museum Beelden aan Zee ontwerpen en

---

[1242] Een lidmaatschap hoeft overigens niet altijd betrekking te hebben op een persoon - onder de leden bevonden zich ook gezinnen, scholen en bedrijven. H. Brugman en M. Vernoy, *Ware vriendschap is wederzijds.* Den Haag, 1989, p. 40. Het aantal nam gestaag toe: in 1994 waren er al circa 200.000 leden. Jos de Haan, *Het gedeelde erfgoed*. Rijswijk, SCP 1997, pp. 46-48.

[1243] H. Brugman en M. Vernoy, *Ware vriendschap is wederzijds.* Den Haag, 1989, p. 13.

[1244] Jos de Haan, *Het gedeelde erfgoed*. Rijswijk, SCP 1997, p.47. Zie voor de verschillende variaties die in vriendenverenigingen te onderscheiden zijn: Dos Elshout, *Particuliere betrokkenheid in twee museumsectoren.* Rijswijk, Ministerie van WVC, 1986, p. 19.

[1245] Alex Snelleman, 'Veel musea drijven op vriendenkringen'. In: *Veluws Dagblad*, 18 mei 1989.

[1246] Jos de Haan en Frank Huysmans, *Het bereik van het verleden. Ontwikkelingen in de belangstelling voor cultureel erfgoed.* Den Haag, 2007, pp. 162-163.

[1247] CBS, 1988-10, p. 8.

[1248] Jos de Haan en Frank Huysmans, *Het bereik van het verleden.* Den Haag, 2007, pp. 162-163.

[1249] Stichting Museana, *Museumcijfers 2011. Jaaruitgave*. Amsterdam, pp. 18-23.

[1250] Jos de Haan en Frank Huysmans, *Het bereik van het verleden.* Den Haag, 2007, pp. 162-163.

[1251] Ibidem.

[1252] Deze situatie is niet veranderd, zie: Stichting Museana, *Museumcijfers 2011. Jaaruitgave*. Amsterdam, pp. 18-23.

bouwen, om hun collectie eigentijdse sculptuur in te huisvesten en te presenteren. Bij de De Pont is de volgorde echter andersom: daar was 'geld en goede wil, meer niet': er was nog geen collectie, ook huisvesting ontbrak.[1253]

Op 13 september 1992 opent stichting De Pont haar deuren - een nieuw museum voor hedendaagse kunst, in de voormalige wolspinnerij Thomas de Beer aan het Wilhelminapark, vlakbij het centrum van Tilburg.[1254] Op *De Opening* zijn twintig kunstenaars vertegenwoordigd - negen Nederlanders en daarnaast buitenlanders van wereldfaam als Richard Serra, Robert Ryman, Richard Long en Anish Kapoor. De verzameling van De Pont omvat werken van zowel jonge als oudere kunstenaars. Naast een vrijwel permanente opstelling van werk uit de eigen collectie worden er jaarlijks minimaal twee grote en enkele kleinere tentoonstellingen georganiseerd.[1255]

Jan de Pont, advocaat in Amsterdam en importeur van Mercedes-Benz, liet vlak voor zijn overlijden in 1987 enkele tientallen miljoenen gulden na voor 'het ondersteunen van kunstenaars uit binnen- en buitenland door aankopen, tentoonstellingen en publicaties'.[1256] Het is de bedoeling mogelijkheden te bieden om kunsthistorisch onderzoek te laten verrichten en een kunstcollectie van internationale allure op te bouwen en te presenteren. In 1988 wordt stichting De Pont voor hedendaagse kunst opgericht, met Hendrik Driessen als directeur.[1257] Jan de Pont is eerder de 'aanstichter' dan 'stichter': hij maakt de totstandkoming van zijn museum niet meer mee, maar zijn naam is aan het kunstinstituut verbonden.[1258] De stichting is geen verantwoording schuldig aan de overheid en volgt eigen bestuurlijke lijnen.[1259] Het aantal bezoekers is bijvoorbeeld voor Driessen niet een criterium voor het presentatiebeleid: 'het De Pont zal zijn succes (…) niet zozeer afmeten aan de bezoekersaantallen als aan de intensiteit van hun ervaring hier'.[1260] De belangrijkste doelstelling van de Stichting is zich 'terzijde van het jachtige kunstbedrijf' op te stellen en een situatie te creëren waarin de toeschouwer in alle rust in contact kan treden met het kunstwerk, liefst bij herhaald bezoek.[1261] Toch scoort het museum niet laag met gemiddeld 40.000 bezoekers per jaar.[1262]

Op zoek naar een gebouw weet Jos de Pont - zoon van de schenker en bestuurslid van de stichting - zich te herinneren dat zich in de nalatenschap ook een voormalige wolspinnerij

---

[1253] Tracy Metz, 'De Pont toont nieuwe kunst in oude Tilburgse spinnerij'. In: *NRC Handelsblad*, 2 september 1992.
[1254] Zie: www.depont.nl.
[1255] Tracy Metz, 'De Pont toont nieuwe kunst in oude Tilburgse spinnerij'. In: *NRC Handelsblad*, 2 september 1992.
[1256] Ibidem en Sanne Hoogervorst, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1991-1993'. In: Sanne Hoogervorst en Tineke Pronk, *Kunst, kroniek en parlement 91-93*. Amsterdam, 1993, p. 191.
[1257] Driessen begon zijn carrière na zijn studie aan de Rietveld Academie met rondleidingen in het Stedelijk Museum. Hij werd in 1977 assistent van Pierre Janssen bij het Gemeentemuseum Arnhem als conservator publieksbegeleiding. Hij ging in 1978 werken bij de nieuwe afdeling Communicatie van het Stedelijk Museum. Hij begon daar met sponsoring en werkte mee aan de grote afscheidstentoonstelling van directeur Edy de Wilde, *La Grande Parade*. Hij werd in 1986 hoofdconservator en adjunct-directeur in het Van Abbemuseum te Eindhoven. Bronnen: Tineke Pronk, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1986-1989'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, p. 226 en Tracy Metz, , 'De Pont toont nieuwe kunst in oude Tilburgse spinnerij'. In: *NRC Handelsblad*, 2 september 1992 en een interview door Benno Tutein Nolthenius in april 2006 - zie: www.depont.nl (geraadpleegd op 14 december 2010).
[1258] Renée Steenbergen, *Iets wat zo veel kost, is alles waard. Verzamelaars van moderne kunst in Nederland.* Amsterdam, 2002, p. 443.
[1259] Ella Reitsma. 'Een kunsttempel in een oude fabriek'. In: *Vrij Nederland*, 12 september 1992.
[1260] Tracy Metz, 'De Pont toont nieuwe kunst in oude Tilburgse spinnerij'. In: *NRC Handelsblad*, 2 september 1992.
[1261] Carel Blotkamp, 'De Pont Stichting in Tilburg. Een tentoonstelling, geen museum'. In: *Jong Holland*, nr. 4, 1992.
[1262] Hendrik Driessen, 'Het begin van een verzameling'. In: Wilma van Asseldonk en Hendrik Driessen (redactie), *De Collectie/The Collection*. Tilburg, 1998, p. 17.

bevindt die De Pont in de jaren zestig financieel steunde. Driessen: 'dit was niet alleen goedkoper dan nieuwbouw', maar een oude fabriek biedt ook heel speciale, wisselende atmosferen die je in de meeste musea niet zult aantreffen'.[1263] De fabriek is een immense en zeer lichte ruimte met veel mogelijkheden. Voor het verbouwen van de leegstaande fabriek schakelt men bureau Benthem Crouwel Architecten in, dat ook Museum Overholland inrichtte.[1264] De verbouwing en inrichting van de wolspinnerij kosten twee en een half jaar. De architecten besluiten het uiterlijk van het gebouw zo oorspronkelijk mogelijk te houden en het 'niet kapot te restaureren'. Zij respecteren het industriële karakter van de fabriek: het is de bedoeling dat de bezoeker direct bij binnenkomst een gevoel krijgt voor de dimensies van het gebouw. 'Alle ruimte is aan de kunst'.[1265] In de hal zijn bij het inbouwen van wanden de stalen kolommen vrijgehouden, om de structuur van de ruimte zichtbaar te houden. De centrale hal beslaat 4.200 vierkante meter. Daarnaast loopt een bakstenen gang, waar de 'eerste wolbewerking' plaatsvond. Hier zijn de wanden schoongemaakt, maar er zijn nog sporen te zien van het vet dat uit de wol sijpelde.[1266] In een aantal kleinere ruimtes hangt werk op papier. In nissen hebben kunstenaars als Richard Serra, Anish Kapoor, Thierry de Cordier en James Turrell speciaal voor die ruimte installaties ingericht. In tegenstelling tot de grote zaal hebben deze kamertjes 'een besloten sfeer'.[1267] Alle toevoegingen die in het gebouw zijn aangebracht, staan los, om het verschil tussen bestaande structuur en toevoeging helder te houden.[1268]

Hendrik Driessen koopt in drie jaar tijd - in overleg met het bestuur en conservator Wilma van Asseldonk - een veertigtal kunstwerken aan, waaronder ook de twintig meter lange *Mud Drawing* van Richard Long: een door de kunstenaar direct op de wand aangebrachte schildering van leem, speciaal voor De Pont vervaardigd. Zijn *Planet Circle* uit 1991, gemaakt van Frans kalksteen, ligt prominent als blikvanger in de grote zaal.[1269] De meeste kunstenaars die aan de expositie *De Opening* deelnemen, hebben vooraf De Pont bezocht. Sommigen stonden werk uit eigen collectie of via hun galerie in bruikleen af. Driessen: 'het is een verzameling in wording'.[1270] Het gebouw waarin het museum is gevestigd, is een medebepalende factor in het verzamel- en tentoonstellingsbeleid: sommige werken zijn met het oog op de locatie gekozen, andere zijn er speciaal voor gemaakt. Dit wijkt af van het reguliere museale verzamelbeleid.[1271] Driessen: 'pas wanneer een kunstwerk in huis is, blijkt of het ook in de verzameling past'.[1272] Hij wil 'het De Pont' liever geen museum noemen: 'een particuliere instelling als deze kan zich een zekere eenzijdigheid veroorloven. We doen ook niet mee aan de tentoonstellingskoorts. We volgen een beperkt aantal persoonlijkheden gedurende langere tijd. De tentoonstellingen duren dan ook ongeveer

---

[1263] Tracy Metz, 'De Pont toont nieuwe kunst in oude Tilburgse spinnerij'. In: *NRC Handelsblad*, 2 september 1992.
[1264] Dit architectenbureau werd in 1979 opgericht door Jan Benthem en Mels Crouwel, de zoon van Wim Crouwel - hij was van 1 oktober 2004 tot 15 augustus 2008 Rijksbouwmeester.
[1265] Ineke Schwartz, 'Nieuw kunstcentrum'. In: *Trouw*, 10 september 1992.
[1266] Tracy Metz, 'De Pont toont nieuwe kunst in oude Tilburgse spinnerij'. In: *NRC Handelsblad*, 2 september 1992.
[1267] Ineke Schwartz, 'Nieuw kunstcentrum'. In: *Trouw*, 10 september 1992.
[1268] Tracy Metz, 'De Pont toont nieuwe kunst in oude Tilburgse spinnerij'. In: *NRC Handelsblad*, 2 september 1992.
[1269] De conceptueel kunstenaar Richard Long (Bristol, 1945) is vooral bekend om zijn *landart*. Zie: www.richardlong.org.
[1270] Ibidem.
[1271] Carel Blotkamp, 'De Pont Stichting in Tilburg. Een tentoonstelling, geen museum'. In: *Jong Holland*, nr. 4, 1992.
[1272] Tracy Metz, 'De Pont toont nieuwe kunst in oude Tilburgse spinnerij'. In: *NRC Handelsblad*, 2 september 1992.

vier maanden, waardoor het publiek alle tijd krijgt om met het werk vertrouwd te raken'.[1273] De Pont moet geen tentoonstellingsmachine worden, 'maar ervoor zorgen dat het museum een soort continuüm is'.[1274] Hij laat liever 'de grote verscheidenheid aan vormen en houdingen zien van waaruit kunst ontstaat - van het getier en gesmeer van Arnulf Rainer tot en met de geconcentreerde stilte van Robert Ryman'. De Pont nodigt ook kunstenaars uit om in het gastatelier te werken - de eerste was Marc Mulders, die ook deelnam aan de openingstentoonstelling.[1275] Jhim Lamoree schrijft lyrisch dat De Pont een 'geduchte' concurrent is voor de overige moderne kunstmusea in Nederland, inclusief het Stedelijk: het is 'een echo van de tempel voor de kunst zoals De Wilde die van het Stedelijk had gemaakt. De rust en de aandacht waarvoor Fuchs pleitte, werden in De Pont op een onnadrukkelijke manier gerealiseerd met kunstwerken die kwalitatief de aankopen van Fuchs naar de kroon staken'.[1276]

Dit particulier initiatief is voor de gemeente Tilburg aanleiding om Benthem Crouwel Architecten te vragen ook een stedenbouwkundig plan te ontwikkelen voor het deel van de stad in de buurt van de Pont - de inrichting van de wijk wordt aangepast nu het museum daar is gevestigd. Het is de bedoeling het museum meer met de stad te verbinden.[1277]

Op 9 september 1994 opent koningin Beatrix het Museum Beelden aan Zee in Scheveningen, het enige Nederlandse museum dat gespecialiseerd is in beeldhouwkunst.[1278] In de grote zaal zijn driemaal per jaar wisseltentoonstellingen te zien, thematisch opgezet of gewijd aan een kunstenaar. Het tentoonstellingsbeleid is, mede vanwege de ligging op een plek met recreatieve aantrekkingskracht, gericht op 'een redelijk breed publiek'.[1279] De oprichters van het museum zijn oud- Robeco topman en emeritus hoogleraar Bedrijfskunde, Theo Scholten en zijn vrouw Lida Miltenburg. Ze verzamelen al sinds de jaren zestig twintigste eeuwse sculpturen.[1280] Het echtpaar besloot zich toe te leggen op 'het mensbeeld' als thema: objecten waarvoor de menselijke figuur het uitgangspunt is.[1281] In de jaren zeventig en tachtig functioneerden zij als mecenas voor kunstenaars die 'uit de gratie raakten in de tijd van de abstracte kunst'.[1282] Hun collectie bevat inmiddels ruim zeshonderd veelal figuratieve objecten, aangekocht van nog levende kunstenaars uit diverse landen. Hun besluit een eigen museum te bouwen, dateert uit begin jaren tachtig - 'dertien jaar en twaalf miljoen gulden later is het er'. Het echtpaar wist van meet af aan wie het museum zou ontwerpen: Wim Quist.

[1273] Ibidem.
[1274] J. Vorstenbosch. 'Tien jaar De Pont' in *Brabant Cultureel*, september 2002.
[1275] Tracy Metz, 'De Pont toont nieuwe kunst in oude Tilburgse spinnerij'. In: *NRC Handelsblad*, 2 september 1992.
[1276] Jhim Lamoree, *Stedelijk Museum. Het hart van de tijd.* Amsterdam, 2012, p. 127. Edy de Wilde was bij de oprichting van De Pont betrokken.
[1277] Ineke Schwartz, 'Nieuw kunstcentrum'. In: *Trouw*, 10 september 1992.
[1278] Robbert Roos, 'Wim Quist en een plas licht aan zee. Nieuw museum in Scheveningen tot ontdekkingsreis gemaakt'. In: *Trouw*, 20 augustus 1994.
[1279] Monique Koemans, '"Mensbeelden" verzonken in het duinlandschap. Collectie krijgt eigen museum in Scheveningen'. In: *Het Parool*, 10 september 1994.
[1280] Theo Scholten (1927-2005) was directievoorzitter van de Robecogroep, hoogleraar bedrijfskunde aan de Erasmus Universiteit Rotterdam en bestuurslid bij diverse kunstinstellingen. Bronnen: Renée Steenbergen, *Iets wat zo veel kost, is alles waard.* Amsterdam, 2002, p. 414 en Tracy Metz, 'Een Venus in het zand. Beeldenmuseum in Scheveningen'. In: *NRC Handelsblad*, 9 september 1994. Het echtpaar Scholten werd in 2004 wegens het succes van het museum door staatssecretaris Medy van der Laan onderscheiden met de Museummedaille. Bron: 'Verzamelaar Theo Scholten overleden'. In: *Het Parool*, 26 juli 2005 en Rutger Pontzen, 'Liefde voor beelden. Postuum. Verzamelaar Theo Scholten'. In: *de Volkskrant*, 26 juli 2005.
[1281] Robbert Roos, 'Verzameldrift leidt tot exclusief museum beeldende kunst'. In: *Trouw*, 10 september 1994. Zie over hun verzamelbeleid ook: A. C. van Cortenberghe, 'Verzamelen. "Je wordt voor een deel bij de hand genomen"'. In: *Het Financieele Dagblad*, 11 november 1994 en Walter Barten, 'Rijk mensbeeld in "Beelden van bedrijven"'. In: *Het Financieele Dagblad*, 11 november 1994.
[1282] Renée Steenbergen, *Iets wat zo veel kost, is alles waard.* Amsterdam, 2002, p. 41.

‘Ik bewonder de eenvoud en de zuiverheid van zijn werk’, zo typeert Scholten zijn stijl. ‘Hij is een classicus. Zoals al zijn museumontwerpen is dit een sober gebouw. Als er ergens een begin van luxe te bekennen is, is dat onze schuld’.[1283]

Het echtpaar Scholten richtte in 1971 Stichting De Onvoltooide op voor hun collectie eigentijdse sculptuur. Ze boden rond 1980 hun collectie ‘aan enkele bestaande musea aan’, echter zonder een bevredigend resultaat. Scholten: ‘onnozel als we waren, dachten we dat musea het leuk zouden vinden om onze verzameling te krijgen’. Een plan voor een museum naast hun woonhuis in Bilthoven werd door buurtbewoners verijdeld, omdat ze verkeersoverlast van bezoekers vreesden. Maar ‘de collectie moest hoe dan ook openbaar worden, mede omwille van de kunstenaars van wie zij werk in bezit hebben’. Ze komen in Scheveningen terecht, waar in 1992 met de bouw kan worden begonnen. De bouw wordt volledig uit eigen middelen bekostigd: twaalf miljoen gulden. Het ministerie van WVC draagt een half miljoen bij als blijkt dat er extra bouwkundige voorzieningen moeten worden getroffen.[1284]

Het sculptuurmuseum bestaat uit twee cirkelvormige delen, die rond het al bestaande neo classicistische Paviljoen Von Wied zijn geconstrueerd - dit symmetrische paviljoen lijkt nu op een voetstuk te staan.[1285] Vanaf de zeekant ‘is de linkercirkel een dicht gebouw, dat deels in het duin is weggewerkt, en de rechtercirkel een “open” gebouw, bestaande uit drie trapsgewijs oplopende terrassen. (…) Het museum zelf is aan het oog onttrokken door een betonnen omheining die niets verraadt van wat zich binnenin afspeelt’. Deze betonnen wand geeft aanleiding tot protesten van omwonenden - zij vrezen tegen een lelijke blinde muur aan te moeten kijken, terwijl ze daarvoor uitzicht hadden op een begroeid duin. Deze vrees blijkt ongegrond, omdat het duin weer in ere wordt hersteld en de muur daar ‘op een vanzelfsprekende manier’ in is opgenomen. Wim Quist: ‘wat je nu van de buitenkant ziet, is het paviljoen, het duin en een mooi gedetailleerde, oplopende tuinmuur’.[1286] ‘De basis van het ontwerp bestaat uit twee halve cirkels, die door elkaar heen draaien. (…) Bij een museum moet je rekening houden met de maatvoering van de kunstwerken. De meeste beelden zijn menshoog. De museale ruimten zijn daarom niet heel groot geworden. Binnen zijn tien expositieruimten die verschillen in vorm, maat, sfeer en hoogte’.[1287] ‘Een beeld kan veel meer lichtintensiteit aan dan een schilderij, het hoort ook prachtig in het licht te baden. Vandaar dat ik vind dat je je zoveel lichtinval kunt permitteren. Daarnaast is er aan zee per definitie een overdaad aan licht, dus moet je dat ook in het gebouw kunnen ervaren’.[1288]

Wim Crouwel krijgt de uitnodiging als eerste curator op te treden: hij presenteert zijn persoonlijke keuze uit negen Nederlandse bedrijfscollecties. Hij trof in het sculptuurmuseum ‘één van de mooiste museumzalen [aan] die ik ken’, zo schrijft Crouwel in de catalogus. ‘Temidden van een uniek terassenstelsel voor de opstelling van beelden in de openlucht. Het geheel is tegelijk onder- en bovengronds en het licht komt er wonderlijk mooi binnen’.[1289]

[1283] Tracy Metz, ‘Een Venus in het zand. Beeldenmuseum in Scheveningen’. In: *NRC Handelsblad*, 9 september 1994.

[1284] Renée Steenbergen, *Iets wat zo veel kost, is alles waard.* Amsterdam, 2002, pp. 414-415.

[1285] Tracy Metz, ‘Een Venus in het zand. Beeldenmuseum in Scheveningen’. In: *NRC Handelsblad*, 9 september 1994.

[1286] Robbert Roos, ‘Wim Quist en een plas licht aan zee. Nieuw museum in Scheveningen tot ontdekkingsreis gemaakt’. In: *Trouw*, 20 augustus 1994.

[1287] Quist geciteerd in: Monique Koemans, ‘”Mensbeelden” verzonken in het duinlandschap. Collectie krijgt eigen museum in Scheveningen’. In: *Het Parool*, 10 september 1994.

[1288] Quist geciteerd in: Robbert Roos, ‘Wim Quist en een plas licht aan zee. Nieuw museum in Scheveningen tot ontdekkingsreis gemaakt’. In: *Trouw*, 20 augustus 1994.

[1289] Wim Crouwel, ‘Voorwoord’. In: *Beelden van bedrijven*. Rotterdam, 1994, p. 3. De expositie van sculpturen uit negen Nederlandse bedrijfscollecties duurde van 5 november 1994 tot 5 februari 1995. In de geïllustreerde catalogus staat ook een essay van Bram Kempers over het fenomeen bedrijfscollecties: ‘Bedrijven in de kunst: Nederlandse bedrijfscollecties na 1945’. In: ibidem, pp. 12-24.

Museum Beelden aan Zee is 'een bij uitstek particulier initiatief': Theo Scholten 'verwacht en verlangt weinig van de overheid'. De organisatie is op Amerikaanse leest geschoeid: op de directeur na, Scholtens broer Paul, bestaat de staf volledig uit vrijwilligers - 'partners' genoemd. Deze formule heeft een praktische en een ideologische achtergrond. Met een betaalde staf was de exploitatie onbetaalbaar geweest. Scholten: 'het is toch ook veel prettiger om door een gastheer of -vrouw te worden ontvangen dan om door een norse suppoost te worden geduld'. Het museum beschikt over een groep van ruim honderd vrijwilligers. Hij noemt hun betrokkenheid bij het museum 'aangepast engagement': het inzetten van vrijwilligers past 'in toenemende mate' bij de maatschappelijke constellatie van Nederland. 'Enerzijds wordt er op een groot aantal culturele en sociale overheidstaken bezuinigd, anderzijds is er een toenemend aantal goed opgeleide mensen dat de vrije tijd en het geld heeft om zich daarmee bezig te houden'.[1290]

Theo Scholten is er 'heilig van overtuigd dat de toekomst van de kunst in Nederland niet meer in handen ligt van de overheid, maar van de particuliere verzamelaar. (…) Naarmate de welvaart toeneemt komt, de grondslag voor overheidsbemoeienis met de kunst te vervallen. In de negentiende eeuw is de basis voor de verzamelingen van veel Nederlandse musea, zoals het Boymans-van Beuningen en het Kröller-Müller door particulieren gelegd, en dat zal aan het eind van deze eeuw weer gebeuren. (…) In Nederland zijn er de afgelopen jaren verscheidene particuliere musea opgericht - Overholland, Jopie Huisman, Van der Togt, De Pont - en in luttele jaren is het denken over de rol van de overheid honderdtachtig graden gedraaid. Ik heb zelf die overgang meegemaakt. In plaats van dedain voor "de rijke stinkerd die per se zijn naam aan een prestigeproject wil verbinden", is de houding nu: hoe had u het gehad willen hebben. Hoe ik het hebben wil, kan iedereen nu in Beelden aan Zee zien'.[1291] Na Scholtens overlijden in 2005 schrijft socioloog Anton Zijderveld in zijn column: 'het [museum] is een oase van rust en verstilde cultuur in een badplaats die in toenemende mate ten prooi valt aan vastgoed- en entertainmenttycoons. Theo en ik schreven een rapport over het vitale museum, maar met zijn vrouw ging Theo veel verder: ze stichtten een vitaal museum'.[1292]

Het Van Gogh evenement: overheid versus particulier initiatief

In 1990 is de herdenking van het honderdste sterfjaar van Vincent van Gogh in de vorm van twee omvangrijke overzichtstentoonstellingen in de rijksmusea Van Gogh en Kröller-Müller.[1293] Er is geen ronkende titel nodig om de exposities tot een blockbuster te ontwikkelen, die luidt eenvoudig: *Vincent van Gogh, 1853-1890*.[1294] Opmerkelijk is dat het evenement in beschouwingen meestal wordt omschreven als 'Van Gogh herdenking' en 'de grote Van Goghtentoonstellingen' en dat nauwelijks de letterlijke titel wordt genoemd. Er zijn op beide exposities in totaal 133 schilderijen en 248 tekeningen te zien, de schilderijen in het Van Gogh, de tekeningen in Kröller-Müller.[1295] De tentoonstellingen zijn een unieke gelegenheid, ze gaan niet op toernee langs andere musea. De rijksoverheid draagt het risico van de eerste honderdvijftig miljoen gulden aan uit te keren schadeloosstellingen als er iets

---

[1290] Tracy Metz, 'Een Venus in het zand. Beeldenmuseum in Scheveningen'. In: *NRC Handelsblad*, 9 september 1994.
[1291] Ibidem.
[1292] Zijderveld zat samen met Scholten in een adviescommissie van de Nederlandse Museumvereniging in het debat over de verzelfstandiging van rijksmuseale instellingen, voorjaar 1989. Scholten was de voorzitter. *Het vitale museum* is de titel van het rapport dat zij samen schreven. Bron: Anton C. Zijderveld, 'Scholten en het private museum'. In: *Het Financieele Dagblad*, 13 augustus 2005.
[1293] Vincent van Gogh leefde van 30 maart 1853 tot 29 juli 1890. Hij werd geboren in Zundert.
[1294] De tentoonstellingen liepen van 31 maart tot en met 29 juli 1990 - zijn sterfdag. Rudi Fuchs, 'Ontsnap aan de eeuw. De tomeloosheid van Vincent van Gogh'. In: *NRC Handelsblad*, 6 april 1990.
[1295] Paul Depondt, 'De grootste voorbezichtiging!' In: *de Volkskrant*, 28 maart 1990.

misgaat.[1296] Dit is de eerste keer dat de staat de 'indemniteitsregeling' toepast.[1297] Deze regeling is vooral bedoeld om tentoonstellingen 'van uitzonderlijk belang en internationale allure' mogelijk te maken, 'ondanks de hoge verzekeringskosten'. De overheid draagt het financiële risico van de rijksmusea bij het organiseren van grote tentoonstellingen voor maximaal vijfhonderd miljoen gulden per jaar.[1298]

Het evenement wordt grondig voorbereid. Het Van Goghmuseum in Amsterdam wordt voor ongeveer zes miljoen gulden verbouwd, om de enorme hoeveelheid bezoekers die verwacht worden te kunnen hanteren. Nieuwe airconditioninginstallaties dienen een constante temperatuur te garanderen en de vochtigheid te reguleren bij regenachtig weer, mocht die door natte regenjassen en paraplu's veranderen. In de dakkoepels komt een nieuw jaloezieënsysteem, waarmee het daglicht beter beheerst wordt. Het restaurant en de museumwinkel worden verplaatst en vernieuwd.[1299]

Het ministerie van WVC richt de Stichting Van Gogh 1990 op om de kunstzinnige activiteiten in het kader van het 'Van Goghjaar' te organiseren en coördineren. Frits Becht wordt de directeur. Op 11 januari 1990 geeft de Stichting een persconferentie in de Beurs van Berlage te Amsterdam, die wordt bezocht door ongeveer tweehonderd personen. Er wordt veel aandacht besteed aan de kaartverkoop die een dag eerder van start ging. Bij deze gelegenheid wordt het *Programmaboek Van Gogh 1890/1990* gepresenteerd, met alle evenementen die onder auspiciën van de Stichting worden georganiseerd.[1300] De Stichting neemt 'uitdrukkelijk' geen verantwoordelijkheid voor alle niet vermelde activiteiten die inhaken op de herdenking.[1301] Naast de twee hoofdtentoonstellingen worden in de loop van het jaar verschillende nevenexposities georganiseerd, zoals het Haags Historisch Museum over Van Goghs Haagse jaren, het Stedelijk Museum organiseert een tentoonstelling met negentiende-eeuwse foto's van plaatsen waar Van Gogh heeft gewoond en het Dordrechts Museum toont schilderijen van Van Goghbewonderaar Ary Scheffer.[1302] Van Gogh wordt ook in de podiumkunsten herdacht: een opera van Jan van Vlijmen in samenwerking met de Vlaamse opera en het Schönberg Ensemble, dans-, ballet-, theatervoorstellingen en een festival met films over Van Gogh.[1303] Op de televisie zijn verschillende programma's gewijd aan de schilder. Er verschijnt een tweedelige catalogus en in vier banden worden al zijn

---

[1296] Tineke Pronk, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1986-1989'. In: Truus Gubbels (red), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, p. 253. Minister Brinkman maakte op 16 september 1988 bekend dat vanaf 1989 het financiële risico van rijksmusea voor maximaal vijfhonderd miljoen gulden gedragen zou worden door de staat. Bron: ibidem, p. 214.

[1297] Over de toepassing van de regeling adviseert de Rijksdienst Beeldende Kunst. In 1997 werd het Instituut Collectie Nederland opgericht, die deze taak overnam. Bron: Rik Vos in een gesprek te Amsterdam op 13 december 2010.

[1298] Tineke Pronk, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1986-1989'. In: Truus Gubbels (red), *Kunst, kroniek en parlement 86-89*. Amsterdam, 1990, p. 214.

[1299] 'Rijksmuseum twee maanden gesloten. Museum Van Gogh ondergaat verbouwing voor herdenkingsjaar'. In: *NRC Handelsblad*, 12 januari 1990.

[1300] Stichting Van Gogh 1990, *Programmaboek Van Gogh 1890/1990*. Amsterdam, 1990. Op 25 januari 1989 vond er al een persconferentie plaats in het Rijksmuseum Van Gogh, waar het voorlopige programma gepresenteerd werd. Bron: Stichting Van Gogh 1990, *Eindverslag*. Amsterdam, z.j., p. 36.

[1301] 'Rijksmuseum twee maanden gesloten. Museum Van Gogh ondergaat verbouwing voor herdenkingsjaar'. In: *NRC Handelsblad*, 12 januari 1990.

[1302] Ary Scheffer leefde van 1795 tot 1858, hij schilderde portretten (onder andere van Chopin), Bijbelse voorstellingen en scènes uit de romantische literatuur en klassieke oudheid. Het Dordrechts Museum beschikt over enkele schilderijen van hem. In Dordrecht staat ook een standbeeld van hem.

[1303] 'Rijksmuseum twee maanden gesloten. Museum Van Gogh ondergaat verbouwing voor herdenkingsjaar'. In: *NRC Handelsblad*, 12 januari 1990 en Bibeb, 'Frits Becht: "in dit land is geen visie, geen amour, geen allure. Haitink hebben ze verdomme ook laten gaan". De directeur van de Stichting Vincent van Gogh 1990: "ik vind dat er culturele ambassadeurs moeten komen"'. In *Vrij Nederland*, 2 juni 1990.

brieven uitgebracht.[1304] Op initiatief van de dichter Jan Eijkelboom en de typograaf Walter Nikkels vraagt de Stichting veertig Nederlandse en Vlaamse dichters een gedicht te schrijven over het leven of werk van Van Gogh.[1305] Op verzoek van Becht ontwerpen twintig hedendaagse beeldend kunstenaars - belangeloos - een *Hommage aan/hommage to Van Gogh* affiche, de baten van de publicatie van dit beeldend werk komen ten goede aan de Stichting.[1306] Frits Becht heeft bij de manifestatie twee doelstellingen voor ogen: 'ik wilde in de eerste plaats natuurlijk dat er een hommage gebracht werd aan het werk van Van Gogh, zijn werk in het middelpunt van de belangstelling plaatsen. Maar ik wilde ook onderzoeken wat nu precies de betekenis van Van Gogh zou zijn voor de kunst van vandaag. (…) Je moet het in een bredere context plaatsen dan alleen een historische terugblik, hoe mooi het ook is'.[1307]

Nadat Becht de plannen van de Stichting Van Gogh 1990 kenbaar maakt, wordt alom gevreesd dat de manifestatie zal uitlopen 'op de meest desastreuze kunstmanifestatie van de eeuw: een *Vincent à go-go*, waarbij toevallig ook nog wat schilderijen en tekeningen waren opgehangen'. Om bezoekers in Nederland en buitenland te verleiden, worden de exposities gepresenteerd als de 'Grootste Expositie aller Tijden' - er wordt opgemerkt dat dit toch eerder de toon is om een kermis aan te kondigen.[1308] Maar dat lijkt mee te vallen. 'Wij willen er geen braderie van maken', beklemtoont Becht. 'Maar evenementen in de geest van Van Gogh. Als er straks iemand met een bakfiets en een plastic oor bij het museum gaat staan, kan ik dat niet voorkomen, maar ik hoef er niet mijn zegen aan te geven'. De kunstliefhebber 'kan ongestoord genieten' en wordt niet gefrustreerd door rumoer uit restaurant, winkel of door randprogrammering - zo wordt beloofd. Buiten het Van Goghmuseum is het Museumplein omgetoverd tot een *Van Gogh Village*. De museale presentatie is sober: de kunstwerken worden op zacht crèmekleurige wanden gepresenteerd, 'op orthodox-museale wijze'. Het Kröller-Müller is omgetoverd tot 'een heel serene plek, waar de voeten gedempt schuifelen over een in de zalen gelegd tapijt'.[1309]

Bij deze Van Gogh 'expositiecarrousel' worden interessante nieuwe elementen geïntroduceerd op het gebied van marketing en public relations, *crowd control*, sponsoring en *merchandising*. Om de pers te informeren en *free publicity* te genereren wordt de 'Grootste Voorbezichtiging' georganiseerd ooit door een museum in Nederland opgezet. Op dinsdag 27 maart 1990 komen meer dan duizend journalisten de exposities voor de officiële opening bekijken, waaronder meer dan vijftig cameraploegen uit binnen- en buitenland.[1310] De organisatoren rekenen op tegen de miljoen bezoekers en hebben goed nagedacht over *crowd control*. Voor het eerst wordt in Nederland het bezoek 'gestroomlijnd': een bezoeker dient kaarten te reserveren voor een bepaalde periode. Ook de beperkte toegangsduur van twee uur

---

[1304] 'Rijksmuseum twee maanden gesloten. Museum Van Gogh ondergaat verbouwing voor herdenkingsjaar'. In: *NRC Handelsblad*, 12 januari 1990.

[1305] Er gaven negenentwintig dichters en dichterssen gehoor aan de oproep. Als motto werd een kwatrijn van Gerrit Achterberg gekozen, zodat de bundel dertig gedichten bevat. De titel was ontleend aan de gelijknamige tekening van Van Gogh en het gedicht dat Eva Gerlach hieraan wijdde. Zie: *Ommuurd veld. 30 gedichten voor Van Gogh*. Amsterdam, Stichting Van Gogh 1990.

[1306] 'Rijksmuseum twee maanden gesloten. Museum Van Gogh ondergaat verbouwing voor herdenkingsjaar'. In: *NRC Handelsblad*, 12 januari 1990 en Bibeb, 'Frits Becht: "in dit land is geen visie, geen amour, geen allure. Haitink hebben ze verdomme ook laten gaan". De directeur van de Stichting Vincent van Gogh 1990: "ik vind dat er culturele ambassadeurs moeten komen"'. In *Vrij Nederland*, 2 juni 1990. Zie voor een beschrijving van dit project en het resultaat: Stichting Van Gogh 1990, *Eindverslag*. Amsterdam, z.j., pp. 60-63

[1307] Hanneke Savenije, *Signature*, nr. 5, 1990, p. 63.

[1308] Paul Depondt, 'De grootste voorbezichtiging!' In: *de Volkskrant*, 28 maart 1990.

[1309] Marianne Vermeijden, 'Van Gogh op afspraak'. In: *NRC Handelsblad,* 1 april 1988.

[1310] Ibidem.

is een unicum.[1311] Er wordt bovendien een prijsdifferentiatie toegepast om het publiek te 'reguleren': de toegangsprijs is tijdens het weekeinde hoger dan door de week.[1312] Nieuw is ook dat de entreebewijzen niet bij de museumkassa's te koop zijn, maar bij één van de vier hoofdsponsors - de 1300 filialen van de 'Spaarbank met de S'. Electronisch reserveren, bij het Metropolitan Museum in New York een succes gebleken, wordt nagevolgd: 'het wordt als chic ervaren dat men niet in de rij hoeft te staan'. Reserveren is verplicht, er worden geen kaarten op de dag zelf - 'same day tickets'- verkocht, want 'die zouden een bom onder het systeem leggen', aldus een woordvoerder van Stichting Van Gogh 1990. 'Mensen rekenen er dan op, en bij een blockbuster veroorzaakt dat toch weer rijen, en die wilden we nu net voorkomen'.[1313] Frits Becht: 'die voorverkoop is een Europese primeur. Wij verlenen het publiek de service dat men het werk goed en rustig kan bekijken en dat men niet (…) lange tijd in de rij hoeft te staan. Anderzijds hebben we deze regeling getroffen uit respect voor Van Goghs werk. Een onderzoek van TNO wijst uit dat bijvoorbeeld duizend natte regenjassen hoge eisen stellen aan de klimatologische omstandigheden in de tentoonstellingsruimte, met mogelijk schadelijke gevolgen voor de schilderijen en tekeningen. Het nemen van risico's in dit opzicht is onaanvaardbaar'.[1314] De voorverkoop start al op 15 januari 1990 - twintig gulden voor één en vijfendertig gulden voor beide tentoonstellingen - terwijl het evenement op 30 maart geopend wordt. Tussen de twee musea wordt een busdienst onderhouden voor wie op één dag, met de 'combi-kaart', beide tentoonstellingen wil bezoeken.[1315] Er worden op de eerste verkoopdag al twaalfduizend kaartjes verkocht. De bezoekers krijgen een dag en een tijdblok toegewezen waarop zij kunnen komen; zij kunnen wel langer dan de aangegeven twee uur in het museum vertoeven. Er worden maximaal acht toegangsbewijzen per persoon verkocht. Beide musea verlengen de openingstijden: ze zijn van negen uur 's ochtends tot negen uur 's avonds geopend (zondag en maandag tot zes uur).[1316] Voor de avondbezoeker geldt een gereduceerd tarief, omdat hij minder lang in het museum kan blijven - deze 'avondblokken' blijken populair bij het publiek.[1317]

De hommage aan Van Gogh kost totaal vijfentwintig miljoen gulden - de grootste kostenpost zijn transport en verzekering. De verzekerde waarde van de honderden kunstwerken bedraagt rond de zes miljard gulden. Naast tien kleinere sponsors staan vier hoofdsponsors ieder garant voor een miljoen gulden: KLM, Douwe Egberts, de Verenigde Spaarbanken en Heineken.[1318] Frits Becht is 'wel veertig bedrijven afgeweest' om de vier hoofdsponsors te vinden: 'een miljoen is natuurlijk veel geld. En dan ben je er nog niet: wil je als bedrijf dat geld echt uitbaten, dan moet je iemand full time in dienst nemen om zich daarmee bezig te houden. Een bedrijf moet dat uitbouwen, Van Gogh in het bedrijf integreren

---

[1311] Ria Veenstra, 'Musea en de publieksfunctie. De ontwikkeling van educatie en public relations in Nederlandse musea'. In: *Boekmancahier* 8, 3de jrg. juni 1991, p. 164. Zie voor een uitgebreide beschrijving van het kaartverkoopsysteem: Stichting Van Gogh 1990, *Eindverslag*. Amsterdam, z.j., pp. 45-50.

[1312] Zie Marianne Vermeijden, 'Van Gogh op afspraak'. In: *NRC Handelsblad,* 1 april 1988 en Harry Meijer en Marianne Vermeijden, 'De miljardenerfenis van Vincent van Gogh'. In: *NRC Handelsblad,* 13 juli 1989.

[1313] '"Elektronisch boeken in binnen- en buitenland verloopt bevredigend". Een combi-kaart voor Van Gogh'. In: *NRC Handelsblad,* 5 februari 1990.

[1314] Marianne Vermeijden, 'Van Gogh op afspraak'. In: *NRC Handelsblad,* 1 april 1988.

[1315] '"Elektronisch boeken in binnen- en buitenland verloopt bevredigend". Een combi-kaart voor Van Gogh'. In: *NRC Handelsblad,* 5 februari 1990.

[1316] 'Museum Van Gogh ondergaat verbouwing voor herdenkingsjaar. Beide museum kunnen 1,4 miljoen bezoekers verwerken.' In: *NRC Handelsblad*, 12 januari 1990 en 'Kaartverkoop Van Gogh loopt goed'. In: *NRC Handelsblad*, 17 januari 1990.

[1317] '"Elektronisch boeken in binnen- en buitenland verloopt bevredigend". Een combi-kaart voor Van Gogh'. In: *NRC Handelsblad,* 5 februari 1990.

[1318] Harry Meijer en Marianne Vermeijden, 'De miljardenerfenis van Vincent van Gogh'. In: *NRC Handelsblad*, 13 juli 1989 en '"Elektronisch boeken in binnen- en buitenland verloopt bevredigend". Een combi-kaart voor Van Gogh'. In: *NRC Handelsblad,* 5 februari 1990.

met publikaties en dergelijke. Bedrijven begrijpen nog niet altijd wat ze daarmee kunnen doen'.[1319] De sponsors krijgen een nadrukkelijke presentatie, ze kunnen rekenen op een uitvoerige naamsvermelding en bijzondere faciliteiten, zoals toegang op de zondag- en maandagavonden - een 'besloten avondje kunst met eigen gasten' - wanneer de musea voor het publiek gesloten zijn.[1320] In de - zeer verzorgde - publicatie op A3 formaat die het Van Goghjaar aankondigt, leggen de sponsors uit waarom juist zij zich geroepen voelen om eer te bewijzen aan de schilder.[1321] 'Heineken ziet een duidelijke verwantschap tussen de Nederlandse achtergrond van zowel Vincent van Gogh als van Heineken en de kwaliteitsuitstraling van het werk van deze schilder en de wereldwijde bekendheid en waardering van haar produkt'. KLM verklaart dat zij 'als kwaliteitscarrier' haar naam graag verbindt aan een 'evenement op kwalitatief hoog niveau' en de Verenigde Spaarbanken benadrukken dat zij zich al jaren beijveren 'om het culturele erfgoed voor elke Nederlander bereikbaar te maken. Zoals ook Vincent van Gogh zocht naar wegen om zijn werk breed toegankelijk te maken'. Douwe Egberts ziet een overeenkomst met 'de kwaliteit en de brede toegankelijkheid van zijn werk'.[1322] KLM vliegt de schilderijen en tekeningen die van buiten Europa moeten komen gratis naar en van Amsterdam. Het hoofd 'corporate affairs' van KLM: 'we willen ons profileren als een kwaliteitsmaatschappij. Daar passen culturele evenementen bij van een kwalitatief hoogstaand niveau'. KLM biedt ook voor vierhonderd gulden een 'Van Gogh-pakket' aan voor individuele reizigers: taxivervoer van Schiphol naar Amsterdam, twee nachten in een van de zes luxe-hotels in Amsterdam naar keuze, toegangskaarten voor de twee grote tentoonstellingen, evenals voor *In relatie tot de Van Goghtentoonstelling* in het Stedelijk Museum, een Van Gogh-diner, een Van Gogh- boek en busvervoer van Amsterdam naar Otterlo en terug. Het Amsterdamse Hilton Hotel adverteert in het buitenland met een speciaal 'Van Gogh-arrangement' voor tweehonderd gulden per persoon: een 'welkomstdrankje', een overnachting, ontbijt, drie gangen-diner, bezoek aan het Casino, kaartjes voor het Van Gogh Museum, en uiteraard een rondvaarttocht door de grachten.[1323] Op het Museumplein komt voor de duur van de exposities het al genoemde *Van Gogh Village* - een initiatief van de sponsors van de Van Gogh manifestatie. Dit 'winkeldorp' bestaat uit een aantal bouwwerken met daarin sanitaire voorzieningen en informatiestands, een lunch- en tearoom, restaurant, boekwinkel, crèche, geldwisselkantoor, kiosk, een bonbonnerie, een parfumerie en winkels met wandkleden, servies, glas, sieraden en schildersbenodigdheden. Ook komt er een muziek- en feestruimte met tapkasten van sponsor Heineken.[1324]

Bij de voorbereiding van de Van Goghtentoonstellingen volgt de pers de voorverkoop van de toegangskaarten sceptisch. Op 21 maart 1990 - negen dagen voor de opening - blijken er voor de twee tentoonstellingen bijna 400.000 kaarten te zijn verkocht - de Stichting Van Gogh rekent op de uiteindelijke verkoop van ruim een miljoen kaarten die samen vijftien miljoen gulden moeten opbrengen. Op de vraag of de verkoopcijfers meevallen, zegt de projectleider van de Spaarbank: 'dat is een moeilijke kwestie. (…) Eigenlijk liggen we keurig

---

[1319] Hanneke Savenije, *Signature*, nr. 5, 1990, p. 63.

[1320] Harry Meijer en Marianne Vermeijden, 'De miljardenerfenis van Vincent van Gogh'. In: *NRC Handelsblad*, 13 juli 1989 en '"Elektronisch boeken in binnen- en buitenland verloopt bevredigend". Een combi-kaart voor Van Gogh'. In: *NRC Handelsblad,* 5 februari 1990.

[1321] Stichting Van Gogh, *Programmaboek Van Gogh 1890/1990*. Amsterdam, 1990.

[1322] De citaten komen uit: Hans Maarten van den Brink, 'Sponsors rijden op de rug van Vincent met de muziek mee'. In: *NRC Handelsblad*, 7 februari 1989. Van den Brink ziet een overeenkomst met *Ushering in Banality* - de beeldengroep van Jeff Koons die Wim Beeren voor tweehonderdvijftigduizend gulden aankocht voor het Stedelijk.

[1323] Harry Meijer en Marianne Vermeijden, 'De miljardenerfenis van Vincent van Gogh'. In: *NRC Handelsblad*, 13 juli 1989 en '"Elektronisch boeken in binnen- en buitenland verloopt bevredigend". Een combi-kaart voor Van Gogh'. In: *NRC Handelsblad,* 5 februari 1990.

[1324] 'Museum spant geding aan wegens overlast van "Van Gogh Village"'. In: *NRC Handelsblad*, 28 februari 1990.

op schema, meegerekend dat Nederlanders nog tamelijk onbekend zijn met deze vorm van voorverkoop. De Stichting Vincent van Gogh 1990 vindt dat aan dit systeem voldoende publiciteit is gegeven'.[1325]

Museum Overholland

Op 19 februari 1987 openen minister Brinkman en burgemeester Van Thijn in Amsterdam in besloten kring een nieuw particulier museum: Museum Overholland. Christiaan Braun is de oprichter en eigenaar.[1326] Het museum bevindt zich tegenover het Van Goghmuseum en is gevestigd in een voormalig woonhuis aan de Paulus Potterstraat, gebouwd in de stijl van de architect Frank Lloyd Wright. De architecten Jan Benthem en Mels Crouwel verbouwden het pand. Brinkman prijst het initiatief van Braun en herinnert eraan dat dit 'in Nederland geen ongebruikelijke gang van zaken is. Per slot van rekening zijn de musea Boymans-van Beuningen in Rotterdam, Kröller-Müller en Van Abbe ook voortgekomen uit particuliere collecties'. Overholland past heel mooi in de filosofie van Brinkmans cultuurbeleid waarin verzakelijking en particulier initiatief speerpunten zijn. In zijn voordracht mijmert hij: 'Overholland, voor mij is dat een associatie met de Gouden Eeuw'.[1327] Dit is meer een vrije fantasie die misschien op de naam slaat maar niet op de inhoud van Overholland, want het museum exposeert tekeningen van bekende internationale hedendaagse kunstenaars, zoals Gerhard Richter, Thomas Schütte, Elsworth Kelly, Arnulf Rainer, Cézanne, Marlene Dumas en Roy Lichtenstein.[1328]

Christiaan Braun diende zich eind 1986 bij het stadsbestuur van Amsterdam aan met het plan om in de grote villa bij het Museumplein een particulier museum op te richten. Hij wil het zelf financieren, er zijn eigen collectie tekeningen in onderbrengen en er regelmatig tentoonstellingen organiseren.[1329] 'U krijgt van mij een particulier museum', zo belooft Braun burgemeester Ed van Thijn, 'op voorwaarde dat er tussen de Van Baerlestraat en het Rijksmuseum een wandelgebied komt'. En hij wenst geen 'kermisachtige evenementen' voor zijn deur.[1330] Tussen de gemeente en de heer Braun wordt 'een daartoe strekkende overeenkomst' gesloten.[1331] Christiaan Braun is zakenman en verzamelaar. Hij vindt 'dat wat hij dankzij de maatschappij verdiend heeft, hij ook weer aan de gemeenschap moet teruggeven' - de Amerikaanse houding. Daarom verkocht hij zijn aandelen voor een gulden

---

[1325] 'Helft Van Gogh- toegangskaarten nog niet verkocht'. In: *NRC Handelsblad*, 21 maart 1990.

[1326] Christiaan Braun (1940) is de voormalige directeur-eigenaar van een bedrijf voor zetmachines, waarvan vooral de Diatronic vermaard werd: de eerste fotozetmachine met toetsenbord. Hij verkocht in 1986 de alleenvertegenwoordiging van het bedrijf in de Benelux voor miljoenen. Dat geld bracht hij onder in de Stichting Overholland, genoemd naar zijn landgoed aan de Vecht. Maar hij is in de museumwereld bekend om zijn belangwekkende verzameling tekeningen. Hij treedt niet in de openbaarheid, maar maakt zich geregeld kenbaar met tentoonstellingen, museale activiteiten en in het openbaar debat door ingezonden brieven en gekochte advertenties waarin hij kritiek uit op het Nederlandse museumbestel. Hij stuurt op verschillende momenten discussies aan, waarbij vooral het Stedelijk Museum het moet ontgelden. Hij was jarenlang als eerste Europeaan trustee in de Board of Trustees van het Museum of Modern Art in New York. Bronnen: Tom Rooduijn, 'Christiaan Braun sluit Overholland. Museumdirecteur wars van compromis'. In: *NRC Handelsblad*, 20 augustus, 1990, Renée Steenbergen, *Iets wat zo veel kost, is alles waard.* Amsterdam, 2002, p. 561, noot 757 en Michiel Kruijt en Rutger Pontzen, 'Gij zult transparant zijn'. In: *de Volkskrant*, 26 september 2014.

[1327] 'Brinkman opent het museum Overholland'. In: *de Volkskrant*, 20 februari 1987.

[1328] Renée Steenbergen, *Iets wat zo veel kost, is alles waard. Verzamelaars van moderne kunst in Nederland.* Amsterdam, 2002, p. 410.

[1329] H.J.A. Hofland, 'Amsterdam als kunstwerk. Het Poffertjesplein'. In: *NRC Handelsblad,* 12 juni, 1992. Zie ook: Bram Kempers, 'Aandelen in onsterfelijkheid. Museaal mecenaat, particulier initiatief en overheid'. In: Cas Smithuijsen (redactie), *De hulpbehoevende mecenas.* Zutphen, 1990, pp. 76-77

[1330] Eric van den Berg, 'Het ego van J.C.B. Braun. Christiaan Braun - de regelaar'. In: *de Volkskrant*, 1 november 2001.

[1331] H.J.A. Hofland, 'Amsterdam als kunstwerk. Het Poffertjesplein'. In: *NRC Handelsblad,* 12 juni, 1992.

aan stichting Overholland - genoemd naar zijn buiten aan de Vecht. De stichting streeft een 'algemeen cultureel doel' na.[1332]

Overholland wordt het 'paradepaard van de Nederlandse particuliere musea'.[1333] Een museum uitsluitend gewijd aan tekeningen is een unicum in de museumwereld. Braun wil met zijn museum 'de emancipatie van de tekening' bevorderen. Hij is eigenzinnig in zijn communicatiebeleid. Voor iedere tentoonstelling wordt een fraai verzorgde catalogus ontworpen, en de affiches worden al snel een collector's item. Hij vindt dat alle publiciteit het museum en de activiteiten daar moet behelzen, zijn persoonlijke antecedenten acht hij van ondergeschikt belang.[1334] Hij wil graag ongestoord in een café kunnen zitten, zonder als 'die man van Overholland' te worden herkend. 'Het moet over de kunst gaan, en niet over mij'. Braun geeft daarom sporadisch interviews en wijst verzoeken om foto's af. Dit vindt de redactie van het NOS-journaal een reden om niet te komen opdagen bij de opening van het museum - Braun wil toch niet in beeld.[1335] Hij schept er genoegen in als anonieme kassier of portier zijn gasten te ontvangen, volgens zijn motto dat de bezoekers bij hem 'op ongedwongen huisbezoek' moeten zijn.[1336]

Eind februari 1990 spant Braun een kort geding aan tegen de gemeente Amsterdam, omdat deze een 'commercieel circus' tolereert op het Museumplein. Daarvóór tekende Braun diverse malen mondeling en schriftelijk bezwaar aan tegen overlast. Hij voert aan dat de gemeente in 1987 schriftelijk toezegde met hem in overleg te gaan indien 'een manifestatie in de directe omgeving van het pand' zou worden gepland. Dat overleg is over de Van Gogh activiteiten niet gevoerd. Bovendien lijkt het Braun dat de opbouw van de tijdelijke bouwwerken in strijd is met de bestemming van het Museumplein als openbare ruimte.[1337] Hij vindt dat de 'commerciële sfeer' die straks op het plein zal heersen niet te rijmen valt met de zomertentoonstelling *Black USA* van Overholland - 'langdurige circusachtige toestanden' belemmeren 'de toegankelijkheid van het museum en de voor het bezoek vereiste sfeer van rust'.[1338] Braun vindt het geen goede ontwikkeling 'dat musea er voor de sponsors blijken te zijn, in plaats van de sponsors voor de musea'.[1339] De rechtbank wijst echter de eis af en steunt de gemeente in de opvatting dat de *Village* 'een regulerende en kanaliserende functie' zal hebben bij de verwerking van de naar schatting 800.000 bezoekers. De gemeente verleent de bouwvergunning en de sponsors starten de bouw van het *Van Gogh Village*. Braun vraagt vervolgens bij de Raad van State een schorsing aan van de bouwvergunning, maar ook dit verzoek wordt afgewezen.[1340]

Op 30 maart 1990 - zijn verjaardag - start het Van Goghjaar officieel. De koningin opent eerst de tentoonstelling in het Van Goghmuseum en spoedt zich vervolgens naar Otterlo, waar de tekeningententoonstelling in het Rijksmuseum Kröller-Müller op haar wacht.[1341] De sprekers in de aula van het Van Goghmuseum benadrukken dat hen een sober

---

[1332] Tom Rooduijn, 'Christiaan Braun sluit Overholland. Museumdirecteur wars van compromis'. In: *NRC Handelsblad*, 20 augustus, 1990.
[1333] Renée Steenbergen, *Iets wat zo veel kost, is alles waard.* Amsterdam, 2002, p. 410.
[1334] Tom Rooduijn, 'Christiaan Braun sluit Overholland. Museumdirecteur wars van compromis'. In: *NRC Handelsblad*, 20 augustus, 1990.
[1335] Eric van den Berg, 'Het ego van J.C.B. Braun. Christiaan Braun- de regelaar'. In: *de Volkskrant*, 1 november 2001
[1336] Tom Rooduijn, 'Christiaan Braun sluit Overholland. Museumdirecteur wars van compromis'. In: *NRC Handelsblad*, 20 augustus, 1990.
[1337] Ibidem.
[1338] 'Museum Overholland sluit deuren'. In: *NRC Handelsblad*, 2 mei 1990.
[1339] 'Museum spant geding aan wegens overlast van "Van Gogh Village"'. In: *NRC Handelsblad*, 28 februari 1990.
[1340] 'A'dam geeft vergunning voor bouw van Van Gogh-dorp'. In: *NRC Handelsblad*, 10 maart, 1990.
[1341] Paul Hellmann, 'Met Vincent van Gogh even in het oog van de wereld'. In: *NRC Handelsblad*, 31 maart 1990.

eerbetoon aan de kunstenaar voor ogen staat: 'vandaag gaat het om het werk van Van Gogh en niets anders', aldus de voorzitter van de Stichting, mr. S. Patijn. 'Noch zijn leven, noch zijn opvattingen over zijn werk geven aanleiding voor luidruchtige opgekloptheid die in onze tijd onverbrekelijk lijkt te zijn verbonden met supersterren'. Ook Ronald de Leeuw - directeur van het Rijksmuseum Vincent van Gogh - onderstreept dat deze tentoonstelling wat hem betreft niet slechts 'een media-event bij uitstek' moet zijn. Minister d'Ancona ziet als de essentie van het evenement zeker niet een 'nostalgische omhelzing van een kind van onze Nederlandse natie', maar 'de vitaliteit van kunst en cultuur'. Na de toespraken blijkt - tot grote verbazing van enkele Amerikaanse journalisten - dat 'vertegenwoordigers van de pers' niet welkom zijn tijdens een rondgang langs de geëxposeerde schilderijen, met de overige genodigden: 'zoiets heb ik nog nooit meegemaakt, hieraan zie je dat dit een klein land is'. De journalist Paul Hellmann die er wel bij mag zijn, meldt vervolgens ironisch: 'velen van de aanwezigen leken vrij snel uitgekeken op de schilderijen, zodat er genoeg tijd overbleef om met elkaar van gedachten te wisselen. Toch hadden de meesten een genuanceerd oordeel over wat zij hadden gezien. Van Goghs oeuvre oogstte, afgezien van een enkel vroeg werk, veel lof. Een enkeling vond sommige doeken zelfs veel sterker dan de reproducties deden vermoeden'. Ondertussen onthullen kunstenaars op het Museumplein die middag als protest tegen 'de commercialisering van de kunst' een beeld van twaalf gebalde vuisten.[1342]

De avond van de opening wordt op het Museumplein vuurwerk afgestoken - de lichteffecten zijn geïnspireerd op Van Goghs kleurgebruik, zo werd verzekerd.[1343] Even daarvoor wordt een geselecteerd publiek vergast op de inhuldiging van het inmiddels controversiële *Van Gogh Village*, het 'servicecentrum' voor de bezoekers van de expositie. Er is een 'multi-mediashow'. Er verschijnt een blonde zangeres die 'Vincent (Starry Starry Night)' zingt - de ode uit 1971 van singer-songwriter Don McLean. Journalist Paul Hellman doet ons - nog steeds - verslag: 'in het *Van Gogh Village* hebben de kooplieden de overhand. Dat bleek toen (…) de winkels van het dorp open gingen. Het aanbod is vaak verrassend: schalen, asbakken, borden, Delfts-blauwe vazen en allerhande penningen met de beeltenis van de schilder, gouden miniatuur-klompjes voor 320 gulden, een ruime selectie snoep, Indiase wandkleden naar schilderijen van Van Gogh (…) en een lectuurwinkel met romans van Ludlum, Uris en Forsyth. Ook is er een reisbureau waar men kan boeken voor tiendaagse "pelgrimstochten", die deelnemers onder meer voeren naar Zundert en de Borinage. Het aanbod van het *Village* wordt gecompleteerd door verschillende horeca-bedrijven'. Obers serveren 'zalm, garnalen en schuimtaart', 'hostesses in KLM-pakjes' maken het naar hun zeggen 'de VIP's naar de zin'.[1344] Het *Van Gogh Village* vertegenwoordigt duidelijk de commerciële kant van de herdenking. Veel critici stellen 'het promotiedorp' als 'schaamteloos vulgair' aan de kaak.[1345] Publicist Henk Hofland schrijft over 'de ultieme nederzetting van poffertjeskramen, weliswaar passend in de Amsterdamse poffertjestraditie maar ook oorzaak van een nieuwe schakering van conflicten'.[1346] De directie van het Van Goghmuseum, getroffen voor de negatieve publiciteit rond de bouw

---

[1342] Ibidem.

[1343] Het is een ontwerp van de Franse 'pyrotechnicus' Pierre Alain Hubert. Bron: Stichting Van Gogh 1992, *Eindverslag*. Amsterdam, z.j., p. 75.

[1344] Ibidem.

[1345] Kees Bruin, 'Rembrandt in Amsterdam, Berlijn en Londen'. In: Ton Bevers, Antoon van den Braembussche en Berend Jan Langenberg (editors), *De Kunstwereld. Produktie, distributie en receptie in de wereld van klunst en cultuur*. Hilversum, 1993, p. 338.

[1346] H.J.A. Hofland, 'Amsterdam als kunstwerk. Het Poffertjesplein'. In: *NRC Handelsblad,* 12 juni, 1992. Henk Hofland (1927) is schrijver, journalist en columnist - hij schrijft een wekelijkse politieke column in *NRC Handelsblad* (en onder het pseudoniem S. Montag op zaterdag 'Overpeinzingen') en *De Groene Amsterdammer*. In 1999 werd hij uitgeroepen tot Nederlands journalist van de twintigste eeuw. In 2011 ontving Hofland de P.C. Hooftprijs.

van het *Village* en mogelijke overlast voor Museum Overholland, doet 'er alles aan (…) om het museum van de commerciële naar de culturele pagina's te krijgen'.[1347]

Twee partijen staan tegenover elkaar. Christiaan Braun vindt dat het servicecentrum vlak voor zijn deur ontaardt in 'een onheilspark vol lawaai en onrust', terwijl de gemeente had beloofd dat hij daarvan gevrijwaard zou blijven. De gemeente daarentegen zegt 'een ingetogen tentencomplex in de stijl van Vincent van Gogh' te verwachten. De sponsors vinden dat het hier gaat om de 'opvang van de omvangrijke bezoekersstromen' die worden verwacht. En ook Frits Becht beaamt dat deze dienstverlening nodig is: 'de mensen moeten plassen, hun jassen kwijt, een kopje koffie drinken en wat al niet'.[1348] Braun stuurt op 2 mei 1990 een brief aan B en W van Amsterdam waarin hij aankondigt dat Museum Overholland op 30 juli wordt opgeheven - een dag na de afsluiting van de Van Gogh tentoonstellingen. Hij overweegt geen andere plaats van vestiging.[1349] Naar zijn overtuiging heeft de gemeente zich in de afgelopen vier jaar niet aan haar toezeggingen gehouden. Dat tijdens de recente Van Gogh tentoonstelling pal voor zijn deur een *Van Gogh Village* verrees, is de druppel die de emmer doet overlopen.[1350] De relatie tussen de gemeente en Overholland is dan namelijk al troebel. Braun is 'verbolgen' dat de gemeente eerder gedane toezeggingen over de inrichting van de directe omgeving rond het nabij gelegen Van Goghmuseum en het Stedelijk Museum niet is nagekomen en dat er in plaats van 'een wandelgebied' - dat volgens een persbericht van de gemeente in 1986 zou worden aangelegd - gedurende geruime tijd voor verschillende manifestaties een 'tenten-, woonwagen- annex caravankamp met toiletwagens en verder keetmateriaal' vlak voor de ingang van het museum is geplaatst.[1351]

In 1987 zegde de gemeente schriftelijk het volgende toe: 'aan manifestaties pal voor uw museum die het aanzien schaden, dan wel het uitzicht op uw museum sterk belemmeren, zullen wij in beginsel geen medewerking meer verlenen. Wij stellen ons voor dat indien een manifestatie in de directe omgeving van uw museum is gepland, hierover eerst in contact met u te treden, alvorens daarover beslissingen worden genomen'.[1352] Er zouden voor zijn deur geen 'kermisachtige toestanden' worden aangericht en het gebouw zou in het bestemmingsplan een maatschappelijke functie krijgen.[1353] Volgens Braun is hij niet op de hoogte gesteld van de gemeentelijke beslissing om het *Van Gogh Village* toe te staan. Een citaat uit de brief van Braun aan B en W van 2 mei 1990: 'wij hebben u van het begin af aan zonder voorbehoud verklaard, dat de Gemeente Amsterdam van Museum Overholland geen enkel beroep op financiële steun te duchten had. Dit beginsel heeft aan uw enthousiasme over de vestiging van ons museum in Amsterdam niet in geringe mate bijgedragen'. Maar 'het is evident dat het belang van Museum Overholland bij de gemeentelijke besluitvorming het loodje heeft gelegd ten opzichte van de belangen van de sponsors van de Van Gogh-tentoonstelling. Wij hebben besloten thans een einde te maken aan een situatie waarin door toedoen van de Gemeente Amsterdam ons museum niet kan functioneren op een wijze die recht doet aan de opzet, aan de kunstenaars en aan de bezoekers. Wij kunnen als particulier

---

[1347] Geciteerd in: AGB Intomart, *Het Van Gogh-jaar. Rapportage van een evaluatieve studie.* Uitgevoerd in opdracht van de Stichting Van Gogh 1990. Hilversum, maart 1991, p. 6.
[1348] Paul Hellmann, 'Met Vincent van Gogh even in het oog van de wereld'. In: *NRC Handelsblad*, 31 maart 1990.
[1349] 'Museum Overholland sluit deuren'. *NRC Handelsblad*, 2 mei 1990.
[1350] Tom Rooduijn, 'Christiaan Braun sluit Overholland. Museumdirecteur wars van compromis'. In: *NRC Handelsblad*, 20 augustus, 1990.
[1351] 'Museum Overholland sluit deuren'. *NRC Handelsblad*, 2 mei 1990. Het 'kamp' werd daar geplaatst voor een Vrouwencircus en daarna voor het 'Sirkel Theater'.
[1352] Ibidem.
[1353] Tom Rooduijn, 'Christiaan Braun sluit Overholland. Museumdirecteur wars van compromis'. In: *NRC Handelsblad*, 20 augustus, 1990.

museum de Gemeente Amsterdam niet dwingen ons museum naar waarde te schatten en dienovereenkomstig met Museum Overholland om te gaan'.[1354] De gemeente schrijft 11 mei 1990 mei in een 'open brief' aan de museumdirectie 'datgene te willen doen wat in ons vermogen ligt om uw museum voor Amsterdam te behouden'. Concrete voorstellen worden echter niet gedaan. Braun blijft bij zijn besluit: 'als er bij u werkelijke behoefte zou hebben bestaan ons tot andere gedachten te brengen, zou u niet met een dergelijke open brief de discussie hebben gesloten'.[1355]

Op 29 juli - op die datum overleed Van Gogh - worden zowel de Van Goghtentoonstellingen afgesloten als Museum Overholland opgeheven. Het Rijksmuseum Vincent van Gogh kreeg nog nooit in zo'n korte tijd zoveel bezoekers over de vloer: bijna 900.000 - een nog grotere hoeveelheid dan die geschat was voor beide musea.[1356] Frits Becht kijkt terug op een zeer succesvol project, de Stichting Van Gogh is meer dan uit de kosten gekomen: 'zakelijk gezien zitten we zelfs met een positief resultaat. Het aantal bezoekers aan de tentoonstellingen was geschat op 800.000, we hebben er meer dan 1,2 miljoen gekregen. Eén op de zes bezoekers heeft de catalogus gekocht, dat is fantastisch, en door het voorverkoopsysteem van de toegangskaarten hebben de mensen de gelegenheid gehad de tentoonstelling relatief rustig te bekijken'.[1357] Uit evaluatie-onderzoek, verricht door AGB Intomart, blijkt inderdaad dat zo'n kleine 900.000 mensen het Rijksmuseum Vincent Van Gogh bezochten en ruim 400.000 het Rijksmuseum Kröller-Müller.[1358] Dit evenement is goed af te bakenen, daardoor is de economische *impact* voor de stad Amsterdam te berekenen - in dit geval zijn de additionele bestedingen redelijk te bepalen.[1359] Het blijkt dat Amsterdam door de *spin off* 650 miljoen gulden aan inkomsten heeft gegenereerd.[1360] De manifestatie is een groot succes. Het totale project heeft vierhonderd miljoen gulden winst opgeleverd! Daarom wordt de zes ton subsidie aan de gemeente geretourneerd. De rest wordt in de nieuwe stichting Herinneringsfonds Van Gogh gestort.[1361] In een interview waarschuwt Becht echter dat je bij blockbusters, participatie en sponsoring niet dit succes als maatstaf moet nemen: 'je kunt niet alles aan Van Gogh afmeten. Met Van Gogh heb je iets wat zijn weerga niet kent. Een fantastisch product. In hele brede lagen van de bevolking vind je interesse voor deze schilder. Internationaal ook. Het is dus relatief makkelijk om daar gelden voor los te krijgen. In 1993 of 1994 wil men misschien iets met Mondriaan gaan doen, maar dat is natuurlijk toch van een andere orde, dat kun je niet met dezelfde maatstaven bekijken'.[1362]

In een sfeertekening van het afronden van de manifestatie beschrijft Marianne Vermeijden ook de sluiting van Overholland - geheel in de stijl van de 'nieuwe

---

[1354] 'Museum Overholland sluit deuren'. *NRC Handelsblad*, 2 mei 1990.
[1355] 'Gemeente A'dam zegt Overholland te willen behouden'. In: *NRC Handelsblad*, 14 mei 1990.
[1356] AGB Intomart, *Het Van Gogh-jaar. Rapportage van een evaluatieve studie.* Hilversum, maart 1991, p.I en p. 2.
[1357] Hanneke Savenije, *Signature*, nr. 5, 1990, p. 62. Becht telde hier alle bezoekers van beide exposities bij elkaar op, maar zo werden de bezoekers die beide bezochten dubbel geteld.
[1358] AGB Intomart, *Het Van Gogh-jaar. Rapportage van een evaluatieve studie.* Hilversum, maart 1991, p.I en p. 2.
[1359] Zie Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen*. Amsterdam, 2000, p. 71.
[1360] Marianne Vermeijden, 'Laatste bussen, batig saldo, gesloten deuren op het Museumplein'. In: *NRC Handelsblad*, 30 juli 1990.
[1361] Dit fonds ondersteunde de jaren daarna verschillende cultuurprojecten, waaronder de Mondriaantentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum in 1994. Daar organiseerde Becht met zijn stichting Cadre weer de organisatie en fondswerving, volgens dezelfde formule als bij de Van Goghherdenking. Bron: interview met Erna Donkers, Amsterdam dd. 2 november 2010. Zie deel III, hoofdstuk 4, 'Mondriaanjaar en de aankoop van *Victory Boogie Woogie*'.
[1362] Hanneke Savenije, *Signature*, nr. 5, 1990, p. 63.

journalistiek'.[1363] 'Gistermiddag liep het feest met een sisser af. Om de hoek van het museum, bij het *Village Van Gogh* verveelde het horeca-personeel zich bij de koffiebar. (…) Er was veel lef voor nodig om de bediening te storen. Terwijl de laatste bus Amerikanen zich met gesloten beurzen vergaapte aan de Van Gogh-wijnen, voltrok zich om de hoek in stilte de sluiting van Museum Overholland'. Het sluitingsritueel wordt met televisiecamera geregistreerd. 'Een dame deed op verzoek van de cameraman de deur van Overholland toe. Het moest wel vier keer geoefend worden. En toen sloten zich knarsend de ijzeren hekken. Eindelijk: een teken van onwil'.[1364] In het driejarige bestaan organiseerde Braun zestien tentoonstellingen met werk op papier van vooraanstaande, voornamelijk buitenlandse kunstenaars. De verwachting was dat het museum jaarlijks 20.000 bezoekers zou trekken, maar dat werden er vijftig- tot zestigduizend - terwijl de toegangsprijs van eerst zes gulden vijftig en later acht gulden vijftig relatief hoog was.[1365]

Bechts voormalige bedrijf AGB Intomart kreeg de opdracht om uitgebreid publieksonderzoek uit te voeren - dit is in 1989 door Stichting Van Gogh 1990 besloten, in overleg met het Ministerie van Economische Zaken.[1366] Het onderzoeksprojekt bestaat uit een omvangrijk onderzoek op de locaties, onder de bezoekers van beide tentoonstellingen in Amsterdam en Otterlo en het *Van Gogh Village,* een periodieke meting onder buitenlandse reizigers die Schiphol verlaten en telefonische 'publieksmetingen' aan het begin van het Van Gogh-jaar.[1367] Bovendien werd het Continu Vakantie Onderzoek van het Nederlands Bureau voor toerisme erbij betrokken. Bij de vraagstelling werd rekening gehouden met de uiteenlopende informatiebehoeften van de betrokken partijen. Zo is het bedrijfsleven benieuwd naar naamsbekendheid en beeldvorming en wil de overheid de economische effecten van het Van Gogh-jaar gepeild zien: de 'internationale wervingskracht die van de tentoonstelling uitgaat en het verband tussen bezoek en 'het gebruik van diverse andere al dan niet culturele producten en diensten'.[1368] De telefonische enquête werd gehouden onder driehonderd respondenten. De helft blijkt te weten van de herdenking van Van Gogh en zijn sterfdag. Driekwart staat positief tegenover sponsoring door het bedrijfsleven, 'de relatie bedrijfsleven - kunst'.[1369] Tijdens de tentoonstelling werden drieduizend bezoekers

---

[1363] Dit genre ontstond in de jaren zeventig, in navolging van *New Journalism* in de Verenigde Staten. Het motto is 'de getuige als hoofdpersoon': de reporter doet geen moeite een kwestie objectief te beschrijven, maar speelt zelf een actieve rol in het verhaal. Vooral journalisten van de *Haagse Post* waren bedreven in deze stijl (denk aan Martin Schouten) en VPRO journalisten.

[1364] Marianne Vermeijden, 'Laatste bussen, batig saldo, gesloten deuren op het Museumplein'. In: *NRC Handelsblad*, 30 juli 1990.

[1365] De Museumjaarkaart gold hier niet. Bron: 'Museum Overholland sluit deuren'. *NRC Handelsblad*, 2 mei 1990.

[1366] Het Ministerie was bereid de helft van de onkosten op zich te nemen, die waren 'aanvankelijk begroot' op 125.000 gulden. De hoofdsponsors betaalden de rest. In een later stadium voegden het Ministerie van WVC, de Gemeente Amsterdam, afdeling Economische Zaken en de Nederlandse Spoorwegen zich daarbij. Bronnen: AGB Intomart, *Het Van Gogh-jaar. Rapportage van een evaluatieve studie.* Hilversum, maart 1991, p. 4 en Stichting Van Gogh 1990, *Eindverslag*. Amsterdam, z.j., p. 51.

[1367] Het publieksonderzoek werd uitgevoerd met het recent ontwikkelde CAPI-systeem (Computer Assisted Personal Interviewing). Op de drie lokaties stonden in totaal twaalf personal computers klaar, via welke de informatie 'snel en betrouwbaar' werd verzameld. Bij dit CAPI systeem 'neemt de geënqueteerde zelf achter het toetsenbord plaats en beantwoordt - geassisteerd door een AGB Intomart medewerkster - zelf de vragen die op het beeldscherm van de pc verschijnen'. Dit voorkwam taalproblemen, er kon meer informatie worden verkregen en de gegevensverwerking was eenvoudiger. Tulip Computers te 's-Hertogenbosch gaf voor het publieksonderzoek gratis de apparatuur beschikbaar. AGB Intomart, *Het Van Gogh-jaar. Rapportage van een evaluatieve studie.* Hilversum, maart 1991, p. 5. Voor meer details over het onderzoeksprogramma, zie: ibidem, pp. 5-12. Het CATI-systeem (Computer Assisted Telephone Interviewing) bestond al langer - hierbij wordt een respondent telefonisch de vragen gesteld die de interviewer in de telefoon-unit van het onderzoeksbureau van het beeldscherm leest.

[1368] Stichting Van Gogh 1990, *Eindverslag*. Amsterdam, z.j., pp. 51-52.

[1369] AGB Intomart, *Het Van Gogh-jaar.* Hilversum, maart 1991, pp. 63-73.

geënquêteerd. Twee van de drie bezoekers komen uit het buitenland - de helft daarvan komt voor het eerst in Nederland. Meer dan de helft van de Europese bezoekers komt speciaal over voor de tentoonstelling. Men is voor het merendeel tevreden over het gehanteerde verkoopsysteem: 70%. Meer dan de helft van de ondervraagden weet namen van sponsors te noemen en bijna 80% is positief over kunstsponsoring.[1370] De meest positieve houding wordt aangetroffen bij hen die werkzaam zijn in algemene managementfuncties, in de vrije beroepen en bij hen met een eigen bedrijf. In het algemeen heeft men vertrouwen in de effecten van kunstsponsoring.[1371] Het *Van Gogh Village* blijkt een exploitatieverlies van 'enkele tonnen' opgeleverd te hebben. Een tekort van 400.000 gulden is 'niet ondenkbaar', maar ondanks dat verlies beantwoordde het *Village* aan de doelstellingen, aldus een woordvoerder van KLM. AGB Intomart constateert dat ongeveer 500.000 mensen het *Van Gogh Village* bezochten en 260.000 er iets kochten - 'het concept was uniek en de ervaring leerzaam'.[1372] De economische *impact* van de gehele manifestatie blijkt 'sterk' - niet alleen voor Amsterdam, maar ook voor andere gemeenten. De conclusie is dat de Van Gogh-herdenking 'een goede vorm van Holland-promotie' is.[1373] 'Men mag verwachten dat het Van Gogh-jaar niet alleen voor 1990 voor ons land een goede zaak is geweest, maar ook effecten zal hebben die in de toekomst merkbaar zullen zijn'.[1374] De aandacht in de pers was in kwantitatief opzicht enorm, maar kwalitatief teleurstellend voor de Stichting Van Gogh 1990. De pers had veel oog voor de manifestatie, maar weinig inhoudelijke aandacht voor het werk van Van Gogh. 'De merchandising, de sponsoringen ook de commotie rondom het Van Gogh Village op het Museumplein in Amsterdam bleken meer nieuwswaarde te hebben voor de dag- en weekbladen dan het werk van de kunstenaar'.[1375] Terugblikkend constateert conservator Louis van Tilburgh: 'die tentoonstelling zette ons met een grote klap op de kaart'.[1376]

Met de sluiting van Overholland is het conflict tussen de gemeente en Braun nog niet afgerond. Christian Braun probeert alsnog in hoger beroep zijn gelijk te halen. Het gaat er volgens hem om vast te stellen, of de burger op toezeggingen van de overheid kan rekenen, 'omdat particulier initiatief moet kunnen rekenen op de overheid als betrouwbare partner'. Desgevraagd erkent burgemeester Van Thijn dat er in het verleden fouten zijn gemaakt: 'het bezwaarschrift tegen de komst van het *Van Gogh Village* ging automatisch naar de stadsdeelraad. Het bereikte ons als stadsbestuur te laat, anders waren we misschien wat alerter geweest. Een bedrijfsongeval. Maar juist voor dat soort dingen heeft de heer Braun per definitie geen begrip, want dat is procedureel en ambtelijk. Hij had eigenlijk maar één hartenwens: verschoond te blijven van ambtenarij, daar heeft hij een bloedhekel aan'. De Centrale Stad heeft niets meer te zeggen over de inrichting van openbare ruimten en bestemmingsplannen in stadsdeelraad Zuid. 'De toezeggingen waar de heer Braun over spreekt zijn in rechte overgegaan naar de stadsdeelraad. Maar gelet op de bijzondere voorgeschiedenis denk ik dat de voorzitter van de stadsdeelraad Zuid er geen enkel bezwaar tegen heeft als ik als tussenpersoon blijf fungeren'.[1377] Overigens werd de Stadsdeelraad Zuid

---

[1370] Stichting Van Gogh 1990, *Eindverslag*. Amsterdam, z.j., p. 52.
[1371] AGB Intomart, *Het Van Gogh-jaar*. Hilversum, maart 1991, p. XVI en p. 99.
[1372] 'Vier ton verlies op exploitatie van Van Gogh-dorp'. In: *NRC Handelsblad*, 30 juli 1990. Ook: Stichting Van Gogh 1990, *Eindverslag*. Amsterdam, z.j., p. 58.
[1373] Stichting Van Gogh 1990, *Eindverslag*. Amsterdam, z.j., pp. 52-53.
[1374] AGB Intomart, *Het Van Gogh-jaar*. Hilversum, maart 1991, p. 69.
[1375] Ria Veenstra, 'Musea en de publieksfunctie. De ontwikkeling van educatie en public relations in Nederlandse musea'. In: *Boekmancahier* 8, 3de jrg. juni 1991, p. 164.
[1376] Lucette ter Borg, 'Hollandse meesterdirecteur. Rijksmuseum-baas Ronald de Leeuw'. In: *Vrij Nederland*, 15 september 2007.
[1377] Tom Rooduijn, 'Christiaan Braun sluit Overholland. Museumdirecteur wars van compromis'. In: *NRC Handelsblad*, 20 augustus, 1990.

pas op 1 mei 1990 geïnstalleerd - een maand na de opening![1378] Van Thijn hoopt op een heropening van het gesprek en van het museum. 'Na de uitspraak van het kort geding ben ik naar het museum gegaan, en heb daar een gebaar gemaakt dat niet voor tweeërlei uitleg vatbaar is. De heer Braun weet dat ik altijd en graag tot een gesprek bereid ben. Maar hij is wel degene die de opening moet maken'. De reactie van Braun: 'het enige dat wij verlangen, is de loyale nakoming van de gedane toezeggingen. Van Thijn weet precies wat hem te doen staat om Museum Overholland weer open te krijgen. (…) Dat hoef ik hem toch niet nog eens mondeling uit te leggen?'[1379] Van Thijn: 'Christiaan Braun hoeft maar met zijn vingers te knippen en ik kom opdraven waar en wanneer hij wil'. Bij de laatste tentoonstelling *Black USA* schrijft hij in het gastenboek: 'unieke kwaliteit laat zich door niets en niemand wegdrukken: niet door een Van Gogh-gekte, niet door bestuurlijke slordigheid etc. Een ontroerende expositie'.[1380]

Op 12 oktober 1990 bepaalt het Amsterdamse Gerechtshof in hoger beroep dat de gemeente Amsterdam haar belofte aan Museum Overholland niet is nagekomen: 'het uit- en aanzicht van Overholland is geschaad', de ondervonden hinder is groter geweest dan wanneer de gemeente haar toezegging was nagekomen. Het kort geding waarin werd bepaald dat de gemeente geen wanprestatie tegenover Overholland kon worden verweten, is hiermee vernietigd. Braun is verheugd. Maar of hij het museum heropent houdt hij in het midden. 'Het is mooi dat we gewonnen hebben. Maar ik ben geen museum begonnen in Amsterdam om procedures van de gemeente te winnen. Ik vind dat de deur door het vonnis van het slot is gedaan. Ik ben benieuwd of er iemand binnenkomt. Zo ja, wie en met welke boodschap'.[1381] Zo krijgt Braun alsnog zijn gelijk in een gerechtelijke uitspraak bevestigd dat de overeenkomst van de gemeente met Overholland werd geschonden. Maar 'de geslaagde culturele onderneming' Overholland blijft gesloten.[1382] En de inrichting en functie van het Museumplein blijft onderwerp van openbaar debat.

Er volgt nog een tweede bedrijf in de controverse tussen Christiaan Braun en de gemeente Amsterdam - de geschiedenis herhaalt zich. Het College van B en W ontvangt op 19 december 1991 een brief van Braun waarin hij voorstelt om op zijn kosten een beeldentuin in te richten. 'In het vooruitzicht van een ongetwijfeld nog jaren voortslepende plannenmakerij stellen wij u voor, zonder op een definitieve herinrichting vooruit te lopen, in ieder geval gedurende deze tijd het Museumplein te benutten en te verfraaien door aan Amsterdam een beeldentuin te schenken van internationale allure die ruimte laat voor andere publieksfuncties'.[1383] Hij vraagt het gemeentebestuur hem in de uitvoering 'daadwerkelijk en spontaan te steunen'. De beeldentuin zal bij de definitieve herinrichting van het plein weer verdwijnen.[1384]

Begin januari antwoordt de Amsterdamse wethouder van kunst en cultuur, Marja Baak, en verwijst Braun naar de Stadsdeelraad Zuid - de 'eerst verantwoordelijke'. Braun voelt zich 'afgescheept' door de wethouder.[1385] Hij is zeer verontwaardigd over dit

[1378] 'Museum Overholland sluit deuren'. In: *NRC Handelsblad*, 2 mei 1990.
[1379] Van Thijn en Braun geciteerd en gepafraseerd in: Tom Rooduijn, 'Christiaan Braun sluit Overholland. Museumdirecteur wars van compromis'. In: *NRC Handelsblad*, 20 augustus, 1990.
[1380] Geciteerd in Bram Kempers, 'Aandelen in onsterfelijkheid. Museaal mecenaat, particulier initiatief en overheid'. In: Cas Smithuijsen (redactie), *De hulpbehoevende mecenas.* Zutphen, 1990, p. 77. Oorspronkelijke bron: M. Kleijwegt en A. Scherphuis, 'Pat'. In: *Vrij Nederland*, 11 augustus 1990.
[1381] 'Overholland: "vonnis doet deur van slot"'. In: *NRC Handelsblad*, 12 oktober 1990.
[1382] H.J.A. Hofland, 'Amsterdam als kunstwerk. Het Poffertjesplein'. In: *NRC Handelsblad,* 12 juni, 1992.
[1383] Ibidem.
[1384] '"Geen enkel enthousiasme bij B en W". Braun komt terug op voorstel aanleg van beeldentuin'. In: *NRC Handelsblad*, 19 maart 1992.
[1385] '"Beeldentuin Museumplein zaak deelraad"'. In: *NRC Handelsblad*, 14 januari 1992.

‘ontwijkende, ongeïnspireerde en uiterst lullige briefje’.[1386] Dat schrijft hij in een brief aan - weer - het college van B en W. Het is duidelijk dat Braun alleen zaken wil doen met de gemeente, maar daar wordt de formele weg bewandeld. Hij vindt de inrichting van het Museumplein mede een kwestie voor het centrale stadsbestuur.[1387] ‘Wij hebben het gevoel alweer met een uitgestoken hand in de kou voor het stadhuis te staan. (....) Het is ons duidelijk, dat u eigenlijk niet warm loopt voor een beeldentuin net zo min als eerder voor een particulier museum. Wat moet je toch in hemelsnaam aanbieden om u (op cultureel gebied) in beweging te krijgen?’[1388] Na nog een paar brieven over en weer trekt Braun zijn aanbod in.[1389] Braun in zijn brief aan Van Thijn: ‘het is toch eigenlijk onvoorstelbaar dat u het op een sluiting van Museum Overholland heeft laten aankomen en op onze beeldentuin zo heeft weten te reageren dat wij aan een opening niet eens meer toekomen.’[1390] Van Thijn nodigt Braun nog uit om te praten over een schets van het stadsdeel Zuid voor het Museumplein, maar ook deze uitnodiging is in de beleving van Braun ‘een ambtelijk briefje, gespeend van elke gulheid en elegantie’. Braun laat in een brief aan Van Thijn weten dat Museum Overholland definitief gesloten blijft.[1391] ‘Het is ons steeds gegaan om de nakoming van gedane toezeggingen’.[1392] Braun vindt het een principezaak dat ‘particulier initiatief moet kunnen rekenen op de overheid als betrouwbare partner’.[1393]

Frits Becht: verzamelaar, ondernemer en missionaris

De ondernemer en collectioneur Frits Becht is al verschillende keren ter sprake gekomen. Zijn naam dook op in 1985 bij de strijd om de directiefunctie in het Stedelijk Museum, waar hij tot de lobby voor Rudi Fuchs behoorde, en een jaar later om het Haags Gemeentemuseum, waar hij zelf als gegadigde meedong. Hij is directeur van Stichting Van Gogh 1990 en organiseert met zijn team het succesvolle eerbetoon aan Van Gogh. Becht vervult verschillende publieke functies in de kunstenwereld. Hij is één van de eerste ‘kunstmakelaars’ in Nederland: een efficiënt opererend manager die zijn inzichten, ervaring en contacten opgedaan in het bedrijfsleven, aanwendt in de kunstenwereld. Hij wordt ‘le plus baroque des collectionneurs’ genoemd.[1394] Hij permitteert zich door de publieke presentaties van zijn beeldende en toegepaste kunstcollecties en zijn professionele betrokkenheid bij kunst en cultuur ‘een zekere hang naar uiterlijk vertoon’.[1395]

Op 3 februari 1988 neemt Becht afscheid als algemeen directeur van de Nederlandse vestiging van marktonderzoeksgroep AGB in het Amstel Hotel.[1396] Hij krijgt bij die gelegenheid een ridderorde opgespeld door de burgemeester van Amsterdam - dat wekt enige verbazing, omdat hij in Naarden woont en zijn bedrijf AGB Intomart kantoor houdt in

---

[1386] Tracy Metz, ‘Vrijdag 3. Suikeroom’. Column in: *NRC Handelsblad*, 3 april 1992en ‘”Geen enkel enthousiasme bij B en W”. Braun komt terug op voorstel aanleg van beeldentuin’. In: *NRC Handelsblad*, 19 maart 1992.

[1387] ‘Opnieuw ophef over Overholland’. In: *NRC Handelsblad*, 19 mei 1992.

[1388] ‘”Geen enkel enthousiasme bij B en W”. Braun komt terug op voorstel aanleg van beeldentuin’. In: *NRC Handelsblad*, 19 maart 1992.

[1389] H.J.A. Hofland, ‘Amsterdam als kunstwerk. Het Poffertjesplein’. In: *NRC Handelsblad,* 12 juni, 1992.

[1390] ‘Overholland wil nakomen beloften over Museumplein’. In: *NRC Handelsblad*, 23 maart 1992.

[1391] Tracy Metz, ‘Vrijdag 3. Suikeroom’. Column in: *NRC Handelsblad*, 3 april 1992.

[1392] ‘Opnieuw ophef over Overholland’. In: *NRC Handelsblad*, 19 mei 1992. Zie over opkomst en sluiting van museum Overholland ook: Nicoline Baartman, ‘”Ach, als het maar prikkelend is”’. In: *de Volkskrant*, 1 februari 1992.

[1393] Renée Steenbergen, *Iets wat zo veel kost, is alles waard.* Amsterdam, 2002, p. 411.

[1394] Marianne Vermeijden, ‘Van Gogh op afspraak’. In: *NRC Handelsblad,* 1 april 1988.

[1395] Bram Kempers, ‘De macht van de markt. Aanbod, afname en bemiddeling van moderne kunst in Nederland 1945-1988’. In: *Kunst en beleid*, 3. Amsterdam, 1988, p. 23.

[1396] AGB is de multinational Audits of Great Britain. Het onderzoekbureau heet nu Intomart GFK bv - de afkorting staat voor: ‘Growth from Knowledge’.

Hilversum.[1397] Misschien is de reden dat hij zijn Stichting Van Gogh 1990 sinds september 1987 laat opereren vanuit de bovenétage in zijn Amsterdamse *pied-à-terre* aan het Boerhaaveplein. Op grond van welke maatschappelijke verdiensten wordt Becht gehuldigd? Als kunstverzamelaar en als manager en bemiddelaar in kunst- en cultuurevenementen, of als pionier van het marktonderzoek in Nederland? Het blijkt dat collega Karel Slootman de aanvraag voor de decoratie indiende en dat de ridderorde door het ministerie van Economische Zaken wordt verleend, 'op krachtige voorspraak van WVC'. Laten we het erop houden dat hij om al die prestaties wordt gewaardeerd. Bij de uitreiking karakteriseert burgemeester Ed van Thijn zijn positie als volgt: 'het zal in die besturen vaak neerkomen op de vraag aan bestuurslid Becht of hij bij bestuurslid Becht van een andere organisatie een goed woordje wil doen. En ik neem aan dat Becht dat meestal wel wil, anders zou zijn collectie niet zo groot zijn'.[1398] Het is hoogst opmerkelijk dat Van Thijn bij de lauwering zo'n sarcastische typering van de entrepeneur en netwerker geeft. Dat is dubbelhartig en typerend voor de wantrouwige houding in de bureaucratie en in de kunstwereld in het bijzonder tegenover particulier ondernemerschap. De betrokkenheid van het bedrijfsleven is nuttig en nodig, maar als een evenement te commercieel wordt aangepakt of een verwachting komt niet uit, dan heeft de manager het gedaan.[1399] Becht wordt arrogantie verweten. Die is voorbehouden aan een cultuurelite die zich daardoor onderscheidt van de economische en politieke bovenlaag. Zijn rijkdom en 'onbescheidenheid' roepen afgunst en irritatie op. Hij behoort tot de elite die connecties heeft met kunstopleidingen als Ateliers '63, met museumdirecteuren als Rudi Fuchs en Edy de Wilde, met kunstbeurzen en met *captains of industry*.[1400] In dit verband is de term 'kunstmaffia' geïntroduceerd, door mensen die geen toegang hebben tot de culturele elite, laat staan tot het bedrijfsleven. Kempers: 'ze zien met lede ogen aan hoe reputaties worden gemaakt en gebroken door een groep mensen die met elkaar bevriend zijn, op dezelfde academie hebben gezeten en dezelfde vernissages bezoeken'.[1401] Becht kenschetst zichzelf echter als een missionaris die zich inzet voor 'het in stand houden en het ontwikkelen van een goed kunstklimaat. (…) Als ik me dan zo bezig zie dan vind ik me soms wel eens een zendeling'.[1402] In 1989 verschijnt in opinieblad *HP* een vilein portret van de 'kunstpaus' en zijn 'centrale rol in het gesubsidieerde cultuurweb'. Het artikel komt juist uit als bekend wordt dat zowel Stichting Openbaar Kunstbezit als het Holland Festival financiële problemen hebben - Becht is van beide bestuursvoorzitter. Het lijkt erop dat hier een rekening wordt vereffend, gezien de ronkende, tendentieuze toon. 'Waar Frits Becht is, is leven èn voldoende slappe was opdat dat leven in grootse staatsie kan

---

[1397] Becht raakte in conflict met de nieuwe directie van de holding AGB en trok zich terug. Ik werkte in die periode als freelance onderzoeker daar aan verschillende onderzoeksprojecten mee.

[1398] Rudie Kagie, '"Als mensen over schilderkunst praten, beginnen ze onmiddellijk over hoge prijzen". Gesprek met Frits Becht, verzamelaar van kunst, machtige netwerken en goede relaties'. In: *Vrij Nederland*, 4 juni 1988.

[1399] Becht kreeg de zwarte piet toegespeeld toen de bezoekersaantallen zwaar tegenviellen bij de Mondriaan tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum in 1994 - zie deel III, hoofdstuk 4.

[1400] Fuchs schreef een essay in de catalogus *Collectie Becht*, over de beeldende kunstcollectie van Frits en Agnes Becht. De Wilde liet zich met het echtpaar interviewen door Saskia Bos: 'Verzamelen: Publiek en Prive'. In: R.H. Fuchs e.a., *Collectie Becht. Beeldende kunst uit de collectie van Agnes en Frits Becht*. Amsterdam, 1984, pp. 40-51. De artikelen 'ademen een sfeer van openbaar eerbetoon aan het particulier initiatief van Becht'. Bron: Bram Kempers, 'De macht van de markt. Aanbod, afname en bemiddeling van moderne kunst in Nederland 1945-1988'. In: *Kunst en beleid*, 3. Amsterdam, 1988, p. 23.

[1401] Bram Kempers, 'De macht van de markt. Aanbod, afname en bemiddeling van moderne kunst in Nederland 1945-1988'. In: *Kunst en beleid*, 3. Amsterdam, 1988, p. 23. Zie ook: Theo Stokkink, '"Wij hebben de centen, wij hebben de macht"'. In: idem (redactie), *De Cultuur elite van Nederland. Wie maken en breken de kunst*. Amsterdam, 1989, pp. 227-230.

[1402] Becht geciteerd in: Pieter Heynen, '"Hé, wat een rare onverbiddelijke gozer". Agnes en Frits Becht als verzamelaars'. In: *Museumjournaal* 1, 1984, p. 18. Zie ook: Renée Steenbergen, *Iets wat zo veel kost, is alles waard*. Amsterdam, 2002, p. 352.

worden aangekleed. Daar komt bij dat Frits Becht op een on-Hollandse manier ervoor uitkomt dat het 'm goed gaat. Zijn levenswandel is al vele malen en in vele toonaarden beschreven en komt neer op het verhaal van de krantenjongen die miljonair werd. Van kleinburger tot grootburger. Een *social climber*, zoals een oude vriend hem omschrijft, een verzamelaar van contacten en macht, bij elkaar gebracht uit een onbedwingbare behoefte erbij te horen, mee te tellen'.[1403] De journalisten laten vooral criticasters aan het woord, baseren zich op geruchten en citeren geïnterviewden zoals het hen uitkomt.[1404] Ze halen bijvoorbeeld net die ene kritische opmerking aan die Fuchs zich in de - voornamelijk lyrische - inleiding van de catalogus *Collectie Becht* permitteert, maar uit de context: 'zo zie ik, soms, het tweeledige karakter van het verzamelen van Frits en Agnes Becht. Er zijn stukken die zich wonderbaarlijk in het huis schikken, die zich voegen naar de hoeken en de wanden. (…) Maar andere voorwerpen storen en zijn eclatant, ook wel eens protserig in hun opdringerige vorm of karakter'.[1405] Na deze passage legt Fuchs uit dat de voorwerpen juìst bedoeld zijn om te storen en dat deze aankopen het resultaat zijn van de impulsieve verzamelaar die Becht zegt te zijn: 'de avontuurlijke verzamelaar die dingen ook wel eens koopt zonder er bij na te denken, gewoon omdat ze "bevallen"'.[1406]

Frits Becht groeide op in Den Haag, waar hij met Wim Beeren in de redactie van de schoolkrant van het Haags Lyceum zat. Ze trokken samen veel op 'omdat wij allebei sterk in de literatuur geïnteresseerd waren'. In 1951, na hun middelbare schooltijd, richtten de vrienden in Voorburg 'De Nieuwe Ploeg' op.[1407] Becht verzorgde vooral de zakelijke en organisatorische kant, Beeren zorgde voor de artistieke onderbouwing. Deze 'artistieke werkgroep zocht naar het ware en goede in de kunst, authenticiteit stond daarbij voorop'. Becht en Beeren legden de nadruk op moderne en experimentele kunst.[1408] Ze organiseerden in Museum Hofwijck te Voorburg tentoonstellingen van 'echte Haagse kunstenaars' als Co Westerik, Kees van Bohemen en Lotti van der Gaag.[1409] Becht: 'als dank mocht je vaak een tekening of een aquarel houden. Dat was het begin van mijn collectie'.[1410] Beeren schreef de inleidingen in de catalogi. Beeldend kunstenaar Constant toonde daar zijn nieuwste constructivistische beelden, de beeldhouwer Shinkichi Tajiri - door Beeren lovend 'het genie van Cobra' genoemd - kreeg dankzij De Nieuwe Ploeg zijn eerste tentoonstelling in Nederland. Hij exposeerde samen met Wessel Couzijn en Carel Visser. De groep richtte drie

---

[1403] Henri de By en Jhim Lamoree, 'De Spin'. In: *HP*, 14 januari 1989.

[1404] Sytze Smit, hoofdredacteur van *Muziek & Dans*, beklaagde zich over de uitlatingen die 'foutief, onvolledig dan wel tendentieus' zijn weergegeven, in een ingezonden brief van 12 januari 1989 voor de afdeling 'Brieven aan de HP'. Accountant Jules Muis citeerde Adlai Stevenson: 'journalisten zijn mensen, die het kaf van het koren scheiden en het kaf dan publiceren'. Beide brieven werden niet door *HP* geplaatst. Jan Jessurun excuseerde zich in een brief van 16 januari 1989 gericht aan Becht, maar verzekerde hem dat 'de schade (…) nog veel erger had kunnen zijn'. Bron: archief van Bechts Stichting Cadre.

[1405] Henri de By en Jhim Lamoree, 'De Spin'. In: *HP*, 14 januari 1989.

[1406] Het ging om een neonsculptuur van Martial Raysse en '(laten we zeggen) bizarre objecten van Kudo die destijds vooral het vorige huis in Hilversum mede bewoonden (want hun grimassen waren als die van mensen)' en het bed van Bruce Lacey, 'een hels kunstwerk'. R.H. Fuchs, 'De rij van kamers'. In: idem en anderen, *Collectie Becht.* Amsterdam, 1984, p. 8.

[1407] Pieter Heynen, '"Hé, wat een rare onverbiddelijke gozer". Agnes en Frits Becht als verzamelaars'. In: *Museumjournaal* 1, 1984, p. 14. Zie over deze groep: Saskia Gras, *De Nieuwe Ploeg - Artistieke Werkgroep in Voorburg 1951-1959.* Zwolle, 2007.

[1408] 'Zoektocht naar het ware in de kunst. De Nieuwe Ploeg experimenteerde in Voorburg'. In: *De Telegraaf*, 3 augustus 2007 en Cees Straus, 'Passie voor authenticiteit'. In: *Trouw*, 26 juli 2007.

[1409] Zie voor meer details: Philip Peters, 'Van Ouborg tot Orez - Haagse kunstenaars en kunstbemiddelaars'. In: Aat van Yperen, Frank Erhart en Truus Gubbels (redactie), *Onmetelijk optimisme. Kunstenaars en hun bemiddelaars in de jaren 1945-1970.* Amsterdam/Zwolle, 2006, pp. 45-47 en pp. 58-64.

[1410] Paul de Neef, 'Frits Becht. Ondernemer, bestuurder en collectioneur'. In: *Safe International*, nr. 1, 6de jrg. februari, 1987.

buitententoonstellingen in van beeldhouwkunst - in die tijd revolutionair.[1411] In 1959 hield De Nieuwe Ploeg op te bestaan. Wim Beeren ging kunstgeschiedenis studeren. Frits Becht koos voor het zakenleven, hij werkte elf jaar op accountantskantoren en marktonderzoekbureaus. Hij werd een welgesteld man en bleef kunst kopen - het kopen en verzamelen was niet meer uit zijn leven weg te denken.[1412] In 1950 kwam hij na zijn militaire diensttijd terecht bij de Vereenigde Accountantskantoren te Den Haag, op de afdeling Organisatie en Efficiency. 'Dat was in Nederland iets volkomen nieuws. Vanaf het allereerste moment wist ik dat ik op het goede paard had gewed. Ik begreep dat die sector steeds belangrijker zou worden'.[1413] De accountantfunctie die Becht bekleedde, zette een toon voor zijn professionele houding - die is 'formeel en nauwkeurig'.[1414] Hij leerde geen verplichtingen aan te gaan die je niet kan waarmaken.[1415] Toen in 1959 naast Bodega de Posthoorn in Den Haag een tentoonstellingsruimte beschikbaar kwam, werd Becht gevraagd daar curator te worden. Hij kende immers het kunstenaarscircuit en hij was financieel onafhankelijk vanwege zijn baan bij de Nederlandse Stichting voor de Statistiek, waar hij sinds 1955 werkte.[1416] Becht: 'ik had geen vast tentoonstellingsprogramma, het was dus gewoon à l'improviste (…). Net als wat ik koop, het is nooit een kwestie van planning of zo maar van ergens naartoe gaan'. Het gaat erom 'geraakt zijn door iets en dan kopen'.[1417]

In de jaren vijftig begon Becht al met het aankopen van moderne kunst. Zijn kunstverzameling behoort met die van Martin Visser, Martijn Sanders en Joop van Caldenborgh tot de grootste particuliere verzamelingen in Nederland. Tot zijn favoriete kunstenaars behoren Co Westerik, Carel Visser, Gilbert & George, René Daniëls, Toon Verhoef, Jan Dibbets, Ger van Elk, Wim T. Schippers, Joseph Beuys, Mario Merz en Tetsumi Kudo.[1418] Hij koopt 'uit liefde voor de kunst en om zijn persoonlijke smaak een plezier te doen'.[1419] Becht: 'ik denk dat ik vanuit de kunst nogal wat goede impulsen haal voor mijn

---

[1411] Eén van die tentoonstellingen werd geopend door Gerhardus Knuttel, voormalig directeur van het Haags Gemeentemuseum (van 1941 tot 1942 en van 1945 tot 1947), de opvolger van Hendrik van Gelder. Hij mopperde dat 'schoonheidsontroering en een tentoonstelling van moderne kunst twee begrippen zijn die elkaar nauwelijks raken' - hij vond experimenteren prima, zolang de resultaten maar niet getoond werden! Bron: 'Zoektocht naar het ware in de kunst. De Nieuwe Ploeg experimenteerde in Voorburg'. In: *De Telegraaf*, 3 augustus 2007.

[1412] Pieter Heynen, '"Hé, wat een rare onverbiddelijke gozer". Agnes en Frits Becht als verzamelaars'. In: *Museumjournaal* 1, 1984, pp. 13-18, p. 18. De titel van het artikel is ontleend aan een karakterisering van Co Westerik: 'Frits is een hele gekke typische man; toen ik hem pas leerde kennen dacht ik hé, wat een rare onverbiddelijke gozer'. Ibidem, p. 13.

[1413] Becht geciteerd in: Paul de Neef, 'Frits Becht. Ondernemer, bestuurder en collectioneur'. In: *Safe International*, nr. 1, 6de jrg. februari, 1987.

[1414] Bron: interview met Erna Donkers te Heusden op 1 september 2010 - zij was in de Stichting Van Gogh 1990 verantwoordelijk voor de externe contacten en de sponsoring.

[1415] Een *one liner* die hij weleens tegen zijn teamleden van de Stichting Van Gogh 1990 bezigde in verband met het aangaan van financiële consequenties, is: 'spring niet verder dan je polsstok lang is'. Bron: interview met Erna Donkers in Amsterdam op 2 november 2010.

[1416] Ondertussen vertegenwoordigde Becht ook nog de kunstenaarsgroep *Atol* - opgericht om 'puur praktische redenen': in zo'n verband was het gemakkelijker om tentoonstellingen te organiseren. De groep viel na drie jaar uiteen.

[1417] Philip Peters, 'Van Ouborg tot Orez - Haagse kunstenaars en kunstbemiddelaars'. In: Aat van Yperen, Frank Erhart en Truus Gubbels (redactie), *Onmetelijk optimisme. Kunstenaars en hun bemiddelaars in de jaren 1945-1970*. Amsterdam/Zwolle, 2006, pp. 58-64.

[1418] In een necrologie merkt Rutger Pontzen op dat vooral zijn collectie van nationale en internationale popart bekend is geworden. Zie: idem, 'Befaamd popart collectioneur'. In: *de Volkskrant*, 21 februari 2006. Becht vond echter dat het begrip *Pop art* vaak slordig wordt gehanteerd. Er worden volgens hem regelmatig kunstenaars ten onrechte onder deze stroming ingedeeld - bijvoorbeeld de Nouveau Realisten. Zijn verzameling bevat ook Land Art, Conceptuele kunst, Minimal Art, Arte Povera. Bron: interview met Erna Donkers in Amsterdam op 2 november 2010 en correspondentie met haar van 3 december 2010.

[1419] Rob Perrée, 'Frits Becht (1930-2006)'. In: *Kunstbeeld*, 04, 2006.

werk, je moet je voortdurend openstellen voor veranderingen, je moet telkens anders kijken, want als je dat niet doet, verlies je het overzicht uit het oog. Dat steeds opnieuw accepteren van wat anders is, en die voortdurende andere reacties, werken ook door in je werk. (…) Je leert er een zekere tolerantie te ontwikkelen voor de mensen met wie je werkt. Je accepteert makkelijker dat ze hun leven anders inrichten'.[1420] In 1968 toonden de Bechts op verzoek van Jean Leering een deel van hun verzameling in de expositie *Three Blind Mice* in het Van Abbemuseum, samen met die van Martin en Mia Visser en Hubert Peeters.[1421] Deze expositie is een mijlpaal. Becht: 'er is geen moment aan te wijzen waarop ik besloten heb (…) nu ga ik collectioneren. Eind jaren zestig had ik een tentoonstelling met twee andere verzamelaars. Op dat moment word je tot collectioneur gebombardeerd'.[1422] 'Toen bleek dat ons verzamelen tot iets geleid had, namelijk tot een verzameling die een gezicht heeft, inhoud en kwaliteit. Vanaf dat moment ben je er ook van overtuigd dat je ermee door moet gaan'.[1423] In 1984 organiseert Edy de Wilde in het Stedelijk Museum de overzichtstentoonstelling *Collectie Becht.*[1424] Rudi Fuchs schrijft in de inleiding van de catalogus wat hij allemaal ziet als hij door het witte huis van de familie Becht dwaalt, 'met erkers en donkere luiken' - 'niet gesloten maar zeer particulier'.[1425] In dit huis zijn de kunstwerken 'geplaatst met de gratie van een choreografie - waarmee ik maar zeggen wil dat de verschillende kamers die door de kunstwerken ontegenzeggelijk zeer fraai geworden zijn, mij uitstekend bevallen. (…) Toch stap ik in dit huis geen tempel binnen - wel een *ernstig* huis. Daarmee bedoel ik dat bij de Bechts de kunstwerken op een eerbiedige wijze aan de muur hangen, gedragen door het vermoeden dat onder hen zich voorwerpen zouden kunnen bevinden van oneindige waarde, werken die ook over honderd of tweehonderd jaar de mensheid nog zouden kunnen bezighouden omdat ook dan hun vermogen te betoveren en te ontroeren nog niet heeft afgenomen. Met zulke dingen ga je niet om als met de jurk van vorig jaar. Wel verandert, in de loop der jaren, iemands aandacht en daarom hangt een schilderij nu eens hier en nu eens daar. Soms wordt het helemaal niet opgehangen, maar opgeborgen in een depot waar het blijft liggen wachten. Bij mijn weten hebben de Bechts nog nooit een werk uit hun verzameling verkocht. Het verzamelen is, op die manier, niet een nerveus gevecht met de geschiedenis, met de wisselingen van smaak en overtuiging, maar een *samenvatten* van de geschiedenis zoals die, met alle toevalligheden, nu eenmaal door het leven van Frits en Agnes Becht is gegleden'.[1426] Inderdaad, Becht verkoopt nooit een kunstwerk: 'mijn kunstwerken zijn mijn vrienden en je vrienden verkoop je niet'.[1427] 'Kopen is puur intuïtie en dat is het tot op de dag van vandaag. Ik wil heel graag de collectie open hebben door werken in bruikleen te geven. Ik leen als de plaats betrouwbaar is werken uit. (…) Ik doe dat graag. En het betekent natuurlijk ook weer iets voor de kunstenaars. Voor hen is het ook goed als het werk in een museum komt te hangen'.[1428] Hij heeft in totaal wel drieduizend keer bruiklenen gegeven. Hij wil dat zijn collectie zoveel mogelijk in het openbaar wordt getoond, teneinde de kunstobjecten zo 'om

---

[1420] Pieter Heynen, '"Hé, wat een rare onverbiddelijke gozer". Agnes en Frits Becht als verzamelaars'. In: *Museumjournaal* 1, 1984, p. 14.
[1421] De tentoonstelling is daar van 6 april tot 19 mei 1968 en daarna in de St. Pietersabdij te Gent, van 15 juni tot 15 augustus 1968. Zie de catalogus van de keuze uit de collecties: *Three Blind Mice*. Eindhoven, 1968.
[1422] Paul de Neef, 'Frits Becht. Ondernemer, bestuurder en collectioneur'. In: *Safe International*, nr. 1, 6de jrg. februari, 1987.
[1423] R.H. Fuchs, 'De rij van kamers'. In: idem en anderen., *Collectie Becht.* Amsterdam, 1984, pp. 8-19 en p. 11.
[1424] De expositie was van 16 maart tot 6 mei 1984.
[1425] R.H Fuchs, 'De rij van kamers'. In: idem en anderen, *Collectie Becht.* Amsterdam, 1984, p. 8.
[1426] Ibidem, pp. 18-19.
[1427] 'Kunstwerken als vrienden. Frits Becht 1930-2006'. In: *Eindhovens Dagblad*, 22 februari 2006.
[1428] Aat van Yperen, Frank Erhart en Truus Gubbels, 'Interviews met kunstenaars en kunstbemiddelaars. Frits Becht (1931-2006), kunstpromotor: Geraakt door iets te kopen'. In: idem (redactie), *Onmetelijk optimisme. Kunstenaars en hun bemiddelaars in de jaren 1945-1970*. Amsterdam/Zwolle, 2006, p. 246.

niet terug de maatschappij in te sturen' en in een catalogus op te laten nemen. Hij wil voor de bruiklenen niet betaald worden.[1429]

Becht ontplooide zich ook als een verwoed verzamelaar van bakelieten gebruiksvoorwerpen uit de jaren dertig en veertig.[1430] Becht: 'het was de eerste industrieel toegepaste kunststof. Veel bakelieten voorwerpen zijn niet ontworpen door vormgevers maar door de mensen die het moesten persen. Functionaliteit stond voorop. Het is ook geen kunst, al zijn er hele mooie voorwerpen gemaakt. Soms heel onverwacht'.[1431] Hij maakt een onderscheid tussen het verzamelen van bakeliet en kunst: 'met kunst heb ik geen enkele drang om compleet te zijn; bij bakeliet is die er wel'.[1432]

Op 1 maart 1962 startte Becht met compagnon Fred Nauta het bureau voor toegepast marktonderzoek Intomart te Hilversum - dat onder meer kijk- en luisteronderzoek verrichtte voor radio en televisie. Intomart kreeg de exclusieve rechten - deze structurele opdracht in portefeuille bood een stevige basis.[1433] Peter Hofstede was indertijd chef onderzoek bij de Nederlandse Televisie Stichting (NTS).[1434] Hij herinnert zich dat hij pas hoorde dat Intomart een taak van hem zou overnemen toen de zaak rond was: zijn voorzitter bepaalde dat allemaal persoonlijk, 'dat soort zaken regelde hij achter gesloten deuren'. Hij vond het geen punt, hij kende Becht al uit Den Haag: 'het is één van de beminnelijkste mensen die ik ken. Hij stamt uit een eenvoudig, kinderrijk, goed katholiek gezin. Hij heeft zich geheel op eigen kracht, nooit met kruiwagens, langs originele wegen ontwikkeld. Als er mensen zijn die een hekel aan hem hebben, komt dat doordat onze maatschappij niet op bewondering voor genieën is ingesteld. Becht is altijd van het ene succes naar het andere getrokken. Nu blijkt dat kunst als een nieuw doelgebied en hulpmiddel door de sponsoring heel dicht bij het bedrijfsleven is komen te liggen, dus daar scoort Becht opnieuw op de culturele golven in de tweede helft van de twintigste eeuw. Mag hij óók even vangen!'[1435] In 1972 en 1977 verkocht hij zijn aandelen van Intomart aan het internationale bedrijf AGB/Audits of Great Britain, waarna hij het onderzoeksbureau wel bleef representeren.[1436] Hij richtte onder de koepel van Intomart het bureau Intomart Qualitatief op, toegerust op kwalitatief onderzoek op het gebied van kunstbeleving en cultuurparticipatie.[1437] Becht: 'daar was altijd weinig budget voor, dus dat

---

[1429] In dergelijke gevallen zijn de verzekerings- en de vervoerskosten voor de bruikleengever. Bron: interview met Erna Donkers in Amsterdam op 2 november 2010.

[1430] Rob Perrée, 'The Becht Collection'. In: idem (redactie), *Bakelite. The material of thousand uses.* Amsterdam/Ghent, 1996. Zie ook: Walter Barten, 'Bakeliet en de eerste plastic eeuw'. In: *Het Financieele Dagblad*, 19 juni 1981, Cees Straus, 'De eigen charme van bakeliet en plastic'. In: *Trouw*, 15 juni 1981 en Jeroen van der Kris, 'Bakeliet is zelden kitsch. De collectie Becht in de Beurs'. In: *NRC Handelsblad*, 19 december 1996.

[1431] Bakeliet is ontwikkeld door de Belg Leo Baekeland - hij maakte in 1909 het eerste geheel synthetische plastic en gaf het zijn eigen naam. Dit was tussen 1920 en 1930 de meest gebruikte plasticsoort. Bron: Annèt Metz, 'Wat is plastic?'. In: Marjan Boot, Antje von Graevenitz, Henk Overduin en Gert Staal (redactie), *De eerste Eeuw Plastic. Kunststoffen in het Dagelijks Leven.* Den Haag, 1981, p. 5.

[1432] Auteur en bron onbekend, 'Frits Becht. "Bakeliet is geen kunst"', circa 1993.

[1433] Becht en Nauta begonnen in Den Haag, maar verhuisden naar Hilversum voor de relaties met de omroepen. Toos van 't Klooster (samenstelling) en Marjolein Kanters (eindredactie), *Een bloemlezing uit 50 jaar Intomart-historie. IntoMare Special.* Hilversum, september 2011, p. 4.

[1434] De NTS is de voorloper van de Nederlandse Omroep Stichting (NOS) - sinds 1 januari 1995 de Nederlandse Programma Stichting (NPS). Op 1 januari 2011 fuseerde de NPS met Teleac en RVU tot de 'publieke taakomroep' NTR (zie: www.ntr.nl - geraadpleegd op 25 september 2013).

[1435] Rudie Kagie, '"Als mensen over schilderkunst praten, beginnen ze onmiddellijk over hoge prijzen". Gesprek met Frits Becht, verzamelaar van kunst, machtige netwerken en goede relaties'. In: *Vrij Nederland*, 4 juni 1988.

[1436] Toos van 't Klooster (samenstelling) en Marjolein Kanters (eindredactie), *Een bloemlezing uit 50 jaar Intomart-historie. IntoMare Special.* Hilversum, september 2011, p. 18 en p. 27.

[1437] Ik werkte van 1988 tot 1992 regelmatig als freelance onderzoeker bij Intomart in Hilversum, vooral voor Intomart Qualitatief maar ook voor de bv's Intomart Quantron en Knapper + McAlley.

was nooit zo'n profijtelijke zaak, maar we deden het graag'.[1438] 'Specialismen moet je onderbrengen bij zelfstandige eenheden. Je moet een bedrijf niet uitbouwen, maar gelieerde, vrijwel zelfstandige bureaus opzetten'.[1439] Tot zijn afscheid in februari 1988 hangen de gangen en de kantoren van het Intomartpand in Hilversum vol met schilderijen uit zijn verzameling. Na zijn vertrek worden de lege plekken tijdelijk ingenomen door litho's uit de plaatselijke kunstuitleen. De nieuwe directie richt een kunstcommissie op om jaarlijks een kunstwerk aan te kopen. Ieder jaar siert de nieuwe aanwinst voor de kunstcollectie de nieuwjaarskaart van de firma, met een korte uitleg over kunstenaar en werk - zo blijft beeldende kunst een element in het *corporate image* van Intomart.[1440]

Becht staat bekend als 'een enthousiast en stimulerend bestuurder'.[1441] Voor bestuursfuncties van een culturele instelling is het moeilijk om een geschikte kandidaat te vinden. Een dergelijk bestuurslidmaatschap werd lang beschouwd als een prestigieuze functie, maar de motieven van de huidige generatie om bestuurslid te worden, lopen uiteen. Becht noemt het besturen 'een uitdaging': 'ik vind het prettig een bijdrage te kunnen leveren aan de ontwikkeling van de Nederlandse kunst. Het geeft mij voldoening door het besturen de vernieuwing in de kunst en de integratie van verschillende kunstvormen te kunnen bevorderen'.[1442] Een bankdirecteur vindt een bestuursfunctie bij kunstinstellingen aantrekkelijk omdat zo zijn blik wordt verruimd: 'ik vind het aardig om ook eens met artistiekelingen in de clinch te gaan'. James Leyer, bestuurder uit de advieswereld, wijst op 'de verantwoordelijkheid van een kunstbestuurder'.[1443] Het werven van kunstbestuurders verloopt volgens coöptatie: het zittende bestuur draagt zelf een nieuw lid voor, de kandidatuur wordt besproken met de directie en medewerkers van de instelling en daarna volgt de benoeming. Deze procedure werkt goed voor collegialiteit en continüiteit binnen een bestuur, aan de andere kant dreigt daardoor geslotenheid van het circuit. De meeste bestuurders beschouwen het als hun voornaamste taak 'voorwaarden te scheppen voor een gunstig artistiek klimaat'. De consultant legt het als volgt uit: 'kunst is een vijver waar het bestuur omheen staat. In het bedrijfsleven kan een raad van commissarissen aan de hand van harde cijfers een discussie met de directie aangaan over bijvoorbeeld de wenselijkheid om in de Verenigde Staten te investeren. In de kunstsector ontbreken dergelijke criteria. Bestuurders kunnen meestal alleen achteraf proberen crises op te lossen'.[1444]

Becht staat bekend om zijn vele dubbelfuncties in de Nederlandse kunstwereld - in een interview wordt hij getypeerd als 'verzamelaar van kunst, machtige netwerken en goede relaties'.[1445] Door zijn vertegenwoordiging in zoveel uiteenlopende instanties dreigt het gevaar van belangenverstrengeling. Hij is actief als bestuurder in culturele organisaties, zoals Ateliers '63, Van Abbemuseum, Museum Fodor, het Mickery-theater, het Nationaal Ballet, Openbaar Kunstbezit en het Holland Festival. Volgens Becht geeft het bekleden van al die bestuursfuncties geen problemen. Maar het tij keert: hij merkt dat de tijd voorbij is dat een

---

[1438] Hanneke Savenije, 'Frits Becht, manager in kunst'. In: *Signature*, nr. 5, 1990, pp. 62-63.
[1439] Paul de Neef, 'Frits Becht. Ondernemer, bestuurder en collectioneur'. In: *Safe International*, nr. 1, 6de jrg. februari, 1987.
[1440] Bron: eigen observaties en ervaring en een telefonisch gesprek met Piet van Montfort op 29 maart 2010.
[1441] Arjen Schreuder, 'Geen fazant maar kip. De besturen van de grote kunstinstellingen'. In: *NRC Handelsblad*, 17 juni 1988 en Rudie Kagie, '"Als mensen over schilderkunst praten, beginnen ze onmiddellijk over hoge prijzen". Gesprek met Frits Becht, verzamelaar van kunst, machtige netwerken en goede relaties'. In: *Vrij Nederland*, 4 juni 1988.
[1442] Arjen Schreuder, 'Geen fazant maar kip. De besturen van de grote kunstinstellingen'. In: *NRC Handelsblad*, 17 juni 1988.
[1443] Leyer was oprichter en directeur van adviesbureau Leyer & Weerstra.
[1444] Ibidem.
[1445] Ibidem en Rudie Kagie, '"Als mensen over schilderkunst praten, beginnen ze onmiddellijk over hoge prijzen". Gesprek met Frits Becht, verzamelaar van kunst, machtige netwerken en goede relaties'. In: *Vrij Nederland*, 4 juni 1988.

bestuurslid voor zijn onbaatzuchtige inzet voor de kunsten wordt beloond met maatschappelijk aanzien: 'je doet het nooit goed'. Hij voelt zich onaangenaam getroffen als in 1986 vermenging van functies wordt gesuggereerd.[1446] Maar feiten onderbouwen deze impressie: onderzoeksbureau Intomart kreeg bijvoorbeeld eerder al een onderzoeksopdracht van de stichting waarvan haar directeur in het bestuur zat: Openbaar Kunstbezit.[1447] De publieke belangstelling voor het Holland Festival waarvan hij voorzitter is, wordt gepeild door het recent opgerichte Intomart Qualitatief. Kunstenaars van wie hij het werk bewondert en in zijn verzameling heeft opgenomen - zoals Berend Hoekstra, Toon Verhoef, Ger van Elk, Co Westerik en René Daniels - krijgen de opdracht voor het Holland Festival een affiche te ontwerpen.[1448] 'Ik ben iemand, ik moet mijn hart kunnen volgen', zo verantwoordt Becht zich voor zijn selectie. 'Die mensen maken werk waarvan ik houd, dan ga ik toch voor de affiches geen anderen zoeken?'[1449]

In 1987 wordt Becht directeur van de Stichting Van Gogh 1990. Voor het eerst wordt hij dan betaald voor zijn activiteiten in de kunstwereld.[1450] Minister Brinkman vraagt hem persoonlijk voor deze functie.[1451] 'Toen ik door WVC benaderd werd voor deze baan (…), had ik het bedrijfsleven achter me gelaten. Na 25 jaar marktonderzoek vond ik het wel voldoende, ik wilde me helemaal gaan richten op mijn werk in de culturele sector. En dat mocht best iets zijn in relatie tot management. Dus toen (…) die gelegenheid met Van Gogh zich voordeed, heb ik dat meteen aangepakt'.[1452] Hij houdt kantoor in zijn Amsterdamse *pied-à-terre*, de bovenste verdieping van de voormalige gordijnenfabriek van Wild & Hardebeck aan het Boerhaaveplein. Beneden is de atelierwoning van zijn vriend Jan Dibbets. Boven wordt de ruime zaal gedomineerd door grote kunstwerken aan de wanden en op de vloer. Becht houdt hier regelmatig tentoonstellingen van zijn collectie en nodigt dan vrienden en kennissen uit.[1453] Omdat hij hier veelal Nederlandse kunstenaars exposeert en in de zaal regelmatig buitenlandse delegaties ontvangt, functioneert de ruimte ook als representatie en public relations voor Nederlandse beeldend kunstenaars.[1454] Sinds september 1987 verhuurt hij de étage aan de Stichting Van Gogh 1990. Becht: 'ik vind dit een hele inspirerende omgeving om in te werken'.[1455] 'Het bestuur van de stichting heeft mijn werkruimte graag geaccepteerd als zijnde een inspirerende omgeving voor wat wij moeten doen'.[1456]

Becht is blij met de constatering van Hedy d'Ancona over de Van Goghherdenking: 'het is niet alleen een terugblik, maar de herdenking is geplaatst in de betekenis van Van Gogh voor de kunst van vandaag. (…) Kijk, dat is precies wat ik heb gewild'.[1457] Een voor Becht typerend detail is nergens gememoreerd: hij staat er op dat de eerste voorbezichtiging

---

[1446] Paul de Neef, 'Frits Becht. Ondernemer, bestuurder en collectioneur'. In: *Safe International*, nr. 1, 6de jrg. februari, 1987.
[1447] Bron: Maarten Hartsuiker, voormalig mededirecteur van AGB Intomart in een gesprek te Hilversum op 6 november 2010.
[1448] Paul de Neef, 'Frits Becht. Ondernemer, bestuurder en collectioneur'. In: *Safe International*, nr. 1, 6de jrg. februari, 1987.
[1449] Bibeb, 'Frits Becht: "in dit land is geen visie, geen amour, geen allure. Haitink hebben ze verdomme ook laten gaan"'. In: *Vrij Nederland*, 2 juni 1990.
[1450] Hanneke Wijgh, 'De oogappels van Frits Becht'. In: *Trouw*, 6 juni 1996.
[1451] Waarschijnlijk via Jan Jesserun. Bron: interview met Erna Donkers te Heusden op 1 september 2010 en correspondentie met haar van 3 december 2010.
[1452] Becht geciteerd in: Hanneke Savenije, *Signature*, nr. 5, 1990, p. 63.
[1453] Paul de Neef, 'Frits Becht. Ondernemer, bestuurder en collectioneur'. In: *Safe International*, nr. 1, 6de jrg. februari, 1987 en Bibeb, 'Frits Becht: "in dit land is geen visie, geen amour, geen allure. Haitink hebben ze verdomme ook laten gaan"'. In: *Vrij Nederland*, 2 juni 1990.
[1454] Interview met Erna Donkers te Amsterdam op 2 november 2010.
[1455] Hanneke Savenije, *Signature*, nr. 5, 1990, p. 62.
[1456] Bibeb, 'Frits Becht: "in dit land is geen visie, geen amour, geen allure. Haitink hebben ze verdomme ook laten gaan"'. In: *Vrij Nederland*, 2 juni 1990.
[1457] Ibidem.

van de tentoonstelling gereserveerd wordt voor Nederlandse kunstenaars, ontwerpers en chef koks - een opmerkelijk eerbetoon.[1458] Voor alle cultuuruitingen van Stichting Van Gogh 1990 geldt Bechts credo: 'geen concessies aan de kwaliteit'. Hij verzet zich hevig tegen het *Van Gogh Village* - een wens van de vier hoofdsponsors - maar wordt onder druk gezet.[1459] Het 'winkeldorp' komt er toch, na een overeenkomst van de gemeente met de sponsors.[1460] Maar evenmin als alle *merchandising* vindt dit niet plaats onder de vlag van de stichting.[1461] De plannen die de stichting wel ontwikkelt voor de Van Gogh herdenking zijn kenbaar gemaakt in een fraai vormgegeven brochure op A3 formaat - deze wordt op grote schaal verspreid en is bedoeld om nog meer sponsors te werven.[1462] Daarin staat - na een beknopte biografie van de kunstenaar en een opsomming van alle betrokkenen in comité's, het bestuur en de stichting - uitgebreid het programma dat de stichting gaat uitvoeren, opgeluisterd met een aantal zorgvuldig gereproduceerde schilderijen en schetsen uit Van Goghs oeuvre en de affiches van Arnulf Rainer en Antoni Tàpies.[1463] De één na laatste pagina is gereserveerd voor de vier sponsors die al kenbaar hebben gemaakt een miljoen gulden bij te dragen - hier schrijven ze een *statement* waarom zij steun verlenen. In de brochure staat boven het uit te voeren programma nadrukkelijk vermeld dat 'van derden' alleen die initiatieven 'door de stichting zullen worden overgenomen en binnen het programma status verwerven, waarvan het kwalitatieve niveau onmiskenbaar is'.[1464] Ondanks deze afbakening wordt Stichting Van Gogh 1990 nog regelmatig geassocieerd met niet alleen de succesvolle tentoonstellingen, alle kwalitatief hoogstaande publicaties en de randprogrammering, maar - tot Bechts spijt - ook met de *merchandising* en het 'promotiedorp'. Deze smet blijft.

Zoals eerder vermeld, verzorgt Becht met zijn Stichting Van Gogh 1990 ook de succesvolle, grootschalige fondswerving. Met veel geduld en diplomatie lukt het vier hoofdsponsors over te halen een miljoen gulden bij te dragen.[1465] Weinig bekend is dat er een

---

[1458] Aldus Erna Donkers in een interview te Heusden op 1 september 2010. De 'levensgenieter' Becht had ook een passie voor *haute cuisine*: 'lekker eten komt zo niet op de eerste plaats, dan toch zeker op de tweede plaats in ons leven'. Becht geciteerd in: Pieter Heynen, '"Hé, wat een rare onverbiddelijke gozer". Agnes en Frits Becht als verzamelaars'. In: *Museumjournaal* 1, 1984, p. 13.

[1459] Interview met Erna Donkers te Heusden op 1 september 2010. Donkers: 'het probleem ontstond wegens het niet kunnen uitkopen van de uitbater van het restaurant in het Van Gogh Museum. Hij was een onafhankelijk ondernemer buiten de directie van het museum om. Christiaan Braun speelde zijn conflict inzake Museum Overholland met de gemeente Amsterdam uit en lekte naar de pers'.

[1460] Bibeb, 'Frits Becht: "in dit land is geen visie, geen amour, geen allure. Haitink hebben ze verdomme ook laten gaan"'. In: *Vrij Nederland*, 2 juni 1990.

[1461] Zo benadrukte Becht in het interview met Bibeb, 'Frits Becht: "in dit land is geen visie, geen amour, geen allure. Haitink hebben ze verdomme ook laten gaan"'. In: *Vrij Nederland*, 2 juni 1990. Zijn collega Erna Donkers bevestigde dit in het interview te Heusden op 1 september 2010.

[1462] Bron: interview met Erna Donkers, Amsterdam op 2 november 2010. Zie: Stichting Van Gogh 1990, *Eindverslag*. Amsterdam, z.j., p. 33. De vormgeving van alle publicaties van de stichting zijn verzorgd door Walter Nikkels. De catalogus van de expositie en het programmaboek van de opera *Un Malheureux vêtu de noir* zijn bekroond met de prijs voor 'De Best Verzorgde Boeken 1990' van de Stichting CPNB. Bron: ibidem, p. 15. De stichting publiceerde ook een *Catalogus uitgaven Vincent van Gogh 1990: De Oogst.*

[1463] Koningin Beatrix was beschermvrouwe. Het programma bestond in de eerste plaats uit de tentoonstellingen, dan volgde een aanwijzing hoe de kaartverkoop geregeld werd, en daarna de overige tentoonstellingen, alle publicaties - de tweedelige catalogus, een brievenuitgave, een foto opdracht voor Paul Huf, de affiches en een door een vormgever te ontwerpen souvenir 'als alternatief voor de souvenirs die van de reguliere souvenirhandel kunnen worden verwacht' (gesubsidieerd door WVC), podiumkunstvoorstellingen, een filmfestival en televisieprogramma's. Uitgave Stichting Van Gogh 1990, *Brochure Van Gogh 1890/1990*. Het souvenir kwam er niet, omdat 'de voorgelegde ontwerpen onvoldoende aanknopingspunten' boden 'voor productie en distributie op grote schaal'. Bron: Stichting Van Gogh 1990, *Eindverslag*. Amsterdam, z.j., p. 81.

[1464] Ibidem, p. 15.

[1465] Deze waren: KLM, Douwe Egberts, de Spaarbanken met de S en Heineken. Er waren elf co-sponsors. Er werden subsidies verleend door de Ministeries van WVC en Economische Zaken, Gemeente Amsterdam, Provincie Gelderland en het Prins Bernhard Fonds.

vijfde - Japanse - sponsor is die een miljoen gulden bijdraagt.[1466] Aan het televisiestation TV Asahi worden de exclusieve rechten verleend om het docudrama *The life of Van Gogh* te vervaardigen over de in Japan erg populaire kunstenaar.[1467] Frits Becht vindt sponsoring iets waar je voorzichtig mee om moet gaan.[1468] En 'je kunt niet alles aan Van Gogh afmeten. Met Van Gogh heb je iets dat zijn weerga niet kent. Een fantastisch produkt. (…) Er gaat veel tijd in zitten om echt een goed klimaat voor de sponsoring van kunst te krijgen. (…) Het publiek heeft geen enkele moeite met sponsoring, zolang de sponsors zich bescheiden presenteren. Men moet niet het gevoel hebben dat een tentoonstelling wordt gemaakt om het grote publiek binnen te halen. Een potentiële hoofdsponsor van Van Gogh wilde bijvoorbeeld de tekeningen in Amsterdam en de schilderijen in Kröller-Müller, dat kan natuurlijk niet. Of men wilde een eigen winkel in de musea, dat moet je dan toch afwijzen. Je moet eerlijk blijven tegenover de kunst. Maar met de grootste sponsors waren die zaken heel duidelijk en goed bespreekbaar. Het is een delicaat evenwicht'. Becht vindt het een goede ontwikkeling dat de overheid musea afdwingt om 'een groot publiek te interesseren voor wat ze doen, maar je moet voorkomen dat men zich aanpast aan de smaak van het publiek - dat je Anton Pieck-tentoonstellingen krijgt'.[1469]

[1466] Aldus Erna Donkers in het interview te Heusden op 1 september 2010.

[1467] De toneelspeler Tatsuya Nakadi reisde naar Europa en trad in de voetsporen van Van Gogh. 'Citerend uit diens brieven vereenzelvigt hij zich steeds meer met de kunstenaar'. *The life of Van Gogh* werd 30 maart 1990 in Japan uitgezonden. Bron: Stichting Van Gogh 1992, *Eindverslag*. Amsterdam, z.j., p. 80. Er zaten twee representanten van Asahi in het Comité van Aanbeveling - dit staat vermeld in: ibidem, p. 5.

[1468] In het *Eindverslag* van de Stichting Van Gogh 1990 staan op de pagina's 23-24 erg nuttige 'algemene lessen' beschreven voor het werven van sponsors: *best practices* voor toekomstige cultuurprojecten.

[1469] Becht geciteerd in: Hanneke Savenije, *Signature*, nr. 5, 1990, pp. 62-63, p. 63.

III Erfgoed, educatie en culturele diversiteit

1 **Hedy d'Ancona en** de profilering van het erfgoedbeleid

Op 7 november 1989 treedt PvdA-politica en feministe, Hedy d'Ancona, aan als minister van WVC in het kabinet-Lubbers III, een coalitie van CDA en PvdA.[1] Wim Kok vraagt haar minister te worden.[2] Minister d'Ancona laat direct weten dat haar invulling van het kunst- en cultuurbeleid geen radicale koerswijziging inhoudt, maar ze geeft wel vorm aan nieuw erfgoedbeleid: 'de komst van het kabinet waarvan ik deel uitmaak, markeert een heroriëntatie van het beleid, geen breuk (…). Op wat zij achtergelaten hebben, werken wij verder'.[3] Ze bedoelt daarmee de door Brinkman ingezette operaties, zoals de verzelfstandiging van de rijksmusea. Ze belooft aandacht te schenken aan de achterstanden in de musea.[4] De sociale cultuurspreiding beschouwt ze als één van de hoofddoeleinden van haar beleid: 'wat ik (…) als sociaal-democratisch uitgangspunt bewaard heb, is dat kunst er is voor iedereen en daaraan hoop ik gestalte te geven nu ik zelf in het winkeltje sta'.[5]

D'Ancona ziet het prijsinstrument - in tegenstelling tot Brinkman - als 'een prikkel om mensen binnen te krijgen'.[6] De hoofddoelstelling voor haar beleid is: 'het verstevigen van het maatschappelijk draagvlak voor de kunsten door het vergroten van de publieksparticipatie'.[7] In de podiumkunsten is een stimulans van de participatie zeker nodig, want het publieksbereik van de gesubsidieerde podiumkunstinstellingen blijkt bescheiden, zeker als dit wordt vergeleken met het bereik via de elektronische media, en het bezoek aan filmvoorstellingen en musea.[8] De publieke belangstelling voor cultuuruitingen lijkt te verschuiven naar 'het gemakkelijker beschikbare aanbod via de elektronische media. Maar 'de cultuurbeoefening door amateurs, die bij uitstek om geduld, oefening en concentratie vraagt' vindt geen hinder van deze trend.[9] Integendeel: amateurkunst 'biedt goede mogelijkheden voor het realiseren van één van de belangrijkste doelstellingen van mijn beleid: het vergroten - zowel kwalitatief als kwantitatief - van de cultuurparticipatie in actieve en receptieve zin, zo schrijft ze in haar nota.[10]

Bij de verdeling van de cultuurbegroting - overigens nog geen kwart procent van de totale rijksuitgaven - kent minister d'Ancona prioriteit toe aan cultuurbehoud. Deze keuze ligt

---

[1] Hedy d'Ancona (1937) studeerde cum laude af in sociale geografie en sociologie. Ze was van 1965 tot 1975 wetenschappelijk hoofdmedewerkster bij het Instituut Sociale Geografie aan de Universiteit van Amsterdam en van 1974 tot september 1981 lid van de Eerste Kamer. In 1975 richtte d'Ancona met Maurice de Hond onderzoeks- en adviesbureau Cebeon op - ze was tot 1981 directeur. Ze was één van de oprichters van het feministisch maandblad *Opzij*, waarvan zij van 1972 tot 1981 hoofdredactrice was. Bronnen: www.parlement.com/id/vg09llgj9401 en Ite Rűmke, 'Hedy kent Iedereen en Iedereen kent Hedy'. In: *NRC Handelsblad*, 8 december 1997.

[2] Lien Heyting, 'De minister moet zich schamen'. In: *NRC Handelsblad*, 24 mei 1991. Het kabinet-Lubbers III regeerde van 7 november 1989 tot 22 augustus 1994. Het was het langstzittende naoorlogse kabinet. Wim Kok was minister van Financiën. Tijdens deze regeerperiode gingen de bezuinigen door, vooral op het terrein van de sociale voorzieningen. Speerpunt werd de 'sociale vernieuwing', maar door financiële tegenvallers kwam daar weinig van terecht.

[3] Geciteerd in: Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1989-1991'. In: Truus Gubbels, *Kunst, kroniek en parlement 89-91*. Amsterdam, 1992, p. 27.

[4] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 384.

[5] Jaap Huisman en Willem Kuipers, 'Ik vind wel dat de minister van cultuur moet uitstralen dat ze van kunst houdt'. In: *de Volkskrant*, 23 maart 1990. Het eerste citaat wordt ook aangehaald in Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 384.

[6] Ibidem. Zie ook: Dos Elshout, *Prijzen gerangschikt. Een internationaal vergelijkend onderzoek naar toegangsprijzen voor podiumkunsten seizoen 1989/90*. Amsterdam, 1990, p. 20.

[7] Pim van Klink, 'D'Ancona wordt te vroeg aan schandpaal genageld'. In: *NRC Handelsblad*, 6 juni 1991.

[8] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Zoetermeer, 1993, pp. 200-201.

[9] Uit deze constatering bleek al het effect van het SCP-onderzoek uit 1991 van Paul van Beek en Wim Knulst, *De kunstzinnige burger*. De amateurkunst speelt sindsdien een rol in het participatiedebat!

[10] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid 1993-1996. Investeren in cultuur*. 's-Gravenhage, 1992, p. 179.

niet meteen voor de hand. Zij werkte vóór haar aantreden bij het Europese Parlement en was weinig op de hoogte van de actualiteit in het Nederlandse cultuurbeleid - ze heeft meer affiniteit met de podiumkunsten, niet met de erfgoedsector. Maar Riezenkamp blijft directeur-generaal Culturele Zaken en heeft nog steeds de verzelfstandiging van de rijksmusea op zijn prioriteitenlijst staan. Het is hem echter duidelijk dat die er niet komt als de musea de problemen, die gesignaleerd worden in het Rekenkamerrapport, niet oplossen. Politiek gezien lijkt het hem 'handiger de nadruk te leggen op de achterstanden in collectiebeheer'.[11] Hedy d'Ancona, terugblikkend: erfgoed was 'geen onderdeel van mijn belevingswereld. Maar daar was wel het rapport van de Rekenkamer met de beschrijving van de treurige situatie bij de musea'. Ze bezoekt enkele depots en is 'snel om (…) dat was behoorlijk onrustbarend'.[12]

Het motto van de minister wordt dat behoud een voorwaarde is om tot vernieuwing te komen - hiermee wijkt ze af van het beleid van Elco Brinkman.[13] Het cultureel erfgoed vormt een belangrijk referentiekader voor 'de manier waarop wij thans in het leven staan en omgaan met de vele ontwikkelingen die zich om ons heen voordoen'. De publieke belangstelling voor musea legitimeert deze keuze, vooral omdat het publiek 'van een relatief geschakeerde samenstelling' is, aldus d'Ancona.[14] De Tweede kamer staat unaniem achter het plan van de minister om het merendeel van het geld dat in deze kabinetsperiode extra beschikbaar komt voor de kunstbegroting, te besteden aan cultuurbehoud. De minister 'legitimeert' die extra inspanning voor cultuurbehoud onder meer met de toenemende bezoekersaantallen in musea.[15] Een deel van de middelen moet ook gebruikt worden voor 'productvernieuwing' - musea moeten hun collecties 'attractiever presenteren'.[16] De PvdA stelt voor een 'actieplan' voor cultuurbehoud te ontwikkelen, de VVD wenst zelfs een 'Deltaplan' voor het wegwerken van de grote achterstanden in conservering, restauratie van collecties van musea, en andere instellingen.[17]

Deltaplan voor de Collectie Nederland

In de troonrede wordt zelden aandacht besteed aan het cultuurbeleid, maar die van 18 september 1990 vormt een uitzondering. De koningin wijdt twee regels aan het kunst- en cultuurbeleid, waarin ze de reddingsoperatie voor het Nederlandse cultuurgoed aankondigt: 'naast aandacht voor nieuwe culturele ontwikkelingen is eerbied voor ons cultureel erfgoed een ereplicht. Daarom wordt een Deltaplan voor het cultuurbehoud ontwikkeld'.[18] Op 20 september 1990 biedt minister d'Ancona het ontwerp van de museumnota *Kiezen voor kwaliteit: over de toegankelijkheid en het behoud van het museale erfgoed,* aan de Raad voor het Cultuurbeheer aan.[19] Daarin zet ze het plan uiteen om de beheers- en behoudproblemen bij de museale collecties aan te pakken. Achterstanden in de conservering en restauratie van museale collecties worden onacceptabel gevonden en dienen te worden weggewerkt. Om de grote achterstanden binnen de museale collecties terug te dringen, wordt het ambitieuze *Deltaplan voor cultuurbehoud* opgesteld - dit plan moet het behoud en beheer van de museale

---

[11] Manus Brinkman, *De verzelfstandiging.* Amsterdam, 2015, pp. 97-98.
[12] D'Ancona geciteerd in: ibidem, p. 98.
[13] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2002, p. 333..
[14] Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1989-1991'. In: Truus Gubbels, *Kunst, kroniek en parlement 89-91.* Amsterdam, 1992, p. 31 en '"Behoud cultureel erfgoed is zaak van nationaal belang"'. In: *NRC Handelsblad*, 8 februari 1990.
[15] Zie onder meer Jos de Haan, *Het gedeelde erfgoed.* Rijswijk, 1997, p. 30.
[16] '"Behoud cultureel erfgoed is zaak van nationaal belang"'. In: *NRC Handelsblad*, 8 februari 1990.
[17] 'Kamer keert zich tegen plan voor rijkskunstmeesters'. In: *NRC Handelsblad*, 13 februari 1990.
[18] Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1989-1991'. In: Truus Gubbels, *Kunst, kroniek en parlement 89-91.* Amsterdam, 1992, p. 65.
[19] Deze adviesraad werd in 1989 ingesteld voor het terrein van cultureel erfgoed - als opvolger van de Archiefraad en de Monumentenraad.

collecties op peil brengen.[20] Uit het al eerder genoemde onderzoek van de Algemene Rekenkamer in 1988 bleek dat de meeste musea geen goede administratie bijhouden van hun collecties en dat de conservering en restauratie in de Nederlandse rijksmusea dringend een impuls behoeven.[21] De nota *Kiezen voor kwaliteit* en het *Deltaplan* vormen samen de grondslag voor de verzelfstandiging van de rijksmusea. De gebouwen en de collecties blijven rijkseigendom; de rijksmusea worden zelfstandige rechtspersonen, waardoor ze bedrijfsmatige zelfstandigheid krijgen, zonder de verantwoordelijkheid voor het voortbestaan van de musea - het beheer van de collecties - kwijt te raken.[22]

Met het *Deltaplan* wordt een offensief ingezet om een begin te maken met het wegwerken van grote achterstanden in behoud en beheer van de museale collecties.[23] Bij de selectie van het behoud van cultureel erfgoed is de 'Collectie Nederland' het motto. Dit attenderende begrip wordt geïntroduceerd in de museumnota: niet de collecties van de afzonderlijke musea, maar het nationale cultuurbezit als geheel wordt uitgangspunt voor het museumbeleid.[24] De term is nieuw, de visie niet: de Nederlandsche Oudheidkundige Bond pleitte er in 1918 al voor om de 'voorwerpen in openbare verzamelingen bijeengebracht', te beschouwen 'als een grote verzameling, waarvan een logische en nuttige verdeling moet worden beproefd'.[25] De minister stelt nu voor om een collectiebeleid op macroniveau te voeren - daartoe kan het nodig zijn dat musea onderling delen van hun collecties ruilen. Ze wil dat de musea hun collectievormingsbeleid meer op elkaar afstemmen. Het begrip 'Collectie Nederland' is ook een hint aan de musea om het onderlinge bruikleenverkeer uit te breiden: een object of kunstwerk dat in het ene museum in een depot wordt bewaard kan in een ander museum in een thema- dan wel vaste presentatie een leemte vullen. De museale collecties worden 'te groot en te onsamenhangend' bevonden. Om de knelpunten op te ruimen dient er door de individuele musea een collectieplan te worden opgesteld: 'hoe is de collectie opgebouwd, welke objecten en deelcollecties behoren tot de kern van die collectie, welke behoren tot de studiecollectie en welke zijn overbodig'. Als het niet mogelijk is om te ruilen of uit te lenen, komt verkoop van eigen bezit aan de orde.[26]

De vraag dringt zich op hoe het komt dat de achterstanden van conservering en restauratie - ook in 'de top van het nationaal cultuurbezit' - zo hoog zijn opgelopen. Eén van de redenen, zo wordt geopperd, is dat vooral in het laatste decennium de musea het accent hebben gelegd op de publiekstaak, ten koste van de behoudtaak: veel tentoonstellingen organiseren om zoveel mogelijk publiek in huis te krijgen. Musea proberen hun aantrekkelijkheid te bewijzen met exposities. Het aantal museumbezoekers en tentoonstellingen is inderdaad sterk gestegen. De subsidiënten wilden 'direct toetsbare' prestaties zien. Er wordt in toenemende mate vooral aandacht besteed aan de publiekstaken en aan 'persmomenten' - spectaculaire aankoop en bruikleen, verbouwing en uitbreidingen. Het gevaar is dan groot dat de beheer- en behoudtaken veronachtzaamd worden - daaraan is

---

[20] Ministerie van WVC, *Deltaplan. Cultuurbehoud in Nederland*. Rijswijk, z.j. en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2006, pp. 381-382. Zie ook: K. van Dijken et al., *Beheer en behoud in de Delta. Evaluatie Deltaplan Cultuurbehoud*. Den Haag, 2000.

[21] Algemene Rekenkamer, *Rijksmusea,* 's-Gravenhage 1988, pp. 13-19.

[22] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Den Haag, 2002, pp. 99-100.

[23] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2006, pp. 381-382.

[24] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Zoetermeer, 1993, p. 78. De term 'Collectie Nederland' is bedacht door ambtenaar Hoofddirectie Cultuurbeheer, Claartje Bunnik - aldus Cees van 't Veen, indertijd haar collega. Bunnink was betrokken bij de verzelfstandigingoperatie en het Deltaplan. Bron: interview met Cees van 't Veen in Leeuwarden op 17 mei 2007.

[25] Zie: Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, p. 42-43. Oorspronkelijke bron: Nederlandsche Oudheidkundige Bond, *Over hervorming en beheer onzer musea*. 's-Gravenhage, 1918, p. 40.

[26] Ministerie van WVC, *Kiezen voor kwaliteit. Beleidsnota over de toegankelijkheid en het behoud van het museale erfgoed.* Rijswijk, 1990 en Tineke Pronk en Jolien Verwey, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1989-1991'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 89-91*. Amsterdam, 1992, p. 148.

minder eer te behalen. De museumtaken restauratie en conservering zijn 'het stiefkind van het museumbeleid' geworden.[27]

Journalist Ella Reitsma bezoekt voor *Vrij Nederland* een aantal depots van cultuurhistorische musea. Haar impressionistische reportage stemt somber: de omstandigheden in de depots zijn deplorabel. Haar bevindingen bevestigen nog eens de rapportages die eind jaren tachtig verschenen.[28] Ze bezoekt onder andere het Fries Museum te Leeuwarden en wordt door de depots rondgeleid door Rik Vos, die daar dan zojuist directeur geworden is.[29] 'We lopen via een trap - niet voor publiek toegankelijk - naar de zolders. Onderweg struikel je over dozen volgepropt met oude kleren, foto's, klompen, oude schoenen, een plastic afwasteil, een oude naaimachine, een naakt plastic popje. "Tot voor kort", zegt Vos, "kwamen hier hele boedels naar binnen. Daar zat dan één leuk ding bij, bijvoorbeeld een ijzeren oorijzer, maar ook kapotte stoelen, een hertshoornen kapstok, hoge hoeden en textiel. Ik weet niet wat ik allemaal heb. Iets van tweehonderdduizend voorwerpen. Die heb je niet allemaal in je hoofd"'.[30]

In het Openluchtmuseum in Arnhem blijkt het om 'de reeks' te gaan. Cultuursocioloog Jan Vaessen is daar sinds mei 1990 als directeur aangesteld. 'De essentie van ons verzamelbeleid is reeksen (…) dat wil ik uitdrukkelijk vermeld hebben staan. Als je mij vraagt, waarom doe je niet de helft van de kruiwagens weg, dan zeg ik: nee. Je hebt bijvoorbeeld een historische ontwikkeling, een ontwikkeling in techniek, een variatie in ornamentiek en je hebt verschillen afhankelijk van de streek waar zo'n kruiwagen vandaan komt. Een object is in belangrijke mate afhankelijk van de context waarin het is opgenomen. Binnen de reeks kun je nog wel wat selecteren, welke is bijvoorbeeld het meest exemplarisch'. Reitsma constateert dat de musea vol zitten. 'Het zou een zegen zijn als er een flinke bezem door de Nederlandse depots ging. Ben je een nieuwkomer dan wil je niets liever. Zit je al jaren in het vak van conservator, dan ken je van elk object zijn eigen verhaal. Weggooien durf je niet meer. (…) Misschien moeten toekomstige museumdirecteuren om ruimte in hun depot te maken, niet van verhalen houden'.[31]

De Najaarsmuseumdag van de Nederlandse Museumvereniging op 25 oktober 1990 staat in het teken van de achterstand van conservering en restauratie in de musea.[32] Welke objecten dienen geselecteerd te worden waarin nog wel geld en energie voor het behoud gestoken moet worden? Dagvoorzitter Robert de Haas, directeur van de Rijksdienst Beeldende Kunst, vindt het 'eigenlijk een schande' dat het zover is gekomen met de achterstand in cultuurbehoud. Deze verwaarlozing is voor een deel ook te wijten aan de 'gebrekkige professionele houding' van de museumedewerkers zelf, vindt hij. 'Het is leuker en opwindender een tentoonstelling te maken, dan te zorgen dat de depots allemaal in orde zijn', aldus De Haas. Charlotte van Rappard, medewerker stafbureau Cultuurbehoud van de Rijksdienst Beeldende Kunst, vindt dat de conservatoren van de musea rationeler te werk moeten gaan bij de selectie van hun collectie als het behoud betreft. 'Veel conservatoren

---

[27] Zie Marianne Vermeijden, 'Deltaplan dwingt musea tot grondige introspectie'. In: *NRC Handelsblad*, 13 december 1990 en 'Achterstand in onderhoud is deels schuld van de musea zelf'. In: *NRC Handelsblad*, 25 oktober 1990.

[28] Ella Reitsma, 'Er wordt te veel bewaard. De bezem door het museum'. In: *Vrij Nederland*, 15 december 1990. Vergelijk de bevindingen die hiervoor zijn behandeld: Tessel Pollman, 'Stof op het erfgoed. De kelders en zolders van de Rijksmusea', in: *Vrij Nederland* (Bijvoegsel), 28 maart 1987 en Intomart Qualitatief, *Onderzoek Cultuurhistorische Collecties,* Hilversum, 1988.

[29] Rik Vos was daar directeur van 1990 tot 1996.

[30] Ibidem.

[31] Ibidem.

[32] De voorjaarsmuseumdag van de Nederlandse Museumvereniging in 1988 stond ook in het teken van problemen in cultuurbehoud. Zie de paragraaf 'Achterstanden in cultuurbehoud' in Deel II, hoofdstuk 2.

beschouwen ieder object als hun eigen kind en ze willen niet dat er een keuze uit hun kinderen gemaakt wordt'.[33]

Het is mogelijk om rationele keuzes te maken met behulp van de selectiecriteria die WVC in het kader van het Deltaplan heeft opgesteld. De musea moeten kiezen welk deel van hun collectie onmisbaar is (categorie A), niet onmisbaar maar wel relevant is (categorie B), en welke werken voor de collectie eigenlijk van minder of geen belang zijn (categorie C). Objecten in categorie C hoeven voor het museum niet behouden te blijven - die moeten in bruikleen worden gegeven of anderszins uit de collectie gehaald, door verkoop of vernietiging, teneinde het behoud van de collectie beheersbaar te houden.[34] De minister roept in haar toespraak op de museumdag de musea op de problemen van conservering en restauratie onder de aandacht te brengen van een breed publiek, om politieke bereidheid te koesteren om dit probleem op te lossen.[35] Dit kan onder meer door exposities te organiseren waarbij restauratoren aan het werk te zien zijn - ze noemt als voorbeeld de expositie *Wegens restauratie geopend*, die 3 november 1990 in het Rijksmuseum Twenthe te Enschede begint.[36]

Op 12 december 1990 verschijnt de nota *Bedreigd Cultuurbezit* met de uitkomsten van het WVC-onderzoek naar de achterstanden bij de Nederlandse musea in conservering en restauratie.[37] Bij de presentatie maakt d'Ancona bekend dat de musea een bedrag van veertig miljoen gulden zullen krijgen om een begin te maken met het wegwerken van de achterstand in beheer en conservering.[38] De minister legt in het begrotingsdebat in de Tweede Kamer op 17 december 1990 uit dat in eerste instantie met de veertig miljoen de achteruitgang van cultureel erfgoed een halt wordt toegeroepen. Daarnaast verwacht ze 'bescheiden stappen [te] doen naar een herstel'. Ze voegt hieraan toe blij te zijn dat er voor de museale taken behoud en conservering een maatschappelijk draagvlak is ontstaan, terwijl daar tot voor kort weinig aandacht aan werd besteed. Het was 'kennelijk prikkelender' om geld te besteden aan vernieuwing in plaats van aan behoud van het bestaande: 'ik ben blij dat er een soort geïnteresseerdheid en ook enthousiasme is ontstaan om nu eens de handen ineen te slaan en eindelijk eens iets te doen aan de achteruitgang en de bijna beschamende situaties die in sommige depots zijn ontstaan'.[39]

Het ministerie verleent aan Ton Bevers en Marlite Halbertsma de opdracht om onderzoek te verrichten naar de selectie en de selectiecriteria van museumcollecties: welke selectiecriteria dienen gehanteerd te worden voor het Deltaplan en 'collectiewijziging' door bruiklenen, overdracht en afstoten. In het kader van het Deltaplan zijn er al veel kwantitatieve gegevens verzameld, die nu worden aangevuld met dit kwalitatieve onderzoeksproject - literatuuronderzoek en uitvoerige interviews met deskundigen uit de museumwereld. Het is de bedoeling dat de bevindingen en de aanbevelingen die geformuleerd worden, argumenten leveren aan het debat over selectie en museaal verzamelbeleid. De onderzoekers constateren dat er in de museumwereld 'zeer genuanceerd en uiterst zorgvuldig over collectievorming en

---

[33] 'Achterstand in onderhoud is deels schuld van de musea zelf'. In: *NRC Handelsblad*, 25 oktober 1990.
[34] Ibidem.
[35] Tineke Pronk en Jolien Verwey, 'Kroniek kunst en beleid: de parlementaire jaren 1989-1991'. In: Truus Gubbels (redactie), *Kunst, kroniek en parlement 89-91*. Amsterdam, 1992, p. 150. Dit restaureren in het openbaar wordt tien jaar later een trend.
[36] 'Achterstand in onderhoud is deels schuld van de musea zelf'. In: *NRC Handelsblad*, 25 oktober 1990.
[37] Ministerie van WVC, *Bedreigd Cultuurbezit, deel 1. Inventarisatie van achterstanden in collectiebeheer en -behoud bij musea en monumenten*. Rijswijk, december 1990.
[38] Ministerie van WVC, *Bedreigd Cultuurbezit, deel 1*. Rijswijk, december 1990, p. 154. Zie ook: Paul Depondt, 'Een Deltaplan voor de cultuur'. In: *de Volkskrant*, 12 december 1990.
[39] Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1989-1991'. In: Truus Gubbels, *Kunst, kroniek en parlement 89-91*. Amsterdam, 1992, p. 81.

collectiewijziging wordt nagedacht'. Musea werken steeds vaker met beleidsplannen, waaronder een collectieplan.[40]

Het voornemen hoe het *Deltaplan* daadwerkelijk uit te voeren, wordt op 24 februari 1991 door de Tweede Kamer aanvaard - die aanpak staat aangegeven in het 'uitvoeringsplan' *Vechten tegen verval*.[41] Maar 'een reddingsplan is (…) zinloos wanneer niet tevens dijken worden opgeworpen tegen toekomstig verval'. Daarom bevat de nota een 'structurele benadering van de behoudsproblematiek, onder andere door het verder brengen en waar mogelijk operationaliseren van de selectie'.[42] Beheer en behoud worden als volgt geoperationaliseerd: beheer staat in de nota omschreven als 'de registratie van de collectie en de optimalisering van bouwkundige en klimatologische omstandigheden' en behoud omvat 'de passieve conservering die direct ten goede komt aan de objecten en documenten' en de actieve conservering.[43] In de aanpak komt het accent op de passieve conservering te liggen.[44] Omdat veel depots ongeschikt blijken voor de opslag van kwetsbare objecten zijn er zeer kostbare klimaatbeheersingsinstallaties nodig - in die gevallen wordt aangeraden om nieuwe, moderne depots te bouwen. De kosten worden geraamd op honderdtien miljoen gulden.[45] Deskundigheidsbevordering in de museale instellingen krijgt in het project ook veel aandacht. Maar als de Rekenkamer in 1992 de depots van de rijksmusea weer aan een onderzoek onderwerpt, blijkt dat slechts één van de zestien musea de klimaatbeheersing en luchtzuivering op orde heeft: de achterstanden blijken groter dan geraamd. Uiteindelijk wordt er voor de preventieve conservering ongeveer honderd miljoen gulden (vijfenveertig miljoen euro) besteed aan klimaatbeheersingssystemen en de aanpassing en herinrichting van de rijksmusea.[46]

Publieksbereik

Het tweede speerpunt in de sectornota *Kiezen voor kwaliteit* is publieksbereik. De minister wenst 'grotere participatie': 'kwaliteit blijft het uitgangspunt, maar er moet worden gestreefd naar meer spreiding en een grotere gelaagdheid en pluriformiteit van het publiek. (…) De uitdaging voor elk museum ligt erin zijn potentiële publiek ook werkelijk over de drempel te trekken en het een kwalitatief goed produkt te kunnen aanbieden, dat aansluit bij de belangstelling en het kennisniveau van dat publiek'. Onder de kwaliteit van museumbezoek verstaat ze 'in hoeverre bezoekers iets van hun bezoek "meenemen" en hun waardering van het bezoek'. De achterliggende gedachte is dat cultuurdeelname maatschappelijke integratie kan bevorderen - ze noemt 'met name' de allochtonen in Nederland.[47] In het beleid van d'Ancona is het 'bevorderen van de maatschappelijke integratie in het maatschappelijk leven' een hoofddoelstelling. 'De kwaliteit van de samenleving hangt in sterke mate samen met de

---

[40] Bevers en Halbertsma waren respectievelijk als hoogleraar en uhd verbonden aan de vakgroep Kunst- en Cultuurwetenschappen van de Erasmusuniversiteit Rotterdam. Op 15 mei 1998 werd Marlite Halbertsma eerst bijzonder hoogleraar en later gewoon hoogleraar. A.M. Bevers en M.E. Halbertsma, *Behouden is kiezen. Over het verzamelen, selecteren en wijzigen van museale collecties. Verslag van een onderzoek naar de opvattingen en ervaringen van museumdeskundigen*. Rijswijk, 1991. Zie: 'Inleiding' en pp. 1-5.

[41] Ministerie van WVC, *Vechten tegen verval. De uitvoering van het Deltaplan voor het Cultuurbehoud*. Tweede Kamer, vergaderjaar 1991/1992, 21965, nrs. 6 en 7. Den Haag, december 1991.

[42] Ministerie van WVC, *Investeren in Cultuur. Nota Cultuurbeleid 1993-1996.* 's Rijswijk, 1992, p. 89.

[43] Ministerie van WVC, *Vechten tegen verval.* Den Haag, december 1991, p. 4. Ook geciteerd in: Veerle Meul, Ministerie van WVC, Erfgoedinspectie/Collecties, *Luchtspiegelingen. De mens en het museale binnenklimaat*. Den Haag, april 2007, p. 21.

[44] Deze 'is de meest effectieve vorm van preventie, en evenals registratie een elementaire beheersstaak. (…) Actieve conservering heeft prioriteit boven restauratie, omdat met conservering het behoud van objecten direct in het geding is'. Ministerie van WVC, *Kiezen voor kwaliteit.* Rijswijk, 1990, p. 32.

[45] Ibidem, p.7 en p. 10.

[46] Veerle Meul, Ministerie van WVC, Erfgoedinspectie/Collecties, *Luchtspiegelingen. De mens en het museale binnenklimaat*. Den Haag, april 2007, pp. 22-23.

[47] Aldus de minister in: Ministerie van WVC, *Kiezen voor kwaliteit.* Rijswijk, 1990, pp. 26-27.

mate van betrokkenheid van individuen en groepen bij die samenleving. Ook in de cultuur - en misschien niet in het minst voor de cultuur zelf - acht ik het van belang dat burgers zowel in receptieve als actieve zin deelnemen aan wat zich op dit rijk geschakeerde terrein aanbiedt'.[48]

In de museumnota bepleit d'Ancona een 'actieve en creatieve benadering' van publiek. Ze onderkent dat musea dat al doen en waardeert dat, maar die activiteiten kunnen nog worden uitgebreid en versterkt. Uit het al aangehaalde onderzoek *Museum en publiek* uit 1989 blijkt dat de voornaamste obstakels bij museumbezoek worden gevormd door informatie- en statusdrempels.[49] De informatiedrempels worden vooral bepaald door opleidingsniveau - educatie helpt hierbij om de drempel te verlagen, maar daardoor komen nog steeds geen nieuwe groepen het museum binnen. Musea en tentoonstellingen met een intensieve publieksbegeleiding blijken een wat lager opgeleid publiek te trekken dan 'op basis van het gegeven niveau van toegankelijkheid van de opstelling verwacht mag worden' - het verband is statistisch 'niet erg sterk, maar niettemin aanwezig'. Er is een sterker effect gevonden bij educatieve experimenten waarbij de collectie letterlijk naar het publiek is toegebracht, buiten de museummuren. Uit het onderzoek blijkt ook dat musea die actief en intensief werven, een hoger opgeleid publiek aantrekken dan op basis van het gebodene verwacht mocht worden. Vermoedelijk realiseren musea de marketing via publiciteitskanalen die hoger opgeleiden bereiken.[50] Veel musea hebben nog het imago van 'deftig, moeilijk en saai' - de minister vindt dat daar meer aan gedaan kan worden.[51]

Musea dienen een evenwicht te zoeken tussen het koesteren van het 'hun geëigende publiek' en nieuwe bezoekers. 'Musea zullen daarvoor buiten hun muren moeten willen treden, ook bijvoorbeeld door hun gezicht te laten zien op beurzen, manifestaties, uitmarkten en festivals. Het maatschappelijke draagvlak van de musea zal daardoor worden versterkt, en de drempels voor bezoek kunnen er lager door worden'. Ze pleit voor 'een hechte samenwerking met de toeristische sector. Ook valt te denken aan het organiseren van activiteiten binnen de muren van het museum die aansluiting hebben op de doelstelling van het museum maar niet strikt museaal zijn, zoals het organiseren van lezingen, cursussen of een muziekuitvoering. Ook zulke activiteiten kunnen andere dan de gebruikelijke doelgroepen binnenhalen. Het is niet gezegd dat die ook museumbezoekers zullen worden. Maar omdat ze er geweest zijn, is de drempel wel iets lager geworden'.[52] In de beleidsplannen moet duidelijk gemaakt worden welke doelgroepen musea willen bereiken en op welke manier ze dat denken te doen. De minister belooft museale presentaties, tentoonstellingen en educatieve projecten te ondersteunen die een landelijke voorbeeldfunctie hebben. Het gaat haar hierbij om projecten die de kwaliteit van de presentatie voor te benoemen doelgroepen verbeteren en projecten die gericht zijn op het bereiken van nieuwe doelgroepen. Daarnaast stelt ze extra middelen ter beschikking om de toegankelijkheid van de museale collecties voor het publiek te verbeteren.[53]

In het cultuurbeleid van minister d'Ancona zijn niet vanzelfsprekend links-progressieve idealen terug te vinden zoals dat in voorgaande decennia het geval was. Integendeel. In de jaren tachtig hadden sociaal democraten scherpe kritiek op Brinkmans opvattingen over verzakelijking en publieksbereik, maar Hedy d'Ancona legt op deze criteria nog sterker de nadruk.[54] Haar aandacht voor de markt veroorzaakt veel commotie in de kunstenwereld en in de media. Bij de voorbereiding van de cultuurnota krijgt ze kritiek te

---

[48] Ibidem, p. 7.
[49] Harry Ganzeboom en Folkert Haanstra, *Museum en publiek*. Rijswijk 1989, pp. 96-98.
[50] Ibidem.
[51] Ministerie van WVC, *Kiezen voor kwaliteit.* Rijswijk, 1990, p. 26.
[52] Ibidem, pp. 26-28.
[53] Ibidem, p. 33.
[54] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, pp. 332-333.

verduren op de nadruk die ze legt op de publieksfactor en op het benutten van mogelijkheden die de markt biedt. Vooral de eis dat de podiumkunstinstellingen vijftien procent van hun exploitatiekosten via eigen inkomsten dienen te genereren, roept veel weerstand op. De rijksmusea blijven van deze maatregel verschoond, omdat zij naast hun presentatietaak ook bewaar- en beheertaken vervullen - de collecties en de huisvesting zijn immers eigendom van het rijk. Volgens een berekening zal de invoering van de vijftien procentsmaatregel in de podiumkunsten een toename van eigen inkomsten van vijfentwintig procent tot gevolg hebben.[55] Zo worden de inkomsten van kunstinstellingen voor een gedeelte afhankelijk van bezoekersaantallen. De maatregel wordt niet uitgelegd als een bezuinigingsinstrument, maar als een stimulans om de kloof tussen aanbod en vraag te verkleinen.[56]

Debat: de eenzijdige nadruk op aanbodbeleid

In een analyse van het beleid voor kunst en cultuur maakt Wim Knulst onderscheid tussen twee systemen van cultuurbevordering: afspiegeling en distinctie. De overheidszorg voor de omroep is gebaseerd op een afspiegelingsprincipe: de publieke omroep dient een representatie te zijn van overtuigingen en sympathieën onder de bevolking, waarbij de overheid als arbiter functioneert. Dit streven komt voort uit de verzuiling en is gebaseerd op de politieke traditie van evenredige vertegenwoordiging.[57] Het tweede systeem is gebaseerd op een principe van distinctie: kunsten en kunstmusea onderscheiden zich 'van datgene wat onder brede bevolkingsgroepen populair is'.[58] Hier domineert het streven om burgers met 'buitengewone of minder vertrouwde culturele prestaties' te confronteren.[59] Knulst: 'de overheid steunt uitingen die op superioriteit van kwaliteit of betekenis zijn geselecteerd. De selectie daarvan wordt weliswaar aan derden overgelaten, maar zodra de overheid een advies overneemt, autoriseert zij daarmee die (waarde)oordelen. Door kunstzinnige vorming tracht men de goede smaak onder de bevolking te verbreiden, en ook daaruit blijkt dat de overheid op dit terrein stelling kiest'.[60] Daardoor dreigt het gevaar dat er een toenemende kloof ontstaat tussen het smaakoordeel van ingewijden en professionals en dat van het publiek, zelfs 'van het al in kunst geïnteresseerde publiek'.[61]

Minister d'Ancona vindt het Nederlandse cultuurbeleid te sterk georiënteerd op ontwikkelingen in de cultuur zelf. In haar nota geeft zij aandacht aan cultuurparticipatie en het 'maatschappelijk functioneren van de cultuur'. Deze accentverschuiving in het beleid geeft

---

[55] Ministerie van WVC, *Investeren in cultuur*. 's-Gravenhage, 1992, p. 156 en Aletta Winsemius, *Overheid in spagaat.* Amsterdam, 1999, p. 100. Uit een peiling van Bureau Berenschot in hoeverre de eigen inkomsteneis haalbaar is, bleek dat vijftien procent reeël is. Aanvankelijk werd voorgesteld dat de gezelschappen twintig procent van hun eigen inkomsten zelf moesten genereren. Bron: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 550, noot 40.

[56] Hans Blokland, 'Sociaal-democratische politiek en cultuur in een marktliberaal tijdperk'. In: Hans van Dulken en Paul Kalma (redactie), *Sociaal-democratie , kunst, politiek. Beschouwingen over een sociaal-democratisch kunstbeleid*. Amsterdam, 1993, p. 38, noot 31.

[57] Voor de samenvoeging op het departement van media- en cultuurbeleid was dit principe richtinggevend binnen een beleidssector die tot 1974 'Volksontwikkeling' heette. Daaronder ressorteerden behalve omroep en pers, ook bibliotheken, het vormingswerk en de amateuristische kunstbeoefening. Sociaal en Cultureel Planbureau, *Sociaal Cultureel Rapport 1992.* Rijswijk, september 1992, pp. 324 en 343, noot 21.

[58] Deze 'polariteit' doet zich 'minder eenzijdig geprononceerd' voor op het terrein van cultuurbeheer. Kunstmusea vallen onder het distinctieprincipe maar bij de overige is dat minder het geval. Op het terrein van de monumentenzorg werken zowel het distinctie- als het afspiegelingsprincipe. Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 1993, p. 189.

[59] Ibidem, p. 54.

[60] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Sociaal Cultureel Rapport 1992.* Rijswijk, september 1992, p. 324.

[61] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 1993, p. 54 en pp. 188-189 en Ministerie van OC&W, *Cultuurbeleid in Nederland*, Den Haag, 1998, pp. 192-193. Ter gelegenheid van haar tienjarig bestaan publiceerde de staf van de studierichting Kunst en Kunstbeleid aan de Rijksuniversiteit Groningen een bundel over de kwaliteitsdiscussie: Hans Onno van den Berg, Miranda Boorsma en Hans van Maanen (redactie), *De kwaliteit van kunst en de organisatie van het oordeel.* Groningen, 1994.

aanleiding tot een heftig openbaar debat.[62] Wim Knulst wijst in het *Sociaal Cultureel Rapport 1992* op nog een tendens, als gevolg van de advisering door ingewijden in kunst en cultuur: 'door de grote afhankelijkheid van overheidssubsidies zijn kunstvakbeoefenaren de kunstbegroting als "hun" inkomstenplan gaan beoordelen en zien zij de overheid primair als geldverstrekker'.[63]

In de politiek zijn de Kamerleden sinds het debat in 1950 - naar aanleiding van een bezuinigingsvoorstel, waaruit de *Kunstnota 1950* als referentiekader is voortgekomen - eensgezind over de wenselijkheid en zelfs noodzaak om kunst en cultuur te subsidiëren. Sociologisch onderzoek wijst in de jaren zestig echter uit dat de participatie tegenvalt, en de sociale cultuurspreiding al helemaal. Toch gaat de uitvoering van het spreidingsbeleid voort. Sinds de jaren zeventig wordt het beleidsinstrumentarium verder ontwikkeld, er worden beleidsdocumenten geschreven waarin benadrukt wordt dat kunst en cultuur een bijdrage dienen te leveren aan het welzijn van burger en samenleving.[64] Het inhoudelijk oordeel wordt aan de Raad voor de Kunst overgelaten - indachtig het adagium van Thorbecke. De leden zijn professionele deskundigen en kunstvakbeoefenaren - 'kenners'.[65] De overheidstraditie van terughoudendheid tegenover de artistieke inhoud van kunst heeft veel ruimte overgelaten voor invloed van de kunstprofessionals op het beleid en de selectie van het aanbod. Teveel? De selectie door ingewijden en professionals oefent invloed uit op dat cultuuraanbod. Maar de afstand tussen 'de kenners en het publiek van niet-specialisten' is groot.[66] Er bestaat grote kans dat door ingewijden geselecteerde 'kunstkunst' - l'art pour l'art - een oningewijd publiek minder tot helemaal niet aanspreekt. Deze selectie van het cultuuraanbod draagt het gevaar in zich van een 'beroepsmatige eenzijdigheid, waarbij datgene geselecteerd wordt wat ingewijden fascineert'. Ze zijn sterk georiënteerd op ontwikkelingen in de cultuur zelf.[67] Dit 'corporatieve element' is een zwak punt: de aangestelde cultuuradviseurs kunnen vervreemden van de 'cultureel meelevende burgerij' of daar een bepaalde mate van onverschilligheid voor ontwikkelen.[68] De professionele oriëntatie van de commissieleden kan er toe leiden dat de gesubsidieerde kunst zich steeds verder verwijdert van de smaak van het grote publiek.[69] Zo komt de hantering van kwaliteitscriteria op gespannen voet te staan met de afname - de belangen van het publiek.[70] De 'kwaliteitsjurering' in de cultuurzorg volgt het systeem van de wetenschappen, waar wetenschappelijke prestaties ook door ingewijden en vakgenoten worden beoordeeld. Maar daar wordt het kwaliteitsprincipe meer als vanzelfsprekend ervaren, terwijl dezelfde werkwijze op esthetisch gebied als elitair en ondemocratisch wordt afgeschilderd. De *peers* in de cultuursector missen het gezag waarover wetenschappers op veel terreinen wel beschikken.[71]

De directeur Kunsten bij het ministerie van WVC, Stevijn van Heusden, constateert dat de overheidsbemoeienis op het terrein van kunst en cultuur allerminst vanzelfsprekend is. Ondanks hardnekkig zoeken, slaagt hij er niet in een sluitende redenering op te bouwen om de overheidsuitgaven voor cultuur te verantwoorden: 'aangezien een keiharde legitimering voor

---

[62] De climax daarvan vond plaats op het symposium over cultuurbeleid en de markt in de Rode Hoed op 23 mei 1992. In de paragraaf verderop, 'Aanbod en de markt' komt dit debat uitvoerig aan de orde.
[63] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Sociaal Cultureel Rapport 1992.* Rijswijk, september 1992, p. 328
[64] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 191.
[65] Ministerie van OC&W, *Cultuurbeleid in Nederland.* Den Haag, 1998, p. 191.
[66] Ibidem, p. 192.
[67] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 1993, pp. 188-189.
[68] Ibidem, p. 54.
[69] Abram de Swaan, 'Kunstkunst en gunstkunst'. In: idem, *Halverwege de heilstaat.* Amsterdam, 1983, p. 116. Zie ook: Abram de Swaan, *Kwaliteit is klasse.* Amsterdam, 1985, p. 35 en p. 46.
[70] Vergelijk ook de aanbeveling van Marineke van der Reijden en Frits de Leeuw in hun rapport *Vraag aan bod.* Rijswijk, 1986: culturele instellingen zijn teveel aanbodgericht ingesteld en kijken nauwelijks naar de vraagzijde - dat mag wel eens veranderen.
[71] Ministerie van OC&W, *Cultuurbeleid in Nederland.* Den Haag, 1993, pp. 54-55.

overheidsbemoeienis met de kunst ontbreekt, zal het uit het *discours* moeten komen'.[72] Van Heusden: het subsidiëren van kunst spreekt niet vanzelf. Natuurlijk niet. Er is hooguit sprake van een traditie die het nu redelijk vanzelfsprekend maakt dat de overheid zich met kunsten bemoeit. Waarom besteedt de overheid in Nederland bijna vierhonderd miljoen aan de kunsten? Ik zou het niet kunnen uitleggen'. Die traditie is kwetsbaar. Als de besteding van overheidsgelden onder druk komt te staan, verliest zij gemakkelijk haar vanzelfsprekendheid. Er moet telkens opnieuw verantwoord worden waarom de overheid zich met kunst en cultuur bemoeit en waarom zij een deel van de collectieve middelen daarvoor beschikbaar stelt. 'Dat je bij kunstbeleid spreekt over drassige ondergrond, over vage begrippen als onze mate van beschaving, over wat we denken en wat we voelen, betekent niet dat je de hele boel maar moet laten waaien'. Volgens Van Heusden is kunstbeleid alleen te legitimeren als er een duidelijke band bestaat tussen kunst en samenleving. Kunst zal zich altijd dienen te verantwoorden ten opzichte van de samenleving: 'waar het om gaat is: voorkomen dat de kunst los komt te staan van de samenleving'.[73]

In de mediawereld laat politicoloog Hans Blokland regelmatig van zich horen - vooral in het debat over cultuurspreiding: in het *Boekmancahier* en opiniestukken in de pers. In één van zijn essays vraagt hij aandacht voor de problematiek van 'de eenzijdige nadruk op aanbodbeleid' en de 'eenzijdige voorkeuren van professionals'.[74] Blokland: 'in Nederland is weliswaar een, nog steeds groeiend, uiterst veelzijdig aanbod van culturele voorzieningen geschapen, maar de vraag naar deze voorzieningen blijft sterk bij deze groei achter'. Er is lang gedacht dat het aanbod vraag schept: dat een relatief goedkoop, goed bereikbaar en kwalitatief hoogstaand aanbod als vanzelf een vraag zou creëren. Daarom is het beleid er goeddeels toe beperkt de toegangsprijzen laag te houden, de aanbieders te subsidiëren en de voorzieningen geografisch te spreiden. Aanbod schept niet vanzelfsprekend een vraag. Dat bleek al uit een trendanalyse in het al aangehaalde *Sociaal en Cultureel Rapport 1984*.[75] Blokland: 'uit al het onderzoek naar de determinanten van cultuurdeelname blijkt dat dit echter een sociologisch misverstand is. Of mensen al dan niet participeren wordt bepaald door hun dank zij opvoeding en scholing verkregen culturele competentie'.[76] 'Het geven van een antwoord op de vraag of

---

[72] Arjen Schreuder, '"Een man voor alle kunstsubsidies, dat zou natuurlijk het mooist zijn". Gesprek met Stevijn van Heusden, directeur kunsten bij het ministerie van WVC'. In: *NRC Handelsblad*, 3 augustus 1990. Ook geciteerd in Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Amsterdam, 1990, p. 35. Zie ook: Paul Kuypers, 'De paradoxen van het kunstbeleid'. In: idem, *In de schaduw van de kunst*. Amsterdam, 1999, p. 37.

[73] Arjen Schreuder, '"Een man voor alle kunstsubsidies, dat zou natuurlijk het mooist zijn". Gesprek met Stevijn van Heusden, directeur kunsten bij het ministerie van WVC'. In: *NRC Handelsblad*, 3 augustus 1990 en Paul Kuypers, 'De paradoxen van het kunstbeleid'. In: idem, *In de schaduw van de kunst*. Amsterdam, 1999, p. 37. Stevijn van Heusden (1945-2010) was dertien jaar directeur Kunsten, respectievelijk onder Elco Brinkman, Hedy d'Ancona en Aad Nuis. Hij bedacht het vierjaarlijkse kunstenplan: 'ik beschouw het als mijn *grand travaille*. Het subsidiesysteem is dankzij deze beleidsmethodiek doorzichtiger gemaakt. Het is eenvoudiger nieuwe initiatieven te subsidiëren. De kunstinhoudelijke afwegingen zijn gedelegeerd aan de Raad voor Cultuur en de fondsen. De politiek beperkt zich tot cultuurpolitieke randvoorwaarden'. Bron: Bob Witman, 'De post-BKR-periode duurt voort'. In: *de Volkskrant*, 3 oktober 1997. Van Heusden werd in oktober 1997 de voorzitter van een projectbureau Kunstvakonderwijs en was van 2000 tot 2003 zakelijk directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam (zie deel IV, hoofdstuk 1). Hij bekleedde bestuursfuncties bij verschillende culturele verenigingen en organisaties - hij was onder meer voorzitter van belangenvereniging Kunsten '92 en bestuurslid van het Holland Festival.

[74] Hans Blokland, 'Doeleinden, instrumenten en resultaten der Nederlandse cultuurpolitiek: een overzicht en enige nuanceringen'. In: idem, *Publiek gezocht. Essays over cultuur, markt en publiek*. Amsterdam, 1997, pp. 30-32.

[75] Sociaal en Cultureel Planbureau, *Sociaal en Cultureel Rapport 1984*. 's-Gravenhage, 1984, pp. 201-203. Zie tabel 8.7, 'Aanbod en gebruik van enkele vormen van cultuur 1970-1982'.

[76] Hans Blokland, 'Doeleinden, instrumenten en resultaten der Nederlandse cultuurpolitiek: een overzicht en enige nuanceringen'. In: *Publiek gezocht.*Amsterdam, 1997, p. 30. Blokland refereert hier naar het participatie onderzoek van Harry Ganzeboom, *Cultuurdeelname in Nederland*. Assen/Maastricht, 1989 en van Wim Knulst, *Van vaudeville tot video*. 's-Gravenhage, 1989.

bepaalde producenten van cultuur in aanmerking komen voor overheidssteun is in Nederland (…) door de overheid gedelegeerd aan commissies van deskundigen. Het hierbij gehanteerde criterium is vooral "artistieke kwaliteit". De kenners, die doorgaans worden gerekruteerd uit de desbetreffende kunstenwereld, blijken echter vaak een tamelijk specifieke opvatting van deze waarde te bezitten. Zij plegen bij het waarderen van cultuuruitingen een veel zwaardere nadruk te leggen op "vernieuwing" of "originaliteit", dan de gemiddelde kunstminnaar'. Het gevolg hiervan is dat vooral een aanbod van complexe, vernieuwende cultuuruitingen wordt gestimuleerd en geproduceerd, een aanbod dat steeds meer voorkennis vereist om het te kunnen begrijpen en waarderen. De kloof tussen aan de ene kant de geïnteresseerde leek en de liefhebber en aan de andere kant de kunstenaar en de ingewijde is mede daardoor groter geworden'.[77] Daarom is het noodzakelijk meer aandacht te besteden aan de vraag naar kunst.

Begin jaren tachtig al constateerde Abram de Swaan in een column dat 'de verhouding tussen een kunstenaar en zijn publiek' in de kunstbeoordeling hoegenaamd geen rol speelt, terwijl juist de verhouding tussen de kunstenaar en zijn publiek het uitgangspunt moeten zijn voor een kunstbeleid.[78] De kunstenwereld dreigt zich maatschappelijk te isoleren. De Swaan: 'zulke kunst (…) gaat vooral over de kunst zelf, is lopend commentaar op grote voorgangers, afrekening met leermeesters, oplossing van problemen die alleen binnen de kunst bestaan. Die vorm van kunst is dus ontoegankelijk voor wie de kunst ervoor en eromheen niet kent'.[79] Kunstenaars gaan meer hun eigen weg. In de kunstenwereld heerst de opvatting dat de eigen autonome ontwikkeling centraal moet staan in plaats van traditionele op amusement gerichte uitingsvormen, en die opvatting wordt in het beleid gehonoreerd. Op de afdeling kunstzaken van het ministerie werken ambtenaren die de doelen van de kunstenaars tot de hunne hebben gemaakt: autonome kunstbeoefening en permanente vernieuwing.[80] Ook de leden van de Raad voor de Kunst hanteren vernieuwing en experiment als inhoudelijke adviescriteria.[81] De Swaan: '(…) de kunstambtenaren laten zich leiden door het kennersoordeel en niet door de smaak van deze of gene publieksgroep, laat staan dat zij zich aan de staatsmacht iets gelegen laten liggen'.[82] Het systeem van *peer review* versterkt deze dynamiek. 'Zo konden de kunsten zich richten naar maatstaven die aan de kunstbeoefening zelf zijn ontleend; l'art pour l'art (…) als feitelijke oriëntatie voor vrijwel het gehele kunstbedrijf'.[83] De 'oneerbiedige cartograaf van het kunstleven', Wim Knulst zegt hetzelfde in andere bewoordingen: in de gesubsidieerde kunst is het niet de potentiële bezoeker - zoals wanneer iemand een (commercieel) product op de markt wil slijten - maar 'de kring van ingewijden, de beroepskijkers, de hartstochtelijke supporters op wie men zich richt. In het gesubsidieerde systeem bestaat geen mechanisme dat de producenten van kunst consumentgevoelig maakt. Als je afhankelijk bent van subsidie is het ook slimmer je oor te laten hangen naar wat de adviseurs van wethouders en ministers vinden, dan naar wat die potentiële klant wil'.[84]

---

[77] Ibidem, p. 32.
[78] Abram de Swaan, 'Kunstkunst en gunstkunst'. In: idem, *Halverwege de heilstaat*. Amsterdam, 1983, p. 116. Zie ook Bram Kempers, 'Secretaris van Stendhal. Kunst, geschiedenis en sociale wetenschap'. In: Annet Mooij, David Bos en Sonja van 't Hof (redactie), *Grenzeloos nieuwsgierig. Opstellen voor en over Abram de Swaan*. Amsterdam, 2007, pp. 125-129.
[79] Ibidem, p. 114. Geciteerd in: Ministerie van OC&W, *Cultuurbeleid in Nederland*. Den Haag, 1998, p. 192.
[80] H.M. Langeveld, *Kunst op termijn. Toekomstscenario's voor cultuurbeleid*. Amsterdam/Den Haag, 2000, p. 31.
[81] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief*. Groningen, 2005, p. 192. Zie ook: Miranda Boorsma, *Kunstmarketing*. Amsterdam, 1998, pp. 184-186.
[82] Abram de Swaan, 'Kunstkunst en gunstkunst'. In: idem, *Halverwege de heilstaat*. Amsterdam, 1983, pp. 115.
[83] Ibidem, pp. 116.
[84] Marjo van der Meulen, 'Oneerbiedige cartograaf van het kunstleven'. In: *Het Parool*, 26 augustus 1989.

Kwaliteitsoordeel: tornen aan het Thorbecke adagium

Een andere belangrijke kwestie in het debat is dat het gezag van de betrokkenen niet onomstreden is, noch onder vakgenoten en kunstkenners, noch onder politici of het publiek.[85] De kunst zelf, de interpretaties van kunst en de kunstkritiek zijn ook onderwerp van discussie - ze verkeren in een 'chronische reflectie'.[86] De criteria die de oordelaars hanteren zijn abstracties, pogingen om de essentie van elkaars opvattingen te vangen en te bespreken: vakmanschap, inhoud, zeggingskracht en oorspronkelijkheid. Deze normen zijn gebaseerd op het - vage - containerbegrip 'kwaliteit'. In 1982 werd kwaliteit als criterium in de beleidsretoriek opgenomen - het begrip sloot aan bij de voortschrijdende autonomisering van de kunsten.[87] Kunst wordt sindsdien beoordeeld met artistieke maatstaven.[88] Warna Oosterbaan noemt deze beoordelingsprocedure een 'welkom geschenk' voor de overheid. Het kwaliteitsbegrip is 'een troef van de moderne smaakspecialisten. (…) De redenering is eenvoudig, aantrekkelijk en effectief: goede kunst onderscheidt zich van slechte kunst doordat zij kwaliteit bezit en smaakspecialisten zijn door hun talent en ervaring in staat die te herkennen. Kwaliteit is een eigenschap van het kunstwerk, het oordelend vermogen een gave en de opvatting dat de waarde van kunst afhankelijk is van persoonlijke voorkeuren een misverstand'.[89] Oosterbaan wijst erop dat het bij de kwaliteitscriteria niet gaat om toereikende, voor eens en altijd geldende gronden, maar om 'abstracties, uit de kunst afgeleide begrippen, pogingen om de esssentie van elkaars voorkeuren onder woorden te brengen. (…) Ze zijn onder druk van de verantwoordingsdwang tot stand gekomen en zijn er vooral voor de buitenwereld'.[90] Deze 'ideologie van de kwaliteit' inspireert in de cultuurpolitiek tot een beweeglijk debat bij de selectie en toewijzing van budgetten en de besluitvorming en legitimering daarvan, maar wel alleen tussen professionals en *insiders*. Het debat gaat vaak over de hoofden van buitenstaanders heen.[91]

De leden van beoordelingscommissies worden regelmatig beticht van vriendjespolitiek en van willekeur; de kunstenaar die in de ene commissie wordt afgewezen zou wellicht in een andere samenstelling wel gehonoreerd worden. Deze kritiek is inherent aan het beoordelingssysteem. Daar komt bij dat leden van beoordelingscommissies niet openhartig

---

[85] Robert Oosterhuis, 'Rivaliteit om kwaliteit. Over de positie van kunstadviseurs'. In: *Boekmancahier* 7, 4de jrg; maart 1991, pp. 10-11.

[86] Zo noemt Ton Bevers de 'permanente staat van reflectie' in zijn essay 'De chronische reflectie. Een sociologische beschouwing over beeldende kunst en kunstkritiek'. In: idem, *Georganiseerde cultuur. De rol van overheid en markt in de kunstwereld*. Bussum, 1993, p. 197. De Leuvense cultuursocioloog Rudi Laermans karakteriseerde de modernistische 'kunstkunst' ook door 'een onophoudelijke zelfbevraging', ofwel een 'chronische reflexiviteit', in zijn lezing op het congres over sociaal-democratisch kunstbeleid in de Rode Hoed, op 23 mei 1992. Zie: Rudi Laermans, 'Splitting the difference. Over kunst, massacultuur en cultuurbeleid'. In: Hans van Dulken en Paul Kalma (redactie), *Sociaal-democratie, kunst, politiek*. Amsterdam, 1993, p. 83.

[87] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, pp. 105 en pp. 142-145. Oosterbaan vergeleek de kunstcriteria met de wetenschappelijke criteria precisie, systematiek, reikwijdte en relevantie die Johan Goudsblom uitwerkte. Maar hij vindt de verschillen 'gradueel van aard. Toch ligt er een wereld tussen de strengheid waarmee wetenschappelijke criteria kunnen worden gehanteerd en het opportunisme waartoe kunstoordelaars zijn veroordeeld'. Ibidem, p. 144. Zie voor de wetenschappelijke criteria, Johan Goudsblom, *Balans van de sociologie*. Nijmegen, 1990.

[88] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Zoetermeer, 1993, pp. 51-52.

[89] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. Den Haag, 1990, p. 135.

[90] Ibidem, p. 142 en p. 144.

[91] Wim Knulst, 'Omroep en kunst, over de culturele taak van radio en televisie'. In: Fenna van den Burg en Hans van Dulken (redactie), *Jan Kassies 1920-1995. Tussen politiek en cultuur*. Amsterdam, 1996, p. 39. Oosterbaan betitelde dit ritueel als 'ideologie van de kwaliteit' in een eerdere versie van zijn analyse: *Schoonheid, welzijn, kwaliteit. Over legitimerings- en toewijzingsproblemen in het kunstbeleid*. Amsterdam, 1985, p. 91. Aangehaald in: Robert Oosterhuis, 'Rivaliteit om kwaliteit. Over de positie van kunstadviseurs'. In: *Boekmancahier* 7, 4de jrg, maart 1991, p. 12.

zijn over wat er tijdens de vergaderingen - *backstage* - plaatsvindt.[92] Hoe verloopt dat ritueel waarin deskundigen het werk van bijvoorbeeld beeldend kunstenaars beoordelen die een subsidie hebben aangevraagd? Oosterbaan schrijft: 'wie het wel eens heeft meegemaakt weet hoe het gaat. Er is een zaaltje met een grote vergadertafel waaromheen zes mannen en vrouwen zitten. Van elke kandidaat worden de personalia voorgelezen. Het licht wordt gedimd en een assistent projecteert dia's van vroeger en recent werk. Vervolgens wordt er wat gepraat en de commissie tracht tot een eensluidend oordeel te komen. Als dat niet lukt, besluit de commissie vaak om de kunstenaar in zijn atelier te bezoeken. Vaak komt het dan wel in orde'. Het uitgangspunt van dit beoordelingssysteem is de veronderstelling dat de commissieleden door hun opleiding, onderscheidingsvermogen en ervaring de aangewezen personen zijn om 'goede kunst' te onderscheiden. Dat is maar de vraag en daarom regelmatig onderwerp van debat.[93]

Op 5 januari 1990 stelt Hedy d'Ancona in een uitgebreid interview in *NRC Handelsblad* het adagium van Thorbecke en de positie van de Raad voor de Kunst ter discussie. De overheid heeft zich door het Thorbecke principe het recht ontzegd om inhoudelijk te oordelen over de kunsten door dat uit te besteden aan de Raad.[94] Minister d'Ancona wil af van de suggestie dat er sprake is van 'een zekere wildgroei van commissies en werkgroepen, waardoor de indruk wordt gewekt dat het kunstbeleid 'in achterkamertjes' tot stand komt. Vakgenoten, 'smaakspecialisten' bepalen de toekenning van de subsidies. Ze gaat nog verder. Zij wil dat de kwaliteitsbeoordeling het onderwerp van debat wordt. Ze claimt daarbij voor zichzelf ook een duidelijke rol: 'dat heilige huisje van die formele scheiding wil ik ter discussie stellen (…). Iedereen moet zich kunnen mengen in het debat over kwaliteit in de kunst: de kunstenaars zelf, de organisaties, de politici, de kranten. En ikzelf'. Objectiviteit van zo'n commissie vindt ze tot op grote hoogte schijn.[95] Van een dergelijke eigenzinnigheid is de kunstenwereld niet gediend. Directeur van de directie Kunsten, Stevijn van Heusden merkt hierover in een interview op: 'we houden in Nederland niet van grote persoonlijkheden. Wij vertrouwen ze niet. Stel je voor dat een grote persoonlijkheid zomaar een paar jaar hele eigenzinnige dingen zou gaan doen! Dan liever een paar anderen erbij om zijn eigenzinnigheid in de touwen te houden. (…) In Frankrijk mag een Mitterand als een soort Lodewijk de Veertiende regeren en met Jack Lang afspreken dat hij de komende jaren een enorm budget kan besteden. Lang is minister van Cultuur en van Grote Werken. Hij kiest zijn eigen architecten en wordt daar erg beroemd mee. Maar stel je voor dat hier minister d'Ancona minister van Grote Werken zou zijn! Men zou zich een bult lachen. In Nederland zijn grote figuren nooit geliefd geweest. Lees de geschiedenisboekjes er maar op na. (..) We zijn erg tolerant en er is een heleboel mogelijk. Maar iemand met autoriteit kunnen we ons niet permitteren. Want we zijn een transito-land. We leven van het heen en weer

---

[92] Filmregisseur Pieter Verhoeff (1938) maakte in 1989 voor de VPRO een inzichtelijke documentaire over het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst te Amsterdam: *Buiten Beeld*. Hij kreeg toestemming om de vergaderingen van één commissie te filmen en kon zo achter de schermen het beoordelingsproces vastleggen: hoe komt een commissie tot de beslissing het ingestuurde werk van vijf beeldend kunstenaars al dan niet te honoreren en hoe verloopt dat debat? Verhoeff interviewde de commissieleden tussen de cases door.

[93] Warna Oosterbaan, 'Laten we nergens over praten'. In: *NRC Handelsblad*, 30 juli 1993. Zie ook: Aletta Winsemius, *De overheid in spagaat*. Amsterdam, 1999, pp. 76-81.

[94] Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1989-1991'. In: Truus Gubbels, *Kunst, kroniek en parlement 89-91*. Amsterdam, 1992, pp. 32-34. Zie over deze problematiek ook: Aletta Winsemius, *Overheid in spagaat. Theorie en praktijk van het Nederlandse kunstbeleid*. Amsterdam 1999, pp. 76-81.

[95] Kaspar Jansen en Hans Steketee, '"Vernieuwing zegt mij niets": gesprek met Hedy d'Ancona, de nieuwe minister van cultuur'. In: *NRC Handelsblad*, 5 januari 1990. Aangehaald in: Robert Oosterhuis, 'Rivaliteit om kwaliteit: over de positie van kunstadviseurs'. In: *Boekmancahier* 7, 3de jrg. maart 1991, p. 21. Zie ook: Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 164 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2006, pp. 328-329.

sjouwen van de spullen van anderen. Dus we moeten altijd iedereen te vriend houden. Dat is onze traditie'.[96]

D'Ancona is niet de eerste die voorstelt ruimte te creëren voor meer persoonlijke inbreng van politici. Ook in het *Advies Cultuurwetgeving* van het Sociaal en Cultureel Planbureau in 1986 werd het probleem van afstand en betrokkenheid van de overheid aangekaart. Aan de ene kant dient de regering cultuurpolitieke afstand te houden op grond van Thorbeckes afwijzing van een rol als oordelaar over kunst en wetenschap.[97] Maar dit uitgangspunt staat op gespannen voet met 'het principe van de zorg voor collectief hooggewaardeerde cultuurproducten, als te bevorderen uitingen van wetenschap of kunst. De overheid wordt geacht een beschavingstaak te vervullen in de geest van een selectie, een positieve discriminatie. Tegelijk echter wil zij geen oordeel vellen'. De overheid houdt daarom afstand. Dit betekent 'dat de overheid zich in principe oordelen aanmeet, maar deze anderzijds in de uitvoering delegeert aan deskundigen'.[98] Het cultuurbeleid is de afgelopen jaren in de legitimering van het kunstbeleid - in de retoriek - verschillende keren van vaandel veranderd.[99] Na de volksverheffing van de jaren vijftig, de welzijnspolitiek van de jaren zestig en de maatschappelijke bewustwording van de jaren zeventig, gaat het voortaan om de kwaliteit van de kunst zelf en niet 'voor de leniging van maatschappelijke noden'.[100] Want 'kunstenaars zijn zwanen, geen ezels die pakjes dragen', aldus Gerrit Komrij in een rede. Kunst wordt sinds de jaren tachtig beschouwd als een waarde op zich. De legitimering van het kunstbeleid wordt veel meer gezocht in de totstandkoming van een bloeiend kunstleven en in de kwaliteit van de kunst zelf.[101]

In datzelfde jaar 1986, toen het SCP haar *Advies Cultuurwetgeving* uitbracht, pleitte Jan Riezenkamp in een lezing voor een groter persoonlijk elan van de cultuurminister: 'wij kunnen van verantwoordelijke politici niet eisen dat zij een vitaal, krachtig cultuurbeleid voeren en zich tegelijkertijd van inhoudelijke oordelen onthouden'. Hij relativeert Thorbeckes afwijzing van een rol voor de regering als oordelaar en gooit een knuppel in het hoenderhok door te pleiten voor meer ruimte voor inhoudelijke bemoeienis van de minister van cultuur: 'over smaak valt best te twisten, vooral in de cultuurpolitiek, laten we dat dus doen!'[102] Brinkman verklaarde in een interview het eens te zijn met zijn directeur-generaal en een 'voorstander' te zijn 'van een persoonlijk getint beleid'.[103] Brinkman: 'hij heeft gelijk dat een minister niet, ik zou bijna zeggen te schijterig moet zijn om zijn mening te geven. Maar ik

---

[96] Arjan Schreuder, '"Eén man voor alle kunstsubsidies, dat zou natuurlijk het mooiste zijn". Gesprek met Stevijn van Heusden, directeur Kunsten bij het ministerie van WVC'. In: *NRC Handelsblad,* 3 augustus, 1990.

[97] Dit - veel misbruikte - adagium is nog steeds één van de grondslagen van ons kunstbeleid: 'de Regering is geen oordeelaar van wetenschap en kunst'. Aanvankelijk leek dat beginsel het kunstbeleid onmogelijk te maken, maar er werd een praktische oplossing gevonden: de oordeelsvorming wordt uitbesteed aan deskundigen. De eerste commissie die de regering over de kunst adviseerde, werd in 1874 ingesteld en er volgden nog vele. Sindsdien bestaat er een taakverdeling: de overheid verzint de hogere doelen van het beleid, de adviseurs selecteren de kunst en de kunstenaars. Bron: Warna Oosterbaan, 'Geen ezels maar zwanen. Minister d' Ancona en de Raad voor de Kunst'. In: *NRC Handelsblad*, 26 januari 1990.

[98] Sociaal Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving.* Rijswijk,1986, pp. 102-103.

[99] Zie Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* 's-Gravenhage, 1990.

[100] Warna Oosterbaan, 'Geen ezels maar zwanen. Minister d'Ancona en de Raad voor de Kunst'. In: *NRC Handelsblad*, 26 januari 1990.

[101] Komrij werd geciteerd in: ibidem. Zie Gerrit Komrij (e.a.), *De brandende kwestie, SLAA-lezingen 1982/83.* Amsterdam, 1983. SLAA staat voor: Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam.

[102] Aldus Riezenkamp in de SLAA-reeks 'Buitenstaanders over cultuur'. Zie: Jan Riezenkamp, 'Puriteinse benadering van cultuurpolitiek is funest. Topambtenaar J. Riezenkamp: minister moet zijn voorkeuren laten blijken'. In: *de Volkskrant*, 30 mei 1986. Zie over deze thematiek ook: Bram Kempers, 'Het kunstbeleid kan het wel zonder Thorbecke stellen'. In: *NRC Handelsblad*, 16 juli 1994 en het themanummer over Thorbecke: *Boekmancahier* 50 ('Thorbecke revisited'), 13de jrg, december 2001.

[103] Arjen Schreuder, 'Ik acht het publiek hoog. Gesprek met de minister van cultuur'. In: *NRC Handelsblad*, 3 april 1987. Ook aangehaald in Atzo Nicolai, 'Een persoonlijk getint beleid?' In: *Boekmancahier* 12, 4de jrg; juni 1992, p. 166.

constateer ook dat zo'n mening vaak negatief wordt ervaren. Als mij wordt gevraagd wat voor type podiumkunst mij het meest aantrekt, welk boek ik onlangs heb gelezen of welk soort schilderijen ik mooi vind, dan hoor je al snel: snap je dat nou, die man heeft geen smaak, die heeft het niet goed begrepen, waar bemoeit hij zich mee. Ik beweer dus niet dat een minister voortaan zelf moet bepalen welk type kunst en welk type muziek zal worden gesubsidieerd. Wel stel ik me buiten de officiële kanalen om op de hoogte van de opvattingen over kunst, ik houd rekening met *opinion leaders* en ik veroorloof me een meer inhoudelijke argumentatie dan een aantal jaren geleden; sla de interviews uit die tijd er maar op na'.[104]

Brinkman benadrukte twee jaar daarvoor nog, ter gelegenheid van de installering van een aantal nieuwe leden van de Raad voor de Kunst, dat een minister en zijn departement voor artistiek inhoudelijke maatstaven 'niet op eigen opvatting en oordeel af dienen te gaan': 'de vrijheid van de kunst dient gewaarborgd te zijn, ook tegen wellicht goedbedoelde, maar verstrekkende overheid- of staatsbemoeienis. Het adagium van Thorbecke is wat dat betreft nog steeds geldig'.[105] Riezenkamp zei daarentegen in zijn lezing te vrezen dat door de norm dat de overheid, 'in casu de minister, niet oordeelt, de inhoudelijke invloed van het beleid op cultuur wordt weggemoffeld. Inhoudelijke oordelen en keuzen worden geneutraliseerd, door ze te presenteren en te bediscussiëren in termen van betere voorwaarden of doelmatigheid. Een kwalijk gevolg van deze kunstgrepen is een depolitisering van het cultuurdebat; het beleid ontglipt de discussie, de minister oordeelt, maar ongecontroleerd. (…) Dit schaadt het cultuurdebat, dit krijgt het karakter van schone schijn, soms van onoprechtheid en meestal van overbodigheid'.[106]

Hedy d'Ancona heropent het debat in januari 1990 en stelt voor om in de toekomst de adviesbevoegdheid bij een paar 'rijkskunstmeesters' te leggen: 'verstandige mensen uit het vak die de minister rechtstreeks adviseren en aan dat tijdrovende gediscussieer (…) een eind maken'. Het zal dan gaan om 'zwaargewichten' die voor een beperkte duur over de besteding van gelden voor de kunsten adviseren. Deze constructie is in zoverre efficiënt dat de afstand tussen de adviseur en de minister kleiner wordt - de tussenlaag van de commissies van de Raad voor de Kunst valt weg. D'Ancona's voorstel lijkt sterk op het initiatief van minister Gerardus van der Leeuw in 1945 om een college aan te stellen van 'rijksadviseurs' dat de minister rechtreeks adviseert voor de kunst.[107] Ze laat deze proefballon op 'om het dreigende isolement van de kunsten in de samenleving te doorbreken'.[108] Er ontstaat een debat in de media waarin ze stevig van repliek wordt gediend.

Pim van Klink steunt d'Ancona in deze kwestie: hij prijst haar moed om 'het platgetreden adagium van Thorbecke ter discussie te stellen' en onderschrijft haar voorstel om het adviesritueel te veranderen. Hij somt de ingrediënten op die volgens hem het besluitvormingsproces transparanter maken: het begrippenkader waarmee gewerkt wordt helder definiëren, het kwaliteitsconcept van waaruit gedacht wordt goed omschrijven en de verantwoordelijkheid voor de uiteindelijke keuzen concreet toelichten. 'De normatieve component die per defenitie in ieder selectieproces aanwezig is, maar die in de kunstensector

---

[104] Ibidem.

[105] Toespraak door minister Brinkman, ter gelegenheid van de aanbieding van het evaluatierapport en de installatie van nieuwe leden van de Raad voor de Kunst op zaterdag 10 november 1984. Geciteerd in: Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. 's-Gravenhage, 1990, p. 87 en door Bram Kempers in: 'Het artistiek advieswezen: commotie in de praktijk van het opdrachtenbeleid van het rijk'. In: *Boekmancahier* 8, 3de jrg. juni 1991, p. 151, noot 46.

[106] Ibidem. Ook aangehaald in: Robert Oosterhuis, 'Rivaliteit om kwaliteit: over de positie van kunstadviseurs'. In: *Boekmancahier* 7, 3de jrg. maart 1991, p. 21.

[107] Warna Oosterbaan, 'Geen ezels maar zwanen. Minister d' Ancona en de Raad voor de Kunst'. In: *NRC Handelsblad*, 26 januari 1990. Zie ook: Arjan Schreuder, '"Eén man voor alle kunstsubsidies, dat zou natuurlijk het mooiste zijn". Gesprek met Stevijn van Heusden, directeur Kunsten bij het ministerie van WVC'. In: *NRC Handelsblad,* 3 augustus, 1990.

[108] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 164.

nu weggestopt zit in de duistere spelonken van de Raad voor de Kunst, zal enorm aan helderheid winnen'.[109] Bram Kempers constateert ook dat het Thorbecke-principe toe is aan 'een grondige heroverweging' - hij pleit zelfs voor opheffing en vervanging door 'een meer geëigend beginsel, dat wel oplossingen te bieden heeft voor de problemen die met regelmaat rijzen in de besluitvorming tussen politici, ambtenaren, adviseurs, kunstenaars en publieksgroepen'. Het adagium heeft een versluierend effect voor het probleem waarvoor maar geen oplossing wordt gevonden: 'wat te doen als belastingbetalende burgers de kunst niet willen die de deskundige adviseurs voorstellen?' Hij raadt de volgende minister van Cultuur aan 'een nieuwe slagzin' te bedenken - hij 'kan dan tevens de naamgever worden van een nieuw adagium'.[110]

Op 12 februari 1990 krijgt de minister tijdens de behandeling van haar cultuurbegroting in de Tweede Kamer geen steun voor haar plan. In haar eerste debat als minister blijkt dat het parlement er niets voor voelt om de veertig adviescolleges van de Raad voor de Kunst te vervangen door 'kunstbisschoppen'.[111] Aad Nuis (D66) betwijfelt 'of een persoon zoveel beter kan oordelen dan drie of vijf, vooral als ik denk aan het zelfverzekerde type dat zich tot zo'n alleenheerschappij geroepen zal voelen'. De minister beseft dat het 'dus niet één iemand' moet zijn: 'ik moet er wat dat betreft eerlijk in zijn, dat ik niemand heb gezien die daar de handen voor op elkaar krijgt'.[112] 'Hoe kan één zo'n keurmeester nu de verscheidenheid in kunstuitingen garanderen', vraagt het CDA zich af.[113] Ook in de pers verschijnen kritische geluiden. Jan Kassies merkt op dat alles beter is 'dan die ene die alles moet weten'.[114] Want inderdaad, 'over het wezen van kunst bestaat geen overeenstemming'. Juist daarover wordt gedebatteerd door deskundigen onderling, aldus Warna Oosterbaan in een analyse over de kwestie. Hij pleit voor bestendiging van het adviessysteem: 'de smaakspecialist doet mee aan een spel, waarin de deelnemers uit alle hoeken van de kunstwereld komen en waar de meningen verdeeld zijn, maar waarin een goede mening meer waard is dan een slechte. Wat is een goede mening? Dat is er een die de instemming kan hebben van de andere deelnemers. Die instemming wordt bepaald door de mate waarin een oordelaar een plausibele relatie weet te leggen met datgene wat door de andere deelnemers reeds voor waardevol wordt gehouden. (…) Over kunst oordelen en discussiëren de deskundigen. Het is een summiere en hier en daar wankele rechtvaardiging van het stelsel dat wij in Nederland hebben en dat stelsel stort in als de discussie in de achterkamertjes stopt. Als de kunstmeesters komen'. Discussiërende deskundigen zijn de beste oordelaars, hoe wankel de legitimering van dat systeem ook is.[115]

---

[109] Pim van Klink, 'D' Ancona wordt te vroeg aan schandpaal genageld'. In: *NRC Handelsblad*, 6 juni 1991.
[110] Bram Kempers, 'Het kunstbeleid kan het wel zonder Thorbecke stellen'. In: *NRC Handelsblad*, 16 juli 1994. Zowel Van Klink als Kempers worden aangehaald in: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 334.
[111] '"Teleurstellend begin" d'Ancona: Kamer geïrriteerd'. In: *Utrechts Nieuwsblad*, 13 februari 1990.
[112] Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1989-1991'. In: Truus Gubbels, *Kunst, kroniek en parlement 89-91*. Amsterdam, 1992, p. 33.
[113] '"Teleurstellend begin" d'Ancona: Kamer geïrriteerd'. In: *Utrechts Nieuwsblad*, 13 februari 1990.
[114] Jan Kassies, 'Nederlandse kunsten hebben geen behoefte aan hofcultuur'. In: *de Volkskrant*, 17 januari 1990. Aangehaald in: Robert Oosterhuis, 'Rivaliteit om kwaliteit: over de positie van kunstadviseurs'. In: *Boekmancahier* 7, 3de jrg. maart 1991, p. 21.
[115] Warna Oosterbaan, 'Geen ezels maar zwanen. Minister d' Ancona en de Raad voor de Kunst'. In: *NRC Handelsblad*, 26 januari 1990. Zie ook: Jaap van der Tas, 'De objectivering van de subjectiviteit. Het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst'. In: *Boekmancahier* 5, 4de jrg; maart 1991, pp. 283-289. Van der Tas pleit om als criterium 'zinvolheid' toe te voegen: de zin of betekenis van een werk, in hoeverre symboliseert het kunstwerk of refereert het aan menselijke zingeving die uitstijgt boven het alledaagse - 'de verankering van het alledaagse in het niet-alledaagse'. Ibidem, p. 286. Hans van Maanen koos de problematiek als onderwerp van zijn oratie: '*Niemand heeft nog iets beters bedacht'. Het Nederlandse cultuurbeleid en het belang van de verbeelding*. Groningen, 2004.

De Kamer raakt geïrriteerd omdat d'Ancona haar plannen voor het cultuurbeleid alvast onthulde in een interview. Haar uitspraak dat ze 'haar persoonlijke gedachten in praktijk wil brengen' wordt evenmin op prijs gesteld.[116] Zo blijft het bij de taakverdeling dat de overheid de hogere doelen van het beleid formuleert en dat de adviseurs de kunst en de kunstenaars selecteren.[117] Opmerkelijk genoeg ziet d'Ancona het loslaten van de strenge scheiding tussen politiek en kunst toch niet als een probleem: 'Gerrit Komrij typeerde het verbinden van kunst en politiek eens als het proberen om twee luchtbellen aan elkaar te naaien. Zo zie ik het niet. Het is goed dat de politiek debatteert over kunst, ook over kwaliteit en inhoudelijke aspecten'. Over één aspect is de Kamer het eens met de minister: het is dringend nodig dat de taakopvatting en werkwijze van de Raad voor de Kunst opnieuw worden overwogen, 'omdat door de hoeveelheid adviezen over incidentele subsidies het wezenlijke werk van de Raad in de knel komt.[118] De minister wil een debat entameren over een nieuwe adviesstructuur. Ze wil daarover voorstellen opnemen in een discussienota over 'maatschappelijke respons' - met dit begrip gaat het haar 'om de politieke en maatschappelijke aandacht voor kunst en om het openbare debat over de keuzen die in het kunstbeleid worden gemaakt'. Aad Nuis vraagt om een toelichting op dit 'nieuwe toverwoord'. Het blijkt d'Ancona bij dit begrip niet louter te gaan om bezoekersaantallen: de overheid subsidieert niet iets omdat er veel mensen op afkomen, maar 'primair vanwege de kwaliteit van het aanbod'. Het gaat haar om 'een directere confrontatie tussen scheppende kunstenaars (…) en afnemers'.[119]

Het kwaliteitsoordeel door kunstexperts is onderwerp van debat in de media en in de politiek, maar is nog maar weinig empirisch onderzocht. Mogelijke redenen zijn dat dergelijk onderzoek arbeidsintensief is en dat de beoordelaars over het algemeen naar buiten toe zwijgzaam zijn over het beoordelingsproces.[120] In 1991 en 1992 leveren twee psychologen een wetenschappelijke bijdrage. Paul Hekkert en Piet van Wieringen voeren in opdracht van het ministerie van WVC empirisch onderzoek uit naar de beoordeling in de beeldende kunst.[121] De onderzoekers laten 34 deskundigen en 26 'geïnteresseerde leken' de aanvragen beoordelen die beginnende kunstenaars indienden voor een Startstipendium bij het Fonds Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst te Amsterdam en die daar al zijn behandeld.[122]

---

[116] '"Teleurstellend begin" d'Ancona: Kamer geïrriteerd'. In: *Utrechts Nieuwsblad*, 13 februari 1990.

[117] Warna Oosterbaan, 'Geen ezels maar zwanen. Minister d' Ancona en de Raad voor de Kunst'. In: *NRC Handelsblad*, 26 januari 1990.

[118] Hedy d'Ancona geciteerd in: 'Kamer keert zich tegen plan voor rijkskunstmeesters'. In: *NRC Handelsblad*, 13 februari 1990.

[119] Sanne Hoogervorst, 'De kunsten in het parlement 1989-1991'. In: Truus Gubbels, *Kunst, kroniek en parlement 89-91*. Amsterdam, 1992, pp. 33-34.

[120] Behalve de al genoemde documentaire van Pieter Verhoeff hebben J.W. Getzels en M. Chickszentmihalyi in de Verenigde Staten onderzoek gedaan naar de beoordeling door kunstprofessionals: *The creative vision: A longitudinal study of problem finding in art.* New York, 1976. Socioloog Robert Oosterhuis (1960) studeerde af op een onderzoek naar het beoordelingsproces van deskundigen in de Amsterdamse Kunstraad, met behulp van participerende observatie en interviews: 'Rivaliteit om kwaliteit. Over de positie van kunstadviseurs'. In: *Boekmancahier* 7, 4de jrg; maart 1991, pp. 6-25. Zie over dit thema ook de verhandelingen van Hans van Maanen, 'Qualitate qua. Over kwaliteit, functie, kennis en smaak' en Hans Onno van den Berg, 'Kwaliteit als kunstzinnige manifestatie'. In: Hans Onno van den Berg, Miranda Boorsma en Hans van Maanen (redactie), *De kwaliteit van kunsten de organisatie van het oordeel*. Groningen, 1994, resp. pp. 51-77 en pp. 3-24.

[121] Beiden zijn verbonden aan de vakgroep Psychologie, Faculteit der Bewegingswetenschappen van de Vrije Universiteit te Amsterdam. Bronnen: Paul Hekkert en Piet van Wieringen, *Oordeel over kunst. Kwaliteitsbeoordelingen in de beeldende kunst*. Rijswijk, mei 1993, Paul Hekkert en Piet van Wieringen, 'Assessment of aesthetic quality of artworks by expert observers: an empirical investigation of group decisions'. In: *Poetics* 25 (1998), pp. 281-292. Zie ook: Paul Hekkert, 'Het oordeel van de geïnteresseerde leek. Onderzoek naar kwaliteitsbeoordelingen in de beeldende kunst'. In: *Kunst & Educatie* 4, 6de jrg., december 1995, pp. 25-29. Hekkert promoveerde op dit thema op 19 september 1995 aan de Technische Universiteit Delft: Paul Hekkert, *Artful judgements: a psychological inquiry into aesthetic preference for visual patterns*. Delft, 1995.

[122] Dit fonds is op 1 januari 1988 opgericht en voerde de individuele subsidieregeling en de regeling Beroepskostenvergoedingen van het ministerie van WVC uit. Tot 1986 was deze financiële ondersteuning

De deelnemers krijgen clusters van dia's te zien en persoonlijke informatie uit de aanvraagformulieren van de kunstenaars. De experts, achttien kunstbeschouwers en zestien kunstenaars, zijn wat betreft hun ervaring en professionele status te vergelijken met de beoordelaars van het fonds. De groep leken bestaat uit twaalf amateuristische kunstbeoefenaars en veertien liefhebbers (deelnemers aan de kunstuitleen).[123]

In het eerste deel van het onderzoek gaat het om het oordeel van de vierendertig experts - ze worden in twaalf subgroepen verdeeld. In drie zittingen met tussenpozen van een maand wordt het werk voorgelegd. In de derde zitting wordt het werk dat in de eerste zitting al was behandeld nogmaals ter beoordeling getoond. Zo kan een indicatie worden verkregen van de betrouwbaarheid van het oordeel van de deskundigen. De meeste beoordelaars stemmen de derde keer ongeveer zoals de eerste keer. Maar stemmen de oordelen van de smaakspecialisten werkelijk zo overeen, zoals vaak wordt beweerd? Elke deskundige moest daartoe schriftelijk ook een individueel oordeel geven over alle aanvragen - zonder inzicht in de opvatting van de collega's. Deze oordelen blijken slechts in geringe mate met elkaar overeen te komen - Hekkert en Van Wieringen merken hierbij overigens op dat deze geringe overeenstemming niet afwijkt van die tussen beoordelaars van wetenschappelijke onderzoeksvoorstellen.[124] De oordelen van de experts uit het onderzoek blijken redelijk overeen te stemmen met die van de fondscommissies, die de aanvragen al hadden beoordeeld, maar niet helemaal: in ongeveer 19% van de gevallen komen ze tot een andere conclusie dan de commissies. De klacht 'dat het er maar net van afhangt in welke commissie je werk wordt beoordeeld', is dus niet helemaal ongegrond. Een interessant aspect is dat de deskundigen zowel individueel oordeelden (ze vulden een vragenlijst in) als collectief, na een discussie. Daar liggen nogal wat discrepanties: in de helft van de twaalf subgroepen blijken leden hun mening bij te stellen in de richting van een lid. Dit beïnvloedt de overeenstemming tussen de subgroepen - die 'zou groter zijn als men afging op het gemiddelde van de individuele oordelen'.[125]

Het tweede deel van het onderzoek is een vergelijking tussen het oordeel van de deskundigen en dat van geïnteresseerde leken - ze bekijken hetzelfde materiaal. Evenals de experts zijn de leken het regelmatig niet met elkaar eens, hun oordelen lopen nogal uiteen. Waar het hier om gaat is in hoeverre hun oordelen met die van de professionals overeenkomen. De leken zijn het op sommige punten met de experts eens, maar bij het belangrijkste criterium, de kwaliteit van de kunstwerken, blijkt er geen enkele overeenstemming tussen leken en deskundigen te zijn. De leken oordelen duidelijk positiever over de aanvragen dan de experts - dit is een opmerkelijk onderzoeksresultaat. In het eerste deelonderzoek met de experts blijkt dat zij in 19% van de aanvragen tot een andere beslissing kwamen dan de commissie van het Fonds, de leken nemen in 73% van de aanvragen een andere beslissing. Deze bevinding toont aan dat de voorkeuren van kunstexperts niet gedeeld worden door personen die de benodigde expertise niet bezitten - de geïnteresseerde leken uit het onderzoek zijn enigszins bekend met kunst en hun oordelen blijken al sterk af te wijken van de opvattingen van de experts.[126]

---

ondergebracht bij het ministerie van Sociale Zaken, in de Beeldende Kunstenaars Regeling - daar golden naast artistieke ook sociale criteria. Het beleid was erop gericht 'noodlijdende kunstenaars van een bescheiden inkomen te voorzien'. Paul Hekkert en Piet van Wieringen, *Oordeel over kunst.* Rijswijk, mei 1993, p. 10.

[123] Zie voor de onderzoeksopzet: ibidem, pp. 15-22. Op 1 januari 2012 is het fonds gefuseerd met de Mondriaan Stichting tot het Mondriaanfonds.

[124] Ibidem, pp. 24-25.

[125] Warna Oosterbaan, 'Laten we nergens over praten'. In: *NRC Handelsblad*, 30 juli 1993.

[126] Paul Hekkert en Piet van Wieringen, *Oordeel over kunst.* Rijswijk, mei 1993, pp. 31-37, Warna Oosterbaan, 'Laten we nergens over praten'. In: *NRC Handelsblad*, 30 juli 1993 en Paul Hekkert en Piet van Wieringen, *Geïnteresseerde leken versus experts: een vergelijkend empirisch onderzoek naar de kwaliteitsbeoordelingen in de beeldende kunst.* Amsterdam, Vrije Universiteit, 1992, p. 37.

De onderzoekers pleiten ervoor het discussie onderdeel af te schaffen, teneinde de beoordelingsprocedure betrouwbaarder te maken. Zo wordt voorkomen dat het eindoordeel van een commissie gedomineerd wordt door het oordeel van één lid.[127] Dit is een interessante aanbeveling, want de heersende opvatting over kunstbeoordeling is dat discussie leidt tot een oordeel 'dat meer is dan de som van zes afzonderlijke, subjectieve stemmen: en in die meerwaarde ligt het objectieve element van het beoordelingsproces besloten'. Het meest objectieve oordeel zou tot stand komen door middel van intersubjectieve overeenstemming.[128] Zij wijzen deze opvatting 'zowel op theoretische als op empirische gronden' af. Uit hun onderzoek blijkt namelijk het tegenovergestelde: een oordeel kan door allerlei groepsprocessen sterk flink beïnvloed worden. Omdat deze processen per groep verschillen, tast dit aspect de consistentie van de oordelen aan. 'Het beoordelen van nieuwe kunst geschiedt in een sfeer van belangstelling en nieuwsgierigheid, maar ook in onzekerheid en twijfel. In die situatie kan een mening die met enig aplomb onder woorden wordt gebracht de toon zetten voor de richting van de discussie, hetzelfde geldt voor de mening die als eerste ten beste wordt gegeven'.[129]

Hekkert en Van Wieringen opteren voor een procedure waarin de oordelaars individueel hun oordeel op een negen puntsschaal geven, waarna die punten worden gemiddeld. Daarnaast raden ze aan geen persoonlijke gegevens over de kunstenaars te verstrekken - die informatie blijkt door de beoordelaars 'op zeer verschillende wijze' in het oordeel te worden betrokken.[130] Minister d 'Ancona belooft in haar beleidsnota in 1992 bij de advisering een grotere plaats in te ruimen voor 'de betrokken participant', om de verschijnselen van overspecialisering tegen te gaan en te voorkomen dat het debat te zeer een aangelegenheid van *insiders* wordt.[131] De onderzoekers zien echter geen reden om aan de huidige samenstelling van kunstbeschouwers en kunstenaars in een commissie geïnteresseerde leken toe te voegen. Leken zijn minder streng dan de experts en ze zijn het onderling vaak niet eens.[132] Oosterbaan schrijft in *NRC* een beschouwing over het onderzoek en wijst erop dat de beoordeelde kunstwerken al een voorselectie waren: de aanvragers waren allemaal afgestudeerd aan een kunstacademie. 'Ze hadden dus al een jarenlange socialisatie achter de rug in dezelfde principes die door de experts ook zo hoog worden gehouden. Zou een zeer divers samengesteld kunstpakket zijn aangeboden, waaronder bijvoorbeeld ook striptekeningen, Pieck en Poortvliet, en zouden onder de beoordelaars ook vertegenwoordigers van het kalender- en reproduktiekopend publiek zijn opgenomen, dan zou het resultaat wel eens heel anders kunnen uitpakken. Maar daar zit niemand op te wachten. De experts al helemaal niet'.[133] Vooralsnog hebben de discussies over de adviesstructuur en de gesignaleerde nadelen van het gehanteerde beoordelingssysteem niet geleid tot een pleidooi om de bestaande structuur rigoureus te veranderen of af te schaffen. Minister d'Ancona haalde bakzeil met haar voorstel. De deelname van 'betrokken participanten' is evenmin doorgevoerd - de samenstelling van de adviescommissie van de Raad voor de Kunst blijft

---

[127] Ibidem en Paul Hekkert en Piet van Wieringen, *Oordeel over kunst.* Rijswijk, mei 1993, pp. 26-27.
[128] Aletta Winsemius, *Overheid in spagaat.* Amsterdam 1999, p. 81.
[129] Warna Oosterbaan, 'Laten we nergens over praten'. In: *NRC Handelsblad*, 30 juli 1993.
[130] 'De beoordeelde aanvragers [weten] in dat geval dat de beslissingen niet beïnvloed zijn door persoonlijke kenmerken als sexe, regionale herkomst, opleidingsinstituut etc.' Paul Hekkert en Piet van Wieringen, *Oordeel over kunst.* Rijswijk, mei 1993, p. 40. Zie ook: Paul Steenhuis, 'Oordelen over kunst zonder discussie'. In: *NRC Handelsblad*, 19 mei, 1993.
[131] Ministerie van WVC, *Investeren in cultuur. Cultuurbeleid 1993-1996*. 's-Gravenhage, 1992, p. 51.
[132] Paul Hekkert en Piet van Wieringen, *Oordeel over kunst.* Rijswijk, mei 1993, p. 43. Zie ook: Piet van Wieringen, 'Assessment of aesthetic quality of artworks by expert observers: an empirical investigation of group decisions'. In: *Poetics* 25 (1998), pp. 281-292.
[133] Warna Oosterbaan, 'Laten we nergens over praten'. In: *NRC Handelsblad*, 30 juli 1993.

dezelfde. Voorlopig bestaat hierover consensus - maar er is wel geopperd dat deze er is omdat ze niet wordt aangevochten.[134]

Begin jaren negentig wordt de culturele elite in Nederland uitgedaagd door verschillende neoliberale denkers. De politicoloog Francis Fukuyama krijgt veel persaandacht met zijn boodschap dat de teloorgang van het communisme in Europa het liberalisme als eindoverwinnaar van de geschiedenis kwalificeert. Na de val van de muur zal niets de opmars van de vrije markt en de vrije mens meer in de weg staan, en overal kan vrijhandel en democratie ontwikkeld worden, aldus Fukuyama.[135] Twee economen - William Grampp en Paul de Grauwe - worden in het najaar 1990 en begin 1991 uitgenodigd in forums bij presentaties van onderzoeksrapporten in opdracht van het ministerie van WVC. Op die bijeenkomsten blijkt het moeilijk om op hun ontnuchterende, neoliberale analyses een afdoend antwoord te formuleren.[136] De Amerikaanse econoom William Grampp past de marktliberale beginselen toe op een domein dat daarvóór hiervan veelal gevrijwaard leek: het domein van de kunsten. Hij relativeert de argumenten die veelvuldig geopperd worden om kunst te subsidiëren - hij concentreert zich op schilderijen en kunstmusea. Hij vindt die rechtvaardigingen een kwestie van overtuiging en geloof: 'what economists have said on behalf of government assistance is, when put in ordinary language, much like the arguments made for it by people outside economics'. Maar hij voegt daar wel aan toe: 'the economists have argued more effectively for assisting the arts than have people in the arts, and that is what it does say'.[137] Als je niet gelooft dat de maatschappij beter wordt van overheidsuitgaven aan kunst, dan zijn de argumenten niet overtuigend. Jan Pen wees daar al op: in het merit good argument moet je geloven.[138] Grampp gelooft eerder in de markteconomie en vindt dat kunst voor zichzelf moet zorgen.[139]

De marktliberale econoom Paul de Grauwe uit Leuven richt zich in *De nachtwacht in het donker* in het bijzonder op de podiumkunsten.[140] Het boek is direct spraakmakend.[141] De Grauwe is heel kritisch over de subsidiëringssystematiek van kunst en cultuur, zoals dat ontwikkeld is in Vlaanderen en ook Nederland - met zijn boek gooit hij een knuppel in het hoenderhok. Hij is geen voorstander van de afschaffing van overheidsuitgaven voor kunst, noch van het aanvaarden van de smaak van het publiek. Hij heeft kritiek op de verdeling van subsidies door een elite van ambtenaren en professionals 'met een veronderstelde literaire

---

[134] Dit merkte een Kamerlid op in een interview. Zie: Aletta Winsemius, *Overheid in spagaat.* Amsterdam 1999, p. 81.

[135] Francis Fukuyama, *Het einde van de geschiedenis en de laatste mens*. Amsterdam 1992. Deze periode wordt als 'marktliberaal tijdperk' gekenschetst. Zie onder meer: Hans Blokland, 'Een alternatieve politieke theorie over kunst en economie in een marktliberaal tijdperk'. In: idem, *Publiek gezocht. Essays over cultuur, markt en politiek*. Meppel, 1997, pp. 53-96. Zie ook: René Boomkens, *Erfenissen van de verlichting.* Amsterdam, 2011, p. 256.

[136] Dat was onder andere op een symposium ter ere van het verschijnen van het onderzoeksrapport van Ineke Maas, René Verhoeff en Harry Ganzeboom, *Podiumkunsten & Publiek* in maart 1991, in opdracht van het Ministerie van WVC.

[137] William Grampp, *Pricing the priceless. Art, artists and economics*. New York, 1989, p. 233. Ook geciteerd in Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. 's-Gravenhage, 1990, p. 41.

[138] Frank van Puffelen, *Culturele economie in de lage landen.* Amsterdam, 2000, pp. 19-20.

[139] Berend Jan Langenberg, 'Een economische geloofsbelijdenis'. In: *Boekmancahier* 8, 3de jrg., juni, 1991, pp. 190-194.

[140] Hij beschouwt de kunstcollecties van overheidsmusea en monumenten als goederen die collectieve kenmerken hebben en meritgoederen zijn. Hij heeft minder moeite om op die terreinen overheidsbemoeienis toe te passen.

[141] Paul de Grauwe, *De nachtwacht in het donker. Over kunst en economie*. Tielt, 1990. Zie over dit boek ook: Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 47, de recensie van Berend Jan Langenberg, 'Wacht u voor De Grauwe'. In: *Boekmancahier* 5, 2de jrg., september, 1990, pp. 263-266 en Hans Blokland, 'Een alternatieve theorie over kunst en economie'. In: idem, *Publiek gezocht.* Meppel, 1997, pp. 53-63 en hetzelfde artikel in: Dirk Diels (redactie), *Schoonheid, smaak en welbehagen. Opstellen over kunst en culturele politiek*. Antwerpen, 1992, pp. 13-54.

smaak'. Hij is een voorstander van de werking van het marktmechanisme: 'vraag en aanbod zorgen niet alleen voor een goede afstemming van het aanbod op de (koopkrachtige) vraag, maar zorgen ook voor concurrentie en daarmee voor *efficiency* en innovaties en daarmee uiteindelijk weer voor meer welvaart'. Maar omdat het marktmechanisme niet altijd een optimaal resultaat oplevert, dient de overheid in te grijpen - maar dan wel op grond van de voorkeuren van het publiek. Deze voorkeuren mogen best beïnvloed worden door lobby's van elites, maar De Grauwe is erop tegen dat die elites machtsposities bekleden, waardoor zij bepalen wat er met het gemeenschapsgeld gebeurt.[142] Hij ziet door de subsidiepolitiek 'een intellectueel hermetisme' ontstaan, wat de kunsten ontoegankelijk maakt voor 'de gewone man': 'we kunnen dan ook stellen dat de subsidies aan de kunsten (vooral de podiumkunsten) bijgedragen hebben tot de maatschappelijke marginalisering van deze kunsten'. Hij verwacht dat de kunstpolitiek op de lange termijn haar legitimiteit verliest.[143]

Overheidssubsidie voor kunst hoort niet alleen ten goede te komen aan ingewijden. Volgens De Grauwe wijst de economische waardeleer er immers op dat een product erkend moet worden door een publiek, wil het waarde hebben: 'een schilderwerk, toneelstuk, of boek dat door niemand gewaardeerd wordt, is waardeloos. De Nachtwacht in het donker bestaat niet'.[144] Hij raadt aan de subsidiëring te baseren op bezoekersaantallen - zo worden gezelschappen gedwongen zich te richten op het publiek en niet op een kleine elite.[145] Deze constatering sluit aan bij een artikel uit 1986 van Pim van Klink, waarin hij ook de nadruk op experiment en vernieuwing als de belangrijkste veroorzaker ziet van het maatschappelijke isolement van de kunsten: een betrekkelijk kleine groep bepaalt niet alleen de norm, maar plukt daarvan ook nog zelf de vruchten.[146] De Grauwe vindt het doelmatiger 'subsidies per verkocht toegangskaartje' te verlenen - zo wordt de producent gedwongen rekening te houden met de wensen van het publiek. Het gaat hem om de vrijheid van de consument, die wordt bedreigd door paternalisten en elitisten.[147] Een soortgelijk pleidooi staat in de *Subsidiebijbel* van het ministerie van Financiën, een rapportage van onderzoek naar de doelmatigheid van overheidssubsidies. In deze 'bijbel' staat de volgende constatering: 'de vraag kan gesteld worden of niet teveel resultaat is geboekt in die zin dat het aanbod van podiumkunsten groter, breder en kwalitatief over de gehele breedte hoger is dan bedoeld met de subsidie'. De financiële experts van het ministerie vinden dat een deel van de subsidie beter naar het publiek kan gaan in plaats van kunstinstellingen, bijvoorbeeld door middel van kunstcheques die 'specifieke bevolkingsgroepen' het recht geven op sterk gereduceerde toegangsprijzen. Deze 'consumentensubsidies' hebben 'nog een extra voordeel: het betekent eerherstel van de consumentensoevereiniteit op dit gebied. De consument kan op deze wijze zelf de allocatie van de subsidie bepalen (…). De keuze van de consument geeft dan tevens weer welke kwaliteit op prijs wordt gesteld'.[148] De Grauwe beveelt aan de geldstromen om te buigen naar kunstonderwijs, 'om op die manier een dynamisch proces van artistieke ontplooiing te stimuleren'.[149] Hij pleit eveneens voor 'kunstcheques voor bepaalde doelgroepen' - hij vindt echter dat *vouchers* toch opnieuw een paternalistisch karakter hebben: 'ze dringen de armen

---

[142] Frank van Puffelen, *Marketing in de culturele sector.* 's-Gravenhage, 1982, pp. 29-30.
[143] Paul de Grauwe, *De nachtwacht in het donker.* Tielt, 1990, p. 158. Ook geciteerd in: Berend Jan Langenberg, 'Wacht u voor De Grauwe'. In: *Boekmancahier* 5, 2de jrg., september, 1990, p. 264.
[144] Ibidem, p. 25.
[145] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 47.
[146] Pim van Klink, 'Kunst, economie en overheid. De geschiedenis van een driehoeksverhouding'. In: Ingrid van den Berg en Suzanna de Sitter (redactie), *Kunst en overheid: Beleid en praktijk. Inleidende teksten.* Amsterdam, 1990 (herziene uitgave), p. 133. Het artikel verscheen oorspronkelijk in *Economisch Statistische Berichten*, 17 december 1986 - Van Klink spitst zich in het artikel toe op toneel. Hij werkte toen als hoofd op de afdeling Financieel economische zaken van de directie Kunsten op het ministerie van WVC.
[147] Berend Jan Langenberg, 'Wacht u voor De Grauwe'. In: *Boekmancahier* 5, 2de jrg., september, 1990, p. 265.
[148] Geciteerd in: Lien Heyting, 'De minister moet zich schamen'. In: *NRC Handelsblad*, 24 mei 1991.
[149] Paul de Grauwe, *De nachtwacht in het donker.* Tielt, 1990, p. 165.

het cultuurpatroon op van de rijken'. Daarom zou het nog beter zijn minder bedeelden contant geld aan te bieden, waarover ze zelf mogen beschikken. Hij vindt 'dat ook in de kunst de mensen vrij gelaten moeten worden om te bepalen wat ze goed en mooi vinden'. Die vrijheid ziet hij het beste gegarandeerd in het liberale marktsysteem.[150]

Paul de Grauwes standpunt is dat burgers oud en wijs genoeg zijn om zelf te bepalen wat mooi, lelijk, goed of slecht is - hij pleit ervoor hen die vrijheid te laten. Vrijheid waarvan, vrijheid waartoe? De filosoof Isaiah Berlin heeft het begrip vrijheid geanalyseerd en gedetecteerd.[151] Hans Blokland past vervolgens Berlins concept in zijn dissertatie en verschillende essays toe op het cultuurbeleid.[152] Hij verrijkt het openbaar debat door het cultuurspreidingsbeleid hartstochtelijk te verdedigen met als nieuw argument het concept van de positieve vrijheid.[153] De vrijheid die De Grauwe bepleit is dat een persoon kan doen wat in zijn of haar vermogen ligt, zonder tussenkomst van andere personen - ongestoord. De betekenis van deze vrijheid is wat Isaiah Berlin noemt 'negatieve vrijheid': de eigen behoeften, wensen en belangen van het individu. De tweede variant is 'positieve vrijheid' - deze ligt besloten in het antwoord op de vraag 'wat, of wie, is de bron van de beheersing of de inmenging die kan bepalen dat iemand dit doet in plaats van dat, en zó en niet anders?'[154] Positieve vrijheid is een veel omvattender waarde dan negatieve vrijheid. Berlin: 'ik wil iemand zijn, niet niemand; een doener - beslissend, niet iemand over wie beslist wordt, zelf sturend en niet door externe factoren of door andere mensen gestuurd. (…) Ik wil mij bovenal van mijzelf bewust zijn als een denkend, willend, handelend wezen, dat verantwoordelijkheid draagt voor zijn keuzen en in staat is deze toe te lichten aan de hand van eigen ideeën en bedoelingen'.[155] Het gaat hier om de vraag in hoeverre mensen zelfstandig richting kunnen geven aan het leven.[156] Positieve vrijheid, ofwel autonomie, bevat een notie van zelfverwerkelijking: om de onafhankelijkheid in te zetten is het een voorwaarde talenten en bekwaamheden te hebben ontwikkeld. Om te kiezen moeten de mogelijkheden en alternatieven duidelijk zijn. Bovendien moet men een ontwikkeld oordeelsvermogen bezitten.[157] De Amerikaanse schrijver David Foster Wallace maakt in zijn roman *Infinite Jest* ook het onderscheid tussen een 'freedom from' en een 'freedom to': 'als je niet weet hoe je je vrijheid moet benutten, omdat je geen keuzes kunt maken, niets meer hebt om die keuzes op te baseren, ben je "like a piece of paper on the street in the wind"'.[158]

Het verschil dat Berlin aanbrengt tussen negatieve en positieve vrijheid is van groot belang in het debat over de bevordering van cultuurdeelname. Hans Blokland poneert dat de overheid de taak heeft om positieve vrijheid te bevorderen: door educatie de culturele competentie bevorderen. Zo kunnen artistieke kennis en vaardigheden opgebouwd worden.

---

[150] Ibidem, p. 109 en Hans Blokland, 'Een alternatieve theorie over kunst en economie in een marktliberaal tijdperk'. In: idem, *Publiek gezocht.* Meppel, 1997, p. 69.

[151] Isaiah Berlin (1909-1997) werd geboren in Riga. Zijn Joodse familie vluchtte in 1921 naar Engeland, waar hij een invloedrijk politiek filosoof werd.

[152] Hans Blokland, *Wegen naar vrijheid. Autonomie, emancipatie en cultuur in de westerse wereld*. Meppel, 1995 en Hans Blokland, 'Een alternatieve politieke theorie over kunst en economie in een marktliberaal tijdperk'. In: idem, *Publiek gezocht.* Meppel, 1997, pp. 70-96. Zie ook: Miranda Boorsma, *Kunstmarketing.* Amsterdam, 1998, pp. 104-108.

[153] Ton Bevers, 'Notities over cultuurbeleid, over cultuurspreiding en kunsteducatie in de jaren negentig'. In: Fenna van den Burg en Hans van Dulken (redactie), *Jan Kassies 1920-1995. Tussen politiek en cultuur*. Amsterdam, 1996, pp. 74-82, p. 76.

[154] Isaiah Berlin, *Twee opvattingen over vrijheid*. Amsterdam, 2010 (oorspr. 1958), p. 11.

[155] Ibidem, p. 25.

[156] Hans Blokland, 'Een alternatieve politieke theorie over kunst en economie in een marktliberaal tijdperk'. In: idem, *Publiek gezocht.* Meppel, 1997, p. 71.

[157] Ibidem en Hans Blokland, 'De voortgaande strijd voor positieve vrijheid'. In: *Filosofie Magazine*, jrg.5, nr.8, 1996, pp. 17-21, p. 17.

[158] Foster Wallace leefde van 1962 tot 2008. Nicoline Timmer, 'Onverveelde cowboys'. In: *De Groene Amsterdammer*, 28 april 2011, pp. 58-61, p. 59.

Mensen uit de hogere sociale strata zijn voor het merendeel vertrouwd met kunst en cultuur, omdat ze beter en langer onderwijs hebben genoten waarin aandacht is besteed aan kunst, 'waardoor de voor kunstbeleving noodzakelijke cognitieve vaardigheden zijn ontwikkeld. Zij zijn in een breder spectrum gesocialiseerd en genieten daarom later een grotere vrijheid om uit verschillende cultuuruitingen te kunnen kiezen'. Blokland vindt hier een verklaring waarom het cultuurspreidingsbeleid mislukt is: de overheid concentreert zich op voorzieningenbeleid - een gevarieerd aanbod, met laag gehouden toegangsprijzen. In dit beleid wordt te eenzijdig uitgegaan van het negatieve vrijheidsconcept, gebaseerd op de veronderstelling dat een bereikbaar en betaalbaar aanbod vanzelf een vraag naar cultuur oproept. Maar het werd al eerder geconstateerd: of mensen al dan niet participeren, wordt bepaald door culturele competentie die door opvoeding en scholing is verkregen.[159] Ook in het al aangehaalde *Museum en publiek* worden informatie- en statusdrempels de voornaamste obstakels bij museumbezoek genoemd.[160] Het zijn immateriële belemmeringen die mensen weerhouden om in cultuur te participeren. Geld of tijd spelen in mindere mate een rol in de keuzeprocessen. Juist hier ziet Blokland een taak voor de overheid: bevordering van culturele competentie door scholing en door aanbod gepaard te laten gaan met educatie en uitleg. 'Een potentiële participant in culturele activiteiten wordt pas oordeelkundig en zal pas daadwerkelijk tot deelname overgaan wanneer hij zelf de noodzakelijke kennis en ervaring heeft opgedaan' - dan beschikt iemand op dit terrein over positieve vrijheid.[161]

Cultuurspreiding en de exegese van de distinctietheorie

Hans Blokland is een bevlogen voorstander van cultuurspreidingsbeleid, die minister d'Ancona inspireert - hij werkt in die tijd op het Stafbureau Cultuurbeleid van het departement. D'Ancona maakt in haar beleidsnota kenbaar dat de sociale cultuurspreiding één van haar hoofddoeleinden wordt, ondanks dat telkens uit publieksonderzoek blijkt dat kunst en cultuur vijftig jaar lang een zaak voor slechts een beperkt publiek is gebleven.[162] Ze zet zich af tegen de opvatting dat 'het streven naar cultuurparticipatie inmiddels uit de tijd is en wellicht maar beter bijgezet zou kunnen worden bij de weliswaar goedbedoelde maar daarom niet minder naïeve idealen van weleer'.[163] Haar nota 'ademt de geest van Bloklands betoog' over positieve vrijheid.[164] In september 1990 poneert hij in een artikel in het *Boekmancahier* maar liefst zeven redenen om cultuur te spreiden - één van zijn argumenten is de positieve vrijheid die door cultuurdeelname verworven kan worden. Het nut van cultuurparticipatie dient volgens hem meer doelen dan alleen een onderscheidings- en distinctiedrang. Niet alleen statusmotieven spelen een rol.[165] In zijn proefschrift schrijft hij: 'juist deelname aan culturele activiteiten kan mensen derhalve helpen hun talenten te verwerkelijken en bij uitstek

---

[159] Hans Blokland, 'Doeleinden, instrumenten en resultaten der Nederlandse cultuurpolitiek: een overzicht en enige nuanceringen'. In: *Publiek gezocht.* Amsterdam, 1997, p. 30.

[160] Harry Ganzeboom en Folkert Haanstra, *Museum en publiek*. Rijswijk 1989, pp. 96-98. Zie ook: Harry Ganzeboom, *Cultuurdeelname in Nederland*. Assen, 1989, p. 176.

[161] Hans Blokland, 'Een alternatieve politieke theorie over kunst en economie in een marktliberaal tijdperk'. In: idem, *Publiek gezocht.* Meppel, 1997, pp. 75-76.

[162] Jan Kassies verklaarde in 1983: 'het beleid der cultuurspreiding is goeddeels mislukt'. Warna Oosterbaan, 'Afscheid van de cultuurspreiding'. In: *NRC Handelsblad*, 9 juni 1988. Zie ook de bundel die Kassies werd aangeboden bij zijn afscheid als voorzitter van de Boekmanstichting: Hans van Dulken e.a. (redactie), *In ons diaconale land. Opstellen over cultuurspreiding. Voor Jan Kassies*. Amsterdam, 1988.

[163] Ze verklaarde dit in de Uitgebreide Commissievergadering Cultuur van 12 februari 1990. Geciteerd in: Hans Blokland, 'Over cultuurspreiding, distinctie en beschaving'. In: *Boekmancahier* 5, 2de jrg. september 1990, p.227.

[164] Hans van Maanen, 'C of K in CKV. Over de vervuiling van het kunstbegrip'. In: Quirijn van den Hoogen, Roieks Bos en Iris Nutma (redactie), *State of the Art. 15 jaar denken over kunst en kunstbeleid*. Groningen, 1998, p. 24.

[165] Hans Blokland, 'Over cultuurspreiding, distinctie en beschaving'. In: *Boekmancahier* 5, 2de jrg. september 1990, pp. 227-244.

kunstwerken kunnen alternatieve inzichten in het bestaan geven, die de kans op positieve vrijheid vergroten'.[166]

Op Bloklands artikel volgt een debat met sociologen, die volgens hem vooral de ideeën van Bourdieu aanvoeren om het mislukken van het cultuurspreidingsbeleid te verklaren en te rechtvaardigen.[167] Harry Ganzeboom concludeert bijvoorbeeld in zijn secundaire analyse van publieksonderzoeken dat statusoverwegingen na 'informatiecapaciteit' de belangrijkste factor vormen in het keuzeproces om aan culturele activiteiten deel te nemen: cultuurdeelname is 'één van de meest ongelijk verdeelde kenmerken van sociale groepen'.[168] Ganzeboom wees overigens al eerder in een artikel op twee uitkomsten uit participatie onderzoek die in tweede instantie te relateren zijn aan de sociale werking en waardering van kunst en cultuur, maar in de eerste plaats verband houden met de intrinsieke aard van het cultuuraanbod: de opleiding heeft het sterkste effect op cultuurdeelname - hoe complexer de cultuurvorm is, des te geringer de sociale spreiding.[169] Ton Bevers constateert eveneens dat cultuurspreiding begrensd wordt door de aard van de cultuur zelf, door de moeilijkheidsgraad of complexiteit van de kunst.[170] Hij is een voorstander van een 'realistisch cultuurspreidingsbeleid, waarin rekening wordt gehouden met de uitkomsten van wetenschappelijk onderzoek. Het cultuurspreidingsbeleid kan volgens mij het beste via onderwijs, scholings- en vormingsprogramma's worden uitgevoerd en door aan te sluiten bij de sociale processen van cultuurspreiding. (…) Als de minister maar niet weer met de kunstkar de wijken in wil trekken of de Bond voor Beeldende Kunst Arbeiders nieuw leven in wil blazen of cursussen Beuys en Mondriaan van plan is op te zetten voor laaggeschoolde langdurig werklozen. Het komt er dus op aan hoe de minister haar voornemens in de praktijk gaat uitwerken. Ze kent de marges'.[171]

In zijn distinctietheorie benadrukt Pierre Bourdieu dat het esthetisch onderscheidingsvermogen tegelijk een vermogen is 'om zich sociaal te onderscheiden - van anderen, van minderen dus'. Het distinctievermogen is een sociaal verworven vaardigheid.[172] Het onderscheid tussen degenen die al dan niet over deze culturele competentie beschikken, is verscherpt door de modernisering van de kunsten. Abram de Swaan noemt dit proces een 'culturele revolutie' in de hoge kunsten, die zich in de twintigste eeuw voltrok: 'een omverwerping van traditionele esthetische conventies' door 'rebellie tegen narratieve conventies in literatuur en drama, melodieuze in de muziek en realistische in de beeldende kunst'. Kunstuitingen worden complexer en inhoudelijk moeilijker. Deze ontwikkeling heeft

---

[166] Hans Blokland, *Wegen naar vrijheid. Autonomie, emancipatie en cultuur in de westerse wereld*. Meppel, 1995, p. 275.

[167] Zie: Hugo Verdaasdonk, 'Een "geheime" en een "ware" Bourdieu'. In: *Boekmancahier* 6, 2de jrg. december 1990, pp. 410-411, Ton Bevers, 'Plechtige verklaring uit cultureel handvest'. In: *Boekmancahier* 6, 2de jrg. december 1990, pp. 411-414, Hans Blokland, 'Nogmaals: over beschaving'. In: *Boekmancahier* 7, 3de jrg. maart 1991, pp. 85-92, Hugo Verdaasdonk, 'Naschrift H. Verdaasdonk'. In: *Boekmancahier* 7, 3de jrg. maart 1991, pp. 92-93 en Cas Smithuijsen, 'Cultuur in premie-A-woningen'. In: *Boekmancahier* 8, 3de jrg. juni 1991, pp. 184-188.

[168] Harry Ganzeboom, *Cultuurdeelname in Nederland: een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan activiteiten*. Assen, 1989, p. 177 en p. 2. Deze studie komt in deel II, hoofdstuk 3 aan de orde: 'Onderzoek en evaluatie van beleid'. Ook in zijn studie naar leefstijlpatronen constateert Ganzeboom dat statusoverwegingen de kern vormen van de keuze. Harry Ganzeboom, *Leefstijlen in Nederland. Een verkennende studie*. Rijswijk, SCP, 1988, p. 40. Zie ook het oeuvre van Wim Knulst.

[169] Harry Ganzeboom, 'Cultuurdeelname als verwerking van informatie of verwerving van status'. In: *Mens en Maatschappij*, no.4, jrg.57, 1982, pp. 341-372.

[170] A.M. Bevers, 'Cultuurspreiding en publieksbereik: van volksverheffing tot marktstrategie'. In: Hans van Dulken e.a. (redactie), *In ons diaconale land: opstellen over cultuurspreiding.* Amsterdam, 1988, p. 74.

[171] Ton Bevers, 'Plechtige verklaring uit cultureel handvest'. In: *Boekmancahier* 6, 2de jrg. december 1990, p. 412.

[172] Abram de Swaan, *Kwaliteit is klasse.* Amsterdam, 1985, pp. 23-24 en Pierre Bourdieu, *Distinction. A social critique of the judgement of taste*. London, 1986 (oorspr. 1979).

een 'mentale modernisering' tot gevolg.[173] Kunst en cultuur worden abstracter, 'steeds beweeglijker en onvoorspelbaarder. (…) Stijlen en stromingen volgen elkaar snel en ongericht op, kunstenaars zoeken voortdurend naar nieuwe wegen, de kunst wordt steeds meer een medium van zelfexpressie'. Deze differentiatie van kunstvormen noemt Oosterbaan het proces van 'stijlverscheidenheid', wat 'smaakonzekerheid' tot gevolg heeft.[174] 'Zonder intellectuele vaardigheid, bekendheid met de cultuurhistorische achtergrond en de wijze waarop in internationaal verband de inzichten ten aanzien van het behoud van het cultureel erfgoed worden uitgewisseld, zonder inwijding in de gedragscodes van kunstmanifestaties' zijn de eigentijdse cultuuruitingen onbegrijpelijk.[175] Kleinschalig, grootstedelijk cultuurleven trekt slechts een beperkt deskundig publiek aan. Professionalisering van gespecialiseerden heeft op een aantal terreinen geleid tot 'gesloten cirkels van deskundigheid'. Daar schuilt het gevaar dat cultuur te zeer een zaak wordt voor insiders.[176]

In Bourdieus analyse van smaak speelt 'esthetische dispositie' een centrale rol - dit is een attenderend begrip waarmee hij 'belangeloos welbehagen' bedoelt.[177] Warna Oosterbaan legt het als volgt uit: dat is 'het vermogen om allerlei objecten op louter esthetische wijze te waarderen - los van functionele of ethische aspecten en met een exclusieve aandacht voor de vorm'. Voor personen die dit vermogen bezitten, telt de voorstelling minder dan de vormgeving. Bourdieu wijst op de sociale kenmerken van degenen die over dat vermogen beschikken.[178] Een esthetische dispositie is een onderdeel van de 'habitus' - 'een houding tegenover het leven, waarin overwegingen van nut en urgentie minder dwingend hoeven te zijn, en waarin kunst en wetenschap een eigen waarde vertegenwoordigen en daarom ook om der wille van zichzelf beoefend worden'. De habitus is klassegebonden - een privilege van een culturele, hoog opgeleide elite die zich tracht te onderscheiden door culturele expertise; Bourdieu onderscheidt daarnaast een economische elite die zich laat voorstaan op bezit en inkomen.[179] Zijn theorie is te kenmerken als een conflicttheorie - hij legt de nadruk op ongelijkheid tussen groepen. Onderwijs zou een oplossing kunnen zijn voor sociale ongelijkheid, ware het niet dat het onderwijssysteem aansluit bij de dominante klasse, waardoor de dominantie van de burgerlijke levensstijl wordt bevestigd.[180]

---

[173] Abram de Swaan, 'Alles is in beginsel overal (maar de mosselman is nergens meer). Over het internationale cultuurstelsel en het nationaal cultuurbeleid'. In: *Boekmancahier* 6, 2e jrg., december 1990, pp. 332-333, Wim Knulst, 'Het hooggeëerd publiek op weg naar de zelfbediening'. In: *Boekmancahier* 11, 4de jrg. maart 1992, pp. 8-29. De citaten zijn uit: Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 1993, pp. 190-191.

[174] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Den Haag, 1990, pp. 18-24. Zie ook: Abram de Swaan, 'Smaak op stand'. In: *NRC Handelsblad*, 25 mei 1985. Voor dit attenderend begrip liet Oosterbaan zich inspireren door de Duitse socioloog Norbert Elias (1897-1990). Deze signaleerde begin jaren dertig van de vorige eeuw een grote onzekerheid tegenover de juiste vorm en de goede smaak, een onzekerheid die het gevolg was van een grote hoeveelheid en snelle opeenvolging van stijlen. Er was geen smaak meer van een 'gute Gesellschaft' die het voorbeeld gaf - Elias wees op 'de teloorgang van stijl- en smaakbepalende centra'. De kunst werd een betrekkelijk autonoom gebied met een eigen dynamiek. Bron: ibidem, pp. 21-22. Elias: Hij typeerde de veelvormige artistieke productie van dit tijdperk als 'Kitschstil': 'der Begriff 'Kitsch' (…) ist nichts anderes als ein Ausdruck für diese Spannung zwischen dem reich durchgebildeten Geschmack der Spezialisten und dem unentwickelten, unsicheren Geschmack der Massengesellschaft'. Bron: Norbert Elias, *Kitschstil und Kitschzeitalter.* Münster, 2004 (1ste editie 1935), p. 25; zie ook: pp. 6-7. 'Kitsch' had weliswaar een negatieve connotatie, maar dat hadden Gotiek en Barok aanvankelijk volgens hem ook. Met dit begrip wilde Elias het spanningsveld tot uiting brengen tussen kunstenaars en publiek in een burgerlijk kapitalistische samenleving: het publiek dat zij commercieel nodig hebben wordt door de kunstenaars geminacht. Bron: ibidem, p. 26.

[175] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 1993, p. 191 en Abram de Swaan, 'Alles is in beginsel overal (maar de mosselman is nergens meer)'. In: *Boekmancahier* 6, 2e jrg., december 1990, pp. 332-333.

[176] Ibidem, pp. 188-189.

[177] Pierre Bourdieu, *Distinction.* London, 1986, pp. 28-30.

[178] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.* Den Haag, 1990, pp. 24-27.

[179] Ibidem, pp. 27-29.

[180] Pierre Bourdieu, *Distinction.* London, 1986, pp. 22-24.

Socioloog Joop Goudsblom wijst in zijn 'afscheidscollege' in 1997 op de misvatting dat men 'het distinctiestreven als een louter individuele onderscheidingsdrang opvat - alsof mensen alleen maar anders willen zijn dan anderen. Maar zo is het niet. Het gaat hun er in de eerste plaats om erbij te horen, te delen in een gewaardeerd groepscharisma'.[181] De Swaan schrijft in een column: 'overeenkomstige smaak geeft een gevoel van onderlinge saamhorigheid en een gevoel tot één en dezelfde sociale groepering te behoren, ook al wordt er steeds over gesproken in termen van persoonlijke voorkeur. Een verborgen functie van gesprekken over mooi en lelijk is het voorzichtig aftasten van groepsbindingen en het zoeken naar nieuwe publieksgroeperingen om zich op te oriënteren of tegen af te zetten'.[182] De analyse van Harry Ganzebooms onderzoek naar cultuurparticipatie sluit hierop aan: door de groep waarin gelijkgestemden elkaar opzoeken en vinden, wordt 'een klassegebonden levensstijl' aangehangen en een 'charismatische ideologie van de smaak' ontwikkeld. Zij 'zijn geneigd op die gebieden cultureel actief te zijn, waarvan de deelname binnen de eigen sociale groep of de referentiegroep als norm is voorgeschreven en als leefstijlkenmerk geaccepteerd'.[183] 'De hoge cultuur is (…) in werkelijkheid de cultuur van een specifieke groep', die cultuuruitingen al dan niet legitimeert: 'kwaliteit is klasse', zoals De Swaan de distinctietheorie pakkend samenvat.[184] Opmerkelijk genoeg aanvaarden 'de cultureel oningewijden' de indelingen in klassiek en populair, hoge kunst en massacultuur. Zij hechten aan hun eigen voorkeuren minder belang en kennen die een geringere waarde toe. 'Dat wordt bedoeld met culturele hegemonie: dat de overheersten de standaarden van de overheersers delen en instemmen met hun eigen minderwaardigheid'.[185] 'Niet de erkenning van de cultuur verschilt onder de sociale lagen, maar de kennis van de cultuur'.[186]

Blokland nuanceert deze redenering door erop te wijzen dat smaak en stijl niet alleen gebruikt worden door mensen uit verschillende klassen om zich te onderscheiden, maar ook om zich aan elkaar te spiegelen - dit gebeurt vooral door de middenklassen die het culturele gedrag van de elite proberen te imiteren in een poging op de maatschappelijke ladder te stijgen en te demonstreren dat zij erbij horen. Maar, indien 'de imitatiepogingen van de sociale stijgers' slagen, 'dan wordt er snel iets anders tot (top)kunst uitgeroepen'.[187] Volgens De Swaan is het cultuurspreidingsbeleid strijdig met de distinctiedrang van de culturele elite: 'waar en wanneer het lukt een kunstuiting algemene ingang te doen vinden, verliest de culturele elite er op slag haar belangstelling voor. Zodra een cultuurgoed gespreid is, is het gezonken. Het zakt beneden de goede stand'.[188]

In *Kwaliteit is klasse* eindigt De Swaan zijn parafrase en analyse van de distinctietheorie met een *switch*: op de laatste pagina's relativeert hij Bourdieus theorie door te opperen dat het genieten van kunst niet louter valt te typeren als onderscheidingsdrang. Officieel erkende kunst heeft namelijk toch ook iets in zich dat haar verheft boven commerciële, populaire cultuur. Het ware kunstgenot vergt dat iemand zich ervoor inspant en afziet van gemakkelijker bereikbare genoegens. De Swaan geeft hier 'een eigen oordeel over

---

[181] Joop Goudsblom, 'Het belang van sociologie'. In: idem, *Stof waar honger uit ontstond. Over evolutie en sociale processen*. Amsterdam, 2001, p. 160.
[182] Abram de Swaan, 'Smaak op stand'. In: *NRC Handelsblad*, 25 mei 1985.
[183] Harry Ganzeboom, *Cultuurdeelname in Nederland: een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan activiteiten*. Assen, 1989, p. 60. Zie ook: A.M. Bevers, 'Cultuurspreiding en publieksbereik: van volksverheffing tot marktstrategie'. In: H. Van Dulken (redactie), *In ons diaconale land: opstellen over cultuurspreiding.* Amsterdam, 1988, pp. 73-77.
[184] Bron: Rudi Laermans, 'Het relatieve gelijk van Pierre Bourdieu. De legitimiteit van kunst en cultuur binnen de postmoderniteit'. In: *Boekmancahier* 8, 3e jrg., juni 1991, p. 154.
[185] Abram de Swaan, *Kwaliteit is klasse.* Amsterdam, 1985, pp. 29-30.
[186] Ibidem, p. 50.
[187] Hans Blokland, 'Over cultuurspreiding, distinctie en beschaving'. In: *Boekmancahier* 5, 2de jrg. september 1990, p. 233.
[188] Abram de Swaan, *Kwaliteit is klasse.* Amsterdam, 1985, pp. 47-48.

het wezen van kunst en haar intrinsieke belang voor de mensheid'.[189] 'Het is niet vanzelf mooi, er is aan gewerkt en het is een werk om ervan te genieten. Een kunstwerk is een opgave en het genot ervan ook'.[190] De kunsthistorici Anna Tilroe en Lien Heyting waarderen deze wending in zijn betoog niet. Tilroe beticht hem van 'anti-snobisme (…) als hoogste vorm van snobisme'.[191] Heyting vindt het 'vrome woorden, geheel in strijd met de rest van het opstel': 'hij heeft de elite dan wel ontmaskerd, maar hij wil toch ook wel dat we weten dat hij er zelf bijhoort'.[192]

Als Bourdieu op 15 en 18 december 1989 twee openbare lessen geeft in Maison Descartes te Amsterdam, grijpt socioloog Bart van Heerikhuizen de kans aan hem te interviewen voor *de Volkskrant*. Bourdieu neemt kennis van De Swaans epiloog en blijkt wel wat te zien in zijn nuancering. 'Ik heb met dat boek eigenlijk een kritiek geschreven op het esthetisch geloof, op die religie van de kunst waar alle intellectuelen aan meedoen en als ik nou aan het eind van mijn boek zou zeggen: er is nog een uitweg, hoor, het mooie is écht mooier dan het lelijke, grote kunst is au fond beter dan kleine kunst, dan onthouden de lezers alleen dat en vergeten ze alles wat ik daarvóór heb geschreven. Dan zijn ze gerustgesteld. Intellectuelen willen zo verschrikkelijk graag horen dat kunst goed is... En dan heb ik dus dat hele boek voor niets geschreven! Er zijn dingen die ik niet wil zeggen, omdat ik vrees verkeerd begrepen te zullen worden. (…) Overal wordt een hoge waarde toegekend aan ascese, inspanning, zelfoverwinning. Dat is dus kennelijk iets universeels. Ik denk dat het ascetisme, de pure smaak, superieur is in menselijkheid aan de niet-gecultiveerde smaak. Ik denk dat bij voorbeeld avant-garde-schilders superieur zijn aan de makers van populaire plaatjes. En inderdaad precies om deze reden: om toegang tot die kunst te krijgen moet je je inspannen, je moet je kunstgeschiedenis kennen, je moet zien waar het een ontkenning van of een commentaar op is'. (…) Maar als dit inderdaad een universeel kenmerk is van grote kunst, dan blijft nog altijd gelden dat de toegankelijkheid van dat soort genot ongelijk over de mensen verdeeld is. En dat is wat ik onderzoek als socioloog. Sterker, ik trek er een politieke conclusie uit: de voorwaarden waaronder mensen toegang hebben tot het universele, dienen te worden geüniversaliseerd! Als je dat laatste er niet telkens bij zegt, dan verval je toch weer in die zelfrechtvaardigende ideologie die zegt: wij, intellectuelen hebben meer recht op kunstgenot dan andere mensen, want wij behoren tot de uitverkorenen die weten dat het belangrijk is om je in te spannen, eigenlijk zijn wij betere mensen'. Daarom concentreert Bourdieu zich op zijn missie: 'je moet er steeds op hameren dat bepaalde sociale omstandigheden ervoor zorgen dat ascetisme voor bepaalde mensen is weggelegd en dat het niets te maken heeft met de superieure kwaliteiten waar intellectuelen zich ten onrechte op voorstaan'.[193]

Een reden voor de overheid om cultuurdeelname te stimuleren, is volgens Blokland om de mogelijkheid te bevorderen 'de eigen horizon te verbreden en hiermee de persoonlijke vrijheid te bevorderen'.[194] De sociaal democraat d'Ancona gelooft daar ook in. Alhoewel uit onderzoeksgegevens blijkt dat de verticale cultuurspreiding niet geslaagd is, vindt ze 'dat daar niet in kan en mag worden berust. Deelname aan cultuur is een vaardigheid die aangeleerd

---

[189] Bram Kempers, 'Secretaris van Stendhal. Kunst, geschiedenis en sociale wetenschap'. In: Annet Mooij, David Bos, Sonja van 't Hof (redactie), *Grenzeloos nieuwsgierig.* Amsterdam, 2007, p. 127.
[190] Abram de Swaan, *Kwaliteit is klasse.* Amsterdam, 1985, p. 54.
[191] Anna Tilroe, 'Het anti-snobisme van Abram de Swaan'. In: *de Volkskrant*, 7 maart 1986.
[192] Lien Heyting, 'Liefde of wantrouwen. Twee essays over kunst en kwaliteit'. In: *NRC Handelsblad*, 7 februari 1986.
[193] Bart van Heerikhuizen,'Genieten van kunst als religie van intellectuelen'. In: *de Volkskrant,* 25 november 1989.
[194] Hans Blokland, 'Een alternatieve politieke theorie over kunst en economie in een marktliberaal tijdperk'. In: idem, *Publiek gezocht.* Meppel, 1997, pp. 78-79 en p. 96.

moet worden. Talrijke groepen in de bevolking zijn daartoe niet of te weinig in de gelegenheid gesteld'.[195]

Investeren in cultuur

Op 27 april 1992 verschijnt *Investeren in Cultuur*: de eerste nota waarin de deelterreinen van de hele sector - inclusief het mediabeleid - in samenhang worden behandeld.[196] In de nota worden drie centrale thema's opgesomd voor de komende vier jaar: participatie (met een onderscheid tussen actieve en receptieve participatie), culturele identiteit en internationaal cultuurbeleid. Cultuurparticipatie staat prominent op de agenda, evenals in de sectornota *Kiezen voor Kwaliteit*. 'In het participatiebeleid wordt beoogd in beginsel ieder lid van de samenleving, ongeacht de sociale of culturele afkomst, of de maatschapelijke positie, de mogelijkheid te bieden deel te nemen aan culturele activiteiten'. Daarvoor dienen 'voor de cultuurdeelname essentiële aspecten als cultuureducatie, ondersteunende activiteiten of samenwerking met andere plaatselijke of regionale culturele voorzieningen voldoende aandacht te krijgen'.[197] Want 'behalve voor de persoonlijke ontplooiing is cultuur van belang door de bindende werking die ervan uitgaat'.[198] In het beleid is het consumeren van cultuur via media - 'het kennisnemen van replica's' - lange tijd niet als cultuurparticipatie onderkend - hier wijst Wim Knulst op in zijn oratie.[199] Hedy d'Ancona ziet in de cultuurspreiding evenwel een belangrijke rol weggelegd voor de audiovisuele media, vooral de televisie. Haar opvatting is geïnspireerd door het Sociaal en Cultureel Planbureau dat ervoor pleit in het onderzoek naar cultuurparticipatie en het debat daarover te letten op de manier waarop mensen hun vrije tijd besteden: 'de televisie is erin geslaagd niet alleen een groter, maar ook in sociaal opzicht breder samengesteld publiek te trekken dan de podia'.[200] Het aantal mensen dat op deze manier wordt bereikt, blijkt 'een veelvoud van het aantal bezoekers van voorstellingen' te zijn.[201] De cultuurparticipatie is 'verhuiselijkt' (gedomesticeerd).[202] In die zin is de cultuurspreiding als gelukt te beschouwen - niet buitenshuis, maar thuis via de radio, televisie, grammofoonplaten, video's en cd's, zo poneert Wim Knulst. 'Daar ligt het grote bruggenhoofd van de cultuur naar de massa'.[203] Dit is een trend die Walter Benjamin al voorspelde in zijn essay 'Het kunstwerk in een tijdperk van technische reproduceerbaarheid': de toename van reproductiemogelijkheden verandert de 'verhouding van de massa tot de kunst'.[204] Kunst en cultuur kunnen op een nieuwe manier worden gerecipieerd, wat kan leiden

---

[195] Aldus d'Ancona in haar letterenbrief van 9 mei 1990 aan de Tweede Kamer. Geciteerd in: Hans Blokland, 'Over cultuurspreiding, distinctie en beschaving'. In: *Boekmancahier* 5, 2de jrg. september 1990, p. 240, noot 3.
[196] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, pp. 164-165. Voor een uitgebreid verslag van het Kamerdebat naar aanleiding van de nota, zie aldaar pp. 167-169.
[197] Ministerie van WVC, *Investeren in cultuur. Nota Cultuurbeleid 1993-1996.* 's-Gravenhage, 1992, p. 53.
[198] Ibidem, p. 5.
[199] Wim Knulst, *De milde muze. Een beschouwing over het telkens terugkerend pleidooi voor tolerant kunstbegrip*. Oratie. Utrecht, 1996, p. 6. Knulst sprak zijn oratie uit bij de aanvaarding van het buitengewoon hoogleraarschap Kunsteducatie en Cultuurparticipatie aan de Universiteit Utrecht - hij bekleedde die functie van oktober 1995 tot 31 maart 2000, toen hij hoogleraar Vrijetijdswetenschappen werd aan de Katholieke Universiteit Brabant in Tilburg. Zie ook: Wim Knulst en Jo Bardoel, 'Een beetje klasse kan geen kwaad. Beschouwingen bij tien jaar touwtrekken om de culturele taken van de omroep'. In: F. van Raaij e.a. (redactie), *Communicatie en informatie. Een stand van zaken*. Houten/Zaventem, 1994.
[200] Zie onder meer: Wim Knulst, *Van vaudeville tot video.* Rijswijk, juni 1989 en het debat daarover: Ministerie van WVC, 'Cultuurbeleid: een voor- of een achterhoedegevecht'. In: *Trefpunt* (extra). Rijswijk, maart 1990.
[201] Ministerie van WVC, *Investeren in cultuur*. 's-Gravenhage, 1992, p. 23.
[202] Deze term heeft Wim Knulst gemunt. Zie ook: Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 1993, pp. 199-200.
[203] Jan Paul Bresser, 'De homo zappens en het oude beschavingsideaal. Gesprek met Wim Knulst'. In: *Elsevier*, 7 oktober 1995.
[204] Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Nijmegen, 1985, p. 33. Zie over Benjamin en de toenemende beschikbaarheid van kunst, deel IV, hoofdstuk 3.

tot meer 'culturele mondigheid'.[205] Massamedia geven geen reden om tot cultuurpessimisme te vervallen: ze hebben zich niet ontwikkeld tot de belagers van gerespecteerde kunst en cultuur, zoals werd gevreesd in de jaren vijftig, maar 'tot de meest gebruikte kanalen om die uitingen te genieten'![206]

In de cultuurnota is een echo terug te vinden van het debat dat volgde op de kritiek van d'Ancona op de adviesstructuur en haar voorstel de raadgevingsbevoegdheid bij een paar rijkskunstmeesters te leggen. De minister belooft bij de advisering een grotere plaats in te ruimen 'voor de "betrokken participant" om de verschijnselen van overspecialisering tegen te gaan en te voorkomen dat het debat te zeer een aangelegenheid van *insiders* wordt'.[207] Ditzelfde adviseerde Knulst bij de presentatie van de studie over de 'kunstzinnige burger': de amateurkunstenaar.[208]

De bekritiseerde inkomsteneis aan de 'kunstproducerende instellingen' - bedoeld worden de podiumkunsten - komt in *Investeren in Cultuur* expliciet aan de orde en wordt daar uitgewerkt.[209] De cultuurinstellingen dienen zorg te dragen voor 'substantiële eigen inkomsten teneinde op die manier hun maatschappelijk functioneren te stimuleren. (…) Het cultuurbeleid is naar zijn aard marktaanvullend, soms zelfs markt corrigerend. Bij de financiering van het beleid zullen ook de mogelijkheden van co-financiering worden gebruikt. De subsidieverstrekking zal meer dan voorheen het karakter krijgen van het doen van een investering. De mogelijkheden die de "markt" biedt zullen beter worden benut. Dit geldt (…) voor een andere benadering van de zogenaamde cultuurindustrie. Hierbij zal nauwer worden samengewerkt met het ministerie van Economische Zaken'.[210]

In een ingezonden stuk steunt Pim van Klink het voorstel van d'Ancona. Hij vindt het terecht dat een minister die ongeveer negentig procent van de totale inkomsten levert aan instellingen, aan deze geldstromen ook richting geeft. Hij noemt haar Kunstenplan 'een doorbraak', omdat voor het eerst de vraagzijde serieus wordt betrokken bij het kunstbeleid. Iedere podiumkunstinstelling die subsidie wenst te ontvangen mag in het vervolg maximaal vijfentachtig procent van de totale kosten uit die subsidie dekken. De keerzijde van de medaille is dat ten minste vijftien procent van de kosten uit eigen inkomsten moet worden gefinancierd.[211] De gedachte achter de inkomsteneis is dat niemand op basis van succes in het verleden lui achterover kan gaan leunen. Met deze eis beoogt ze 'een vleugje marktmechanisme te introduceren' door de schouwburgen een klein deel van het budget van de minister te geven zodat zij daarmee conform een marktsituatie voorstellingen kunnen kopen.[212] Op die manier gaat de voorkeur van het publiek - op indirecte wijze - mede richting geven aan 'theater productionele activiteiten'.[213] 'Iedere gesubsidieerde instelling zal haar

---

[205] Aldus interpreteert René Boomkens het betoog van Benjamin in: *Kritische massa. Over massa, moderne ervaring en popcultuur*. Amsterdam, 1994, p. 116.
[206] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 1993, p. 217. Zie ook: René Boomkens, 'Verstrooiing is niet louter amusement'. In: *De Groene Amsterdammer*, 15 augustus 2008.
[207] Ministerie van WVC, *Investeren in cultuur*. 's-Gravenhage, 1992, p. 51. Zie ook: Aletta Winsemius, *Overheid in spagaat. Theorie en praktijk van het Nederlandse kunstbeleid*. Amsterdam 1999, p. 77.
[208] 'Onderzoek: amateur is trouwste kunstconsument'. In: *NRC Handelsblad*, 29 januari 1992. Zie de paragraaf 'De kunstzinnige burger' in deel II, hoofdstuk 3.
[209] Ministerie van WVC, *Investeren in cultuur*. 's-Gravenhage, 1992, pp. 136-138.
[210] Ibidem, p. 51.
[211] Pim van Klink, 'Kunstenplan minister d'Ancona is een historische doorbraak'. In: *NRC Handelsblad*, 29 augustus 1992.
[212] Pim van Klink, 'D' Ancona wordt te vroeg aan schandpaal genageld'. In: *NRC Handelsblad*, 6 juni 1991. Zie ook: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 335.
[213] Van Klink wijst er ook op dat dit plan afkomstig is van de Vereniging van Schouwburg en Concertgebouw Directies (VSCD), bekend geworden als 'afnamefonds'. Het plan is voortgekomen uit de bezorgdheid over de enorm afgenomen publieke belangstelling voor gesubsidieerd toneel. Bedoeling is geldstromen binnen de podiumkunstensector te verschuiven om het tij te doen keren 'voordat de rekenmeesters van Financiën in de

bestaansrecht moeten bewijzen door een zekere maatschappelijke respons die gemakshalve wordt uitgedrukt in de in geld uitgedrukte vraag naar de eigen prestaties': dat wordt 'maatschappelijk draagvlak' genoemd. De instellingen worden gestimuleerd de nadruk te leggen op het vergroten van de publieke belangstelling voor de eigen activiteiten en daarmee de eigen inkomsten.[214]

Aanbod en markt

Op 23 mei 1992 organiseren de Boekmanstichting en de Wiardi Beckmanstichting een symposium in de Rode Hoed te Amsterdam over het thema 'Tussen elitekunst en massacultuur', vanuit de invalshoek van sociaal-democratie en cultuurbeleid.[215] De aanleiding om voor dit thema te kiezen is de hernieuwde aandacht van de minister voor cultuurparticipatie, waarbij openlijk vraagtekens worden geplaatst bij de sterke nadruk op het vernieuwende en experimentele in het kunstbeleid in de voorgaande periode en de geslotenheid van de kunstensector. Hedy d'Ancona is één van de sprekers - ze bepleit hernieuwde aandacht voor het 'maatschappelijk functioneren van de cultuur. (…) Het reguliere cultuuraanbod zal voldoende aanknopingspunten en herkenningspunten moeten bieden voor een breder publiek'.[216]

Cas Smithuijsen waarschuwt voor teveel marktwerking en pleit voor een handhaving van 'het duaal bestel': twee terreinen, het commerciële naast het publieke bestel. 'De overheid probeert de verantwoordelijkheden af te schuiven naar het commerciële circuit'. Het publieke kunstbestel wordt niet alleen kleiner, het verandert ook van karakter. 'Het neemt het karakter aan van het commerciële bestel: verkoopbaarheid, inkomstenwerving, marketing verdringen het oude begrip van spreiding en leiden de aandacht af van artistieke ontwikkeling en haar maatschappelijke betekenis'. Smithuijsen benadrukt dat het juist de taak van de overheid is om artistieke en culturele waarden te ontwikkelen en in stand te houden, 'ook - of misschien wel juist - van waarden die niet direct interessant zijn voor markt, consumentenmassa of sponsor'.[217] Hij citeert d'Ancona die een jaar eerder in een interview zei: 'als we de markt laten werken kunnen we de helft van het aanbod afschrijven. Dat is niet alleen slecht voor de kunstenaars, maar ook voor de kwaliteit van de samenleving'.[218] Met de inkomstenmaatregel voor podiumkunstinstellingen trekken 'de bewakers van het publieke bestel, die de kunst niet alleen financieel maar ook psychologisch moeten beschermen, (…) het commercieel bestel gewoon binnen de eigen veste'. 'Het publieke bestel is nadrukkelijk een non-commercieel bestel: publiek komt niet om inkomsten te genereren en artistieke aanbieders zijn niet werkzaam om winst te maken, maar om in het kader van het algemeen belang Nederland in

---

magere belangstelling aanleiding zien de volksvertegenwoordiging voor te stellen de subsidies drastisch te verlagen'. Citaat uit: ibidem.

[214] Pim van Klink, 'Kunstenplan minister d'Ancona is een historische doorbraak'. In: *NRC Handelsblad*, 29 augustus 1992.

[215] De voordrachten van de sprekers - Hedy 'd Ancona, Hans Blokland, Paul Schnabel. Theo Beckers, Rudi Laermans, Henk van Os en Cas Smithuijsen - zijn gebundeld in: Hans van Dulken en Paul Kalma (redactie), *Sociaal-democratie, kunst, politiek. Beschouwingen over een sociaal-domocratisch kunstbeleid*. Amsterdam, 1993.

[216] Hedy d'Ancona, 'Cultuurparticipatie'. In: ibidem, pp. 41-47.

[217] Cas Smithuijsen, 'In een duaal bestel redt kunst zich wel. Over de noodzaak van een sterk democratisch mecenaat naast commerciële bestel'. In: Hans van Dulken en Paul Kalma (redactie), *Sociaal-democratie, kunst, politiek.* Amsterdam, 1993, p. 60. Ook gepubliceerd als: Cas Smithuijsen, 'Politiek levert kunst teveel aan de koopman uit.' In: *NRC Handelsblad*, 23 mei, 1992. Zie ook het interview met Smithuijsen: Jacqueline Oskamp, 'Cas Smithuijsen en het ruitjespapier van het kunstbeleid. "Het tijdperk van de authentieke verontwaardiging is voorbij"'. In: *De Groene Amsterdammer*, 17 juni 1991. Daar adviseert hij de overheid zich meer te richten 'op innovatie en nieuw talent, dingen die de markt niet oppikt'.

[218] Ibidem, p. 59. Dit interview werd gepubliceerd in *Rood*, een tijdschrift voor de leden van de PvdA, jrg.1, nr.4, mei 1991. Volgens mij is dit de eerste keer dat het begrip 'marktwerking' expliciet in het openbaar debat over cultuurbeleid wordt gebruikt.

artistiek opzicht verder vooruit te helpen. Aan het publieke bestel kan Nederland ook zijn culturele identiteit, of liever, representativiteit in binnen- en buitenland ontlenen. Dan wordt het wellicht ook mogelijk een tentoonstelling over Rembrandt te houden zonder allerhande lappen op het Rijksmuseum'.[219]

De overige sprekers op het symposium zijn een andere mening toegedaan. Hans Blokland wijst op het eenzijdige 'avant-gardistische aanbod' dat door de overheid wordt gestimuleerd waardoor de kloof tussen de professionele kunstwerelden en het lekenpubliek groter is geworden.[220] Paul Schnabel trekt nog harder van leer. Hij constateert in het kunstbeleid een huiver om het kunstaanbod afhankelijk te laten maken van de vraag. Hij spreekt van 'kunstcorporatisme': 'er is te veel experimenteel en regisseurstoneel, te veel conceptueel en abstracte beeldende kunst en te weinig kunst die voor een publiek gemaakt is. Het idee dat het publiek per definitie dom, oppervlakkig en traditioneel is, is een in de kunstwereld met zorg gekoesterde mythe, die iedere discussie over de kwaliteit en de aantrekkelijkheid van het aanbod bij voorbaat al onmogelijk maakt. (…) Het is een voor de ontwikkeling van de kunst ook bedreigende mythe, omdat kunst een zekere marktwerking nodig heeft. Het is zeker niet het enige, maar wel een zeer belangrijk regelmechanisme in de kunstproductie'. Schnabel ziet marktwerking als een 'marktmechanisme' dat helpt voorkomen dat de kunstwereld een volledig naar binnen georiënteerd karakter krijgt. De kunstkritiek kan ook die functie vervullen, maar de meeste critici zijn sterk betrokken en functioneren eerder als een 'regelmechanisme in de kunst dan van de kunst. (…) Een oriëntatie op de markt, op de consumenten van kunst, zal ongetwijfeld leiden tot een herwaardering van de vele andere kanten van de kunst. Ik zie daar verlangend naar uit'.[221]

Theo Beckers spreekt in zijn voordracht van een 'kunstkartel' waarin 'de culturele orthodoxie van de serieuze cultuur' wordt bewaakt - tot die kartel behoren de Raad voor de Kunst, maar ook cultuurambtenaren, journalisten en onderzoekers. Als hieraan wordt vastgehouden, 'met een duaal bestel als beschermingscontructie', ziet hij een 'beperkt kunstbeleid' ontstaan 'als een nationaal reservaat'. De producten van de cultuur- en vrijetijdsindustrie worden door dit bestel ten onrechte verwaarloosd. Beckers pleit ervoor cultuur in verband te brengen met andere vormen van vorming en vermaak.[222]

Henk van Os, sinds 1989 directeur van het Rijksmuseum, is het felst tegen 'avant-gardisme': 'vermoedelijk is er nergens in een beschaafd land relatief zoveel geld besteed aan het continueren van avant-gardetjes op staatskosten. Dat is slecht voor de kwaliteit van de kunst en slecht voor de ontsluiting van cultuurgoed voor velen'.[223] Hij geeft het voorbeeld van 'een museumdirecteur' die zijn gemeentebestuur 'plechtig' meedeelt 'dat hij stilte wil in zijn

---

[219] Ibidem.

[220] Hans Blokland, 'Sociaal-democratische cultuurpolitiek in een marktliberaal tijdperk. Tien stellingen over sociaal-democratische cultuurpolitiek'. In: Hans van Dulken en Paul Kalma (redactie), *Sociaal-democratie , kunst, politiek.* Amsterdam, 1993, p. 28.

[221] Paul Schnabel, 'Massakunst en elitecultuur. De politieke dimensie van kunst'. In: ibidem, 1993, pp. 66-67 en p. 70.

[222] Theo Beckers, 'Kunst is oorlog. Pleidooi voor een heterodox cultuurbegrip'. In: ibidem, pp. 78-79. Het is mogelijk dat cultuur, lering en vermaak mooi samengaan. Ik zag bij twee beeldende kunsttentoonstellingen vrijwel alle bezoekers - variërend in generatie en sociale klasse - met zichtbaar ontspannen plezier flaneren (er werd veel gelachen) en alle objecten belangstellend bestuderen. Dit gebeurde bij het grote *Panamarenko Retrospective* in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel (van 30 september 2005 tot 29 januari 2006) en de overzichtstentoonstelling van Jean Tinguely, *Alles beweegt* in de Kunsthal te Rotterdam (van 10 oktober 2007 tot 27 januari 2008). De recensenten - ingewijden - schreven positief over beide exposities. Zie Rutger Pontzen, 'Panamarenko's luchtfietserij ingehaald door techniek', in *de Volkskrant*, 14 december 2005. En over de Tinguely tentoonstelling: Viola Lindner, 'Magische machines die je laten lachen'. In: *NRC Handelsblad*, 10 oktober 2007 en 'Zinloos bewegend om de beweging'. In: *de Volkskrant*, 25-10-2007 en trouwe bewonderaar H.J.A. Hofland over 'Jean Tinguely als het genie van de zichtbare muziek' in: 'Alles beweegt'. In: *De Groene Amsterdammer*, 12 oktober 2007.

[223] Henk van Os, 'Mislukte cultuurspreiding?'. In: ibidem, p. 51.

museum, waar overigens toch al weinig bezoekers kwamen. In plaats van de man te vertellen dat hij een essentieel onderdeel van zijn taak verwaarloost, is het gemeentebestuur onder de indruk van dit toekomstperspectief'.[224] 'Culturele instituten in ons land worden maar al te vaak gerund als privé-instituten, gericht op belangstelling van insiders, en wanneer daarop enige beleidsmatige correctie wordt voorgesteld - zoals in de plannen van minister d'Ancona - komen alle lobby's luidkeels in beweging'. Van Os pleit voor meer 'omgang met de privé-sector', opdat 'het maatschappelijk draagvlak' vergroot wordt en uit die sector 'specifieke deskundigheid' verworven kan worden 'inzake management, marketing en publiciteit die kan bijdragen tot een beter functioneren van musea, theaters en concertzalen. (…) Een modern participatiebeleid strekt zich uit van een goede fysieke toegankelijkheid van het gebouw tot en met het gedrag van zaalwachters jegens bezoekers'. Hij vreest dat verwaarlozing van de cultuurparticipatie er toe zal leiden 'dat de politieke werfkracht van het cultuurbeleid ernstig zal worden aangetast'.[225]

Er komt inderdaad een lobby 'luidkeels in beweging'. Uit protest tegen de maatregelen in het Kunstenplan wordt de vereniging Kunsten '92 opgericht. Tijdens het symposium op zaterdag 23 mei 1992 in de Rode Hoed te Amsterdam maakt de lobby zich demonstratief kenbaar. Onder aanvoering van oprichters Frans de Ruyter en Martijn Sanders komt een grote groep representanten van kunstinstellingen het debatcentrum binnen.[226] De vereniging telt rond de honderdvijftig leden - er wordt geprobeerd het bestand van kunstinstellingen te verbreden met musea en commerciële instellingen als uitgeverijen en bioscopen, maar dat lukt vooralsnog niet. Kunsten '92 stelt zich ten doel 'het draagvlak voor de kunst, cultuur en cultuurbehoud te verbreden, de belangen van de kunstwereld als geheel te behartigen, politieke partijen te beïnvloeden en te fungeren als gesprekspartner voor de overheid'. De vereniging wil met het ministerie een bondgenootschap vormen 'ter verdediging van de kunsten en beëindiging van de borrelpraat over subsidies als weggegooid geld'.[227] Het is een belangenvereniging, bij de oprichting vooral gericht op podiumkunstinstellingen. De vereniging gaat zich bezighouden met specifieke onderwerpen, afhankelijk van de knelpunten die leven in de sector en datgene wat op de politieke agenda staat.[228] Bij de oprichting was het thema vooral de vijftien procent maatregel eigen inkomsten voor de podiumkunstinstellingen; daarom zijn musea nog nauwelijks betrokken. Eén van de eerste musea die lid worden is het Gemeentemuseum Arnhem, gevolgd door het Groninger Museum.[229] De nadruk die d'Ancona legt op publieksbereik en marketing wordt duidelijk niet op prijs gesteld. De minister wordt zelfs verweten Thorbeckes principe 'met voeten te treden'.[230] Desondanks wordt voor podiumkunstinstellingen de vijftien procent eigen inkomsten regeling ingevoerd. Na verloop

---

[224] Ibidem, p. 52. Van Os had het hier over Rudi Fuchs, dan directeur van het Haags Gemeentemuseum.
[225] Ibidem, p. 54 en p. 49.
[226] Frans de Ruiter was toen directeur van het Haagse Koninklijk Conservatorium en Martijn Sanders directeur van het Amsterdamse Concertgebouw, ze waren resp. voorzitter en vice-voorzitter van Kunsten '92.
[227] 'Eerste debat over cultuur en omroep. Kunsten '92 wil nieuw Kunstenplan'. In: *NRC Handelsblad*, 9 november 1992.
[228] Website: www.kunsten92.nl
[229] Liesbeth Brandt Corstius, directeur van het Gemeentemuseum Arnhem, werd bestuurslid. Bron: pamflet van Kunsten '92, *Waarom kunst moet*, uitgegeven in 1993. Columnist Max Pam schreef een geestig stukje als reactie op het pamflet, waarin hij de *slogan* vergelijkt met het motto 'melk moet' uit zijn jeugd, de tandarts die moet en militaire dienst. 'Wie leest dat kunst moet, krijgt spontaan een hekel aan kunst, een afkeer van kunst (…) Kunst moet is een categorisch imperatief, zoiets als Ordnung muβ sein, maar dan nog korter, nog dwingender. Kunst moet is de eerste regel uit het handboek van de cultuurpolitie'. Max Pam, 'Een heilig moeten'. In: *NRC Handelsblad*, 19 november 1993.
[230] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2006, p. 330

van tijd blijkt dat het percentage eigen inkomsten over het algemeen door de instellingen wordt gehaald.[231]

Op 16 april 1993 treedt de Wet op het specifiek cultuurbeleid in werking.[232] Hedy d'Ancona zette de voorbereiding van Brinkman van de wet, in de tweede helft van de jaren tachtig, in vlot tempo voort. De globale strekking houdt ze intact. Over de taak van de minister staat in de wet: 'onze minister is belast met het scheppen van voorwaarden voor het in stand houden, ontwikkelen, sociaal en geografisch spreiden of anderszins verbreiden van cultuuruitingen; hij laat zich daarbij leiden door overwegingen van kwaliteit en verscheidenheid'. De minister verplicht zich om eens in de vier jaar een cultuurnota aan het parlement voor te leggen, met daarin een kunstenplan - de beleidssystematiek die Brinkman in 1987 introduceerde. De kunstinstellingen die in aanmerking willen komen voor een vierjaarlijkse subsidie, krijgen in deze procedure ook een verplichting: zij moeten een beleidsplan indienen waarin staat wat ze de komende vier jaar gaan ondernemen en wat dat gaat kosten. Na afloop van de cyclus wordt nagegaan wat er van die plannen terecht is gekomen. De adviesraden wegen de plannen en geeft daarover - inhoudelijk en financieel - advies aan de minister.[233] Zij publiceert vervolgens de uitkomsten in het kunstenplan. In de wet is voor de minister ruimte ingebouwd om bedragen aan lagere overheden uit te keren en om voor beleidsuitvoering 'privaatrechterlijke rechtspersonen' op te richten - dit zijn meestal in stichtingen ondergebrachte fondsen. Zo houdt de rijksoverheid de regie in handen en wordt er ook aan de eisen van territoriale en functionele decentralisatie voldaan.[234]

Onder minister d'Ancona is Jan Riezenkamp wederom de hoogste cultuurambtenaar op het ministerie. Volgens D66-Kamerlid Aad Nuis zijn Riezenkamp en d'Ancona 'nog niet volledig aan elkaar gewaagd' - hij vergelijkt het duo met een tweemotorig vliegtuig waarvan Riezenkamps motor 'de meeste pk's heeft. En het is nu eenmaal zo dat als de ene motor harder gaat dan de andere, het vliegtuig rondjes draait'.[235]

In *Elsevier* verschijnt een artikel van journalist Gerlof Leistra waarin hij constateert dat de bedrijfscultuur op het departement sinds de jaren tachtig sterk is verzakelijkt en de macht van de cultuurambtenaren sterk is toegenomen: 'veel meer dan vroeger hebben zij de touwtjes stevig in handen'.[236] Riezenkamp riep ooit tegen collega's: 'wij hebben de centen, wij hebben de macht' - hij sloeg met de vuist op tafel.[237] De toon van Leistra's analyse is tendentieus.[238] De voorbeelden die hij kiest, onderbouwen zijn redenering dat het departement machtig is en een uitgelezen plek om een carrière in de kunstenwereld te lanceren en van

---

[231] Ibidem, p. 360. Opmerkelijk genoeg hoefden de musea niet aan deze inkomsteneis te voldoen. De minister maakte een onderscheid tussen de podiumkunstensector - daar staat presentatie voorop - en de sector cultuurbeheer, waar behalve presentatie vooral ook behoud en beheer belangrijke functies zijn.

[232] Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. 's-Gravenhage 1998, pp. 58-59.

[233] De Raad voor de Kunst voor de kunstensector en de Raad voor het Cultuurbeheer voor de rijksmusea.

[234] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 333. Zie voor de ontwikkeling van de wet: Peter van IJsselmuiden, 'Gevonden waarheden. De ontstaansgeschiedenis van de Wet op het specifiek cultuurbeleid'. In: *Boekmancahier* 17, 5e jrg. sept. 1993.

[235] Alfred van Cleef en Tom-Jan Meeus, 'Jan Riezenkamp, directeur-generaal Culturele Zaken. Competitief, mondain, provocerend. "Door types zoals hij was de PvdA begin jaren '70 echt links"'. In: *NRC Handelsblad*, 15 april 1991.

[236] Gerlof Leistra, 'Het web van Riezenkamp. Topambtenaren en managers koloniseren het kunstbedrijf'. In: *Elsevier*, 19 september 1992.

[237] Theo Stokkink, '"Wij hebben de centen, wij hebben de macht"'. In: idem (redactie), *De Cultuur elite van Nederland. Wie maken en breken de kunst*. Amsterdam, 1989, p. 239.

[238] Zijn intro is hiervoor illustratief: 'de arm van Riezenkamp, de hoogste cultuurambtenaar van het land, reikt ver. Het lijkt alsof er op WVC een masterplan bestaat om de rest van cultureel Nederland te koloniseren. Er dreigt een monocultuur van kunstpausjes te ontstaan, die allemaal uit dezelfde rots zijn gehouwen. Moet je op het hoofdkantoor gewerkt hebben om een filiaal te kunnen leiden?' Bron: Gerlof Leistra, 'Het web van Riezenkamp'. In: *Elsevier*, 19 september 1992. Hetzelfde geldt voor de polemische bundel van Theo Stokkink over de 'cultuur elite' - zie vorige noot.

daaruit te parachuteren in een hoge functie bij een instelling: 'met zekere regelmaat vindt er in de cultuursector een stoelendans plaats. (…) Piet Ponskaarten van weleer, die hun werk in stilte verrichtten' hebben het veld geruimd voor 'zelfbewuste managers, die nu in media hun ideeën over cultuur ventileren. Ambtenaren zijn plotseling *opinion leaders* geworden'. In zijn beschouwing beschrijft Leistra het uitgebreide netwerk rondom Riezenkamp en somt roulaties op van ambtenaren: Theo van Velzen werd directeur van het Haags Gemeentemuseum, Pim van Klink werd directeur van de dienst Cultuur in Groningen en Hoos Blotkamp directeur van het Filmmuseum. Als Jan Jessurun plaatsvervangend secretaris-generaal wordt, volgt Cees van 't Veen hem op als hoofddirecteur Cultuurbeheer - hij bereidde de verzelfstandiging van de rijksmusea voor en vertrok in 1991 naar adviesbureau Berenschot, in het kielzog van Ocker van Munster. Onderzoekers van Berenschot hebben inmiddels een reputatie opgebouwd als ingewijde in de cultuursector en verwerven veel opdrachten van het departement. Het hoofd stafbureau Kunsten, Atzo Nicolaï, wordt in 1990 algemeen secretaris van de Raad voor de Kunst.[239] Sommigen vinden deze overstap controversieel, maar Nicolaï niet: 'de taakverdeling is duidelijk, in Rijswijk zitten de beslissers, wij zijn de adviseurs. Wanneer zij over die streep gaan, trekken wij aan de bel. Maar natuurlijk bestaat er een grijs gebied. Beleid heeft altijd consequenties voor de inhoud'. Hij vindt 'een levendig grensverkeer alleen maar gunstig': 'het is een groot voordeel dat je elkaars cultuur en manier van werken kent. Je spreekt dezelfde taal en dat bespaart een hoop tijd'.[240]

'De macht van de WVC-ambtenaren is de afgelopen tien jaar alleen maar verder gegroeid', zo constateert Leistra. De angst bestaat dat ambtenaren en kunstmanagers naar elkaar gaan 'toeschrijven' en elkaar de bal toespelen. Pim van Klink beaamt dit: 'zij zitten middenin het spinnenweb en kennen de lijnen en de poppetjes. Voor culturele instellingen wordt het daarom steeds aantrekkelijker iemand uit die brandhaard weg te kopen. Nadeel is dat het kunstleven op deze manier een gesloten circuit dreigt te worden. Zo nu en dan moet je de durf hebben iemand van buiten toe te laten. Anders bloedt het dood'. Als Leistra aan Riezenkamp vraagt 'of hijzelf niet vastgeroest zit op zijn troon', antwoordt hij: 'ik zou geen betere baan weten. Uiteraard zou ik als directeur van een schroefjesfabriek aanzienlijk meer verdienen, maar ik heb nu eenmaal niets met schroefjes'.[241]

Uitvoering van de verzelfstandiging

In 1994 is het eindelijk zover: de operatie verzelfstandiging van de rijksmuseale instellingen gaat van start: de musea worden 'op grotere afstand van het ministerie' gezet en worden meer autonomie en armslag gegeven. Vanaf het begin wordt duidelijk gemaakt dat dit niet impliceert dat de overheid minder financiële inspanningen voor de museumsector levert. De collecties en de huisvesting ervan blijven in eigendom van het rijk, maar het beheer en de exploitatie worden zelfstandig gemaakt.[242] De cao-onderhandelingen voor de

---

[239] Atzo Nicolaï (1960) begon in 1987 zijn carrière bij het ministerie van WVC als stafmedewerker directie Kunsten en werd daar in 1988 hoofd stafbureau Kunsten. Hij was van 1990 tot 1995 algemeen secretaris van de Raad voor de Kunst - van 1994 tot 1995 leidde hij de fusie van de Mediaraad, Raad voor het Cultuurbeheer, Raad voor de Kunst en Raad van Advies voor Bibliotheekwezen en Informatieverzorging. Hij was vervolgens tot 1998 algemeen secretaris van het resultaat van de fusie: de Raad voor Cultuur. Nicolaï was van 22 juli 2002 tot 7 juli 2006 staatssecretaris van Buitenlandse Zaken (in het buitenland mocht hij de titel 'Minister for European Affairs' dragen) en van 7 juli 2006 tot 22 februari 2007 minister voor Bestuurlijke vernieuwing en Koninkrijksrelaties. Hij was voorzitter van de Raad van Toezicht van het project Nationaal Historisch Museum (zie deel V, hoofdstuk drie). Sinds 1 juni 2011 is Nicolaï directeur van chemiebedrijf DSM Nederland en sinds 1 juni 2012 voorzitter Raad van Toezicht van de Universiteit van Amsterdam

[240] Nicolaï geciteerd in: ibidem. Hans Onno van den Berg noemde dit rouleren 'ping-pong carrière'. Zie zijn essay 'De versiering van de macht, beeldende kunst na de BKR'. In: Theo Stokkink (redactie), *De Cultuur elite van Nederland.* Amsterdam, 1989, p. 175.

[241] Riezenkamp geciteerd in: ibidem.

[242] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, p. 382.

museummedewerkers zijn bijna rond en ook het definitieve voorstel van WVC over de verdeling van de gelden over de verzelfstandigde musea is positief ontvangen.[243] In de verzelfstandigde situatie bestaat er tussen ministerie en het museum één 'lijntje', ook wel 'een navelstreng' genoemd. Via die lijn wordt alles behandeld, zowel de inhoud, de prestaties als het geld. 'Dat brengt beleid en geld bij elkaar, waardoor het veel overzichtelijker en efficiënter wordt en de musea meer vrijheid van handelen krijgen. Feitelijk zijn de musea binnen de grenzen van hun beleidsplan vrij in hun functioneren'.[244] Over het verzelfstandigingsproces legt Cees van 't Veen, die hierbij nauw betrokken was, het volgende uit: 'de rijksmusea werden in drie groepen verdeeld, omdat ze zeer divers waren in kwaliteiten en capaciteiten. De voorlopers werden als eerste verzelfstandigd, opdat alle problemen met hen doorgenomen en knopen doorgehakt konden worden. Later werden de andere rijksmusea verzelfstandigd. (…) Het Van Gogh Museum kan gezien worden als één van de voorlopers en is één van de eerste musea die in 1994 extern werden verzelfstandigd. Bovendien wilde de toenmalige directie van het Van Gogh Museum zelf graag extern verzelfstandigen - vergeleken met de andere rijksmusea stond dit museum al meer midden in de maatschappij. Ook was het meer toegerust om zakelijk op te treden en om met externe marktpartijen in zee te gaan. Daarnaast had het museum de middelen om zich verder te scherpen op de nieuwe verzelfstandigde positie. Het Rijksmuseum daarentegen, zat juist uitdrukkelijk in de laatste groep - dat liep namelijk achter op de bedrijfsvoering, de professionaliteit en de organisatiecultuur. (…) Je kunt zeggen dat het Van Gogh Museum één van de eerste was die is verzelfstandigd en het Rijksmuseum één van de laatste'.[245]

De rijksgesubsidieerde musea krijgen voortaan voor vier jaar geld toegewezen op basis van de beleidsplannen die zij indienen. Deze worden beoordeeld door de Raad voor het Cultuurbeheer en ambtenaren van het departement. Goede plannen worden gehonoreerd, slechte krijgen minder geld. Meevallers door sponsoring of extra entreegelden mag het museum houden. 'In de volgende planperiode kan echter wel rekening worden gehouden met de verhoogde *earning capacity*'. Aan het einde van elke periode kan worden vastgesteld of de concrete doelen zoals gesteld in de beleidsplannen werkelijk zijn gehaald. De missie is van centraal belang in de plannen. In dit 'visionaire' onderdeel geeft het museum aan 'welke maatschappelijke en strategische positie wordt nagestreefd'. De missie dient te worden 'vertaald in concrete en toetsbare plannen met de collectie en de presentaties, bijvoorbeeld in een tentoonstellingsprogramma, een conserveringsprogramma, of het bereiken van een nieuwe publieksgroep' - gekoppeld aan een begroting.[246] Zo hebben de verzelfstandigde rijksmusea baat bij meer inkomsten, dat een prikkel geeft voor efficiënt beheer en effectiviteit van het te voeren beleid. Alle zeventien rijksmusea hebben de afgelopen jaren al flink geoefend met het bedrijfsmatig opereren. Het is de bedoeling dat de musea hun nieuwe vrijheid op financieel en personeel terrein gaan benutten om bedrijfsmatiger te werk te gaan. Daardoor kunnen ze meer geld overhouden en naast de overheidsgelden - die ze nog steeds ontvangen, maar via een andere regeling - meer bijverdienen.[247]

De verzelfstandiging betekent dat de zeventien rijksmusea zelfstandige stichtingen worden, waardoor de directies rechtstreeks verantwoording moeten afleggen aan hun stichtingsbestuur in plaats van aan het ministerie. De medewerkers krijgen een eigen 'museummedewerkers-cao' en zijn geen ambtenaar meer. Museumdirecteuren worden niet

---

[243] Kitty Kilian, 'Rijksmusea en WVC eens over subsidiëring'. In: *NRC Handelsblad*, 22 februari 1994.
[244] Aldus Cees van 't Veen in een interview te Leeuwarden op 1 maart 2007. Bron: Juliëtte Plantenga, 'Samenwerking aan het Museumplein.Verzelfstandiging en verzakelijking van het Rijksmuseum Amsterdam, het Van Gogh Museum en het Stedelijk Museum Amsterdam'. Masterscriptie ACW, UvA, Amsterdam, 2007, p. 30.
[245] Van 't Veen geciteerd in: ibidem, pp. 26-27.
[246] Kitty Kilian, 'Rijksmusea en WVC eens over subsidiëring'. In: *NRC Handelsblad*, 22 februari 1994.
[247] Kitty Kilian, mmv Gerda Telgenhof en Marianne Vermeijden, 'Borrelen tussen de oude meesters. Zeventien rijksmusea op weg naar zelfstandigheid'. In: *NRC Handelsblad*, 3 september 1993.

alleen beoordeeld op wetenschappelijke kwaliteiten, maar ook op managementcapaciteiten.[248] Over de beleidsplannen voor de kunstenplanperiode 1996-2000 oordeelt de Raad zeer kritisch: ‘’bepaald niet alle voorgelegde plannen van de verzelfstandigde rijksmusea’ geven blijk van ‘een geïnspireerde visie op de museale taken in de toekomst’. Veel van de plannen kunnen nog geen ‘ondernemingsplannen’ worden genoemd, waaruit blijkt dat de musea ‘zich vooralsnog onvoldoende van hun maatschappelijke functie’ bewust zijn.[249]

Politiek dier

Hedy d’ Ancona was minister van WVC in een moeilijke periode van bezuinigingen, vooral op het gebied van zorg.[250] Toen ze aantrad, werd er in de cultuursector veel van haar verwacht, omdat ‘ze werkelijk verstand van zaken had’, aldus Peter Berger, hoofd Letteren op het ministerie.[251] Hij bestempelt haar als ‘de erudietste sinds tijden’, maar ‘ze heeft een minder groot stempel nagelaten dan ik gedacht had van iemand die zoveel van culturele *ins and outs* weet’.[252] In de vakliteratuur worden op het terrein van cultuurbeleid vooral de Wet op het Specifiek Cultuurbeleid en de Wet verzelfstandiging rijksmuseale diensten genoemd als d’Ancona’s wapenfeiten - beide in 1993 tot stand gebracht. Het Deltaplan voor cultuurbehoud betekende het startsein voor een grootscheepse operatie op het gebied van conservering en restauratie. Het behoud van cultureel erfgoed was bij haar een belangrijk agendapunt. Onder minister Brinkman werd het voorwerk gedaan: hij diende in 1988 het Voorstel van de Wet op het specifiek Cultuurbeleid in en onder zijn bewind startten de uitgebreide voorbereidingen van de verzelfstandiging.[253] Deze voortgang in beleidsuitvoering is eerder te danken aan de doortastende operaties van topambtenaren met een sterke betrokkenheid bij wat er in de wereld van kunst en erfgoed gebeurt. Een bewindspersoon bekleedt zijn of haar positie tijdelijk, ambtenaren blijven bij kabinetswisselingen op hun post, genieten relatief veel vrijheid op het departement en zorgen voor de continuïteit in het beleid. Cees van ’t Veen: ‘de kunst voor een bewindspersoon is veel meer of hij de ambtelijke adviezen wil opvolgen. En daar moet hij of zij een goede neus voor hebben’.[254]

Sari van Heemskerck, VVD-woordvoerder cultuur, typeert d’Ancona als ‘een heerlijk mens. (…) Brinkman was een uitstekend minister, maar Hedy gaf de kunsten een smoel. We waren het zakelijk wel eens oneens, maar ze deed daar nooit onaardig over’.[255] Toen zij het

---

[248] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2006, p. 382.
[249] Ibidem, p. 383.
[250] Hedy d’Ancona was ook verantwoordelijk voor de opvang van asielzoekers in Nederland. Dit was, naast de ingrepen in de WAO, één van de belangrijkste en lastigste dossiers in de periode van het kabinet-Lubbers III. In 1988 kwamen er in totaal bijna 7.500 asielzoekers naar Nederland, in 1989 verdubbelde het aantal en begin jaren negentig bleven ‘de aantallen met duizenden oplopen’. D’Ancona voelde zich erg betrokken bij deze problematiek. Daarnaast vroeg het mediabeleid veel aandacht: vlak voor deze regeerperiode drong de commerciële zender RTL-Veronique het Nederlandse omroepbestel binnen - voor de publieke omroepverenigingen een bedreiging. Bron: Leonoor Meijer, *Hedy. Feministe, politica, actievoerster*. Amsterdam/Antwerpen, 2012, pp. 158-159 en p. 151.
[251] Sinds 1973 was Peter Berger (1936-2000) 25 jaar lang hoofd Letteren op het ministerie van CRM/WVC. Daarvoor was hij onder meer kunstredacteur bij de avondkrant *Het Vaderland* en eindredacteur van het NOS-programma *Uit de kunst.* Hij schreef en publiceerde daarnaast gedichten, essays en kritieken over literatuur en beeldende kunst. Harry Mulisch noemde hem ooit ‘de enige ambtenaar aan wie hij de beoordeling van literatuur durfde over te laten’. Zie ook: Chris Ronteltap, ’64 jaar een vat vol tegenstrijdigheden’. In: *De Cultuurbarbaar. Magazine van en voor cultuurambtenaren*, jaargang 10, november 2000, Bron: *www.peterberger.org/Peter%20Berger,%20Over%20Peter%20Berger.htm* (bezocht op 16 december 2013).
[252] Berger geciteerd in: Ite Rűmke, ‘Hedy kent Iedereen en Iedereen kent Hedy’. In: *NRC Handelsblad*, 8 december 1997.
[253] Peter van IJsselmuiden, ‘Gevonden waarheden. De ontstaansgeschiedenis van de Wet op het specifiek cultuurbeleid.’ In: *Boekmancahier* 17, 5e jrg. sept. 1993, p. 283.
[254] Cees van ’t Veen in een email op 13 oktober 2013. Zie ook: Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*. ’s-Gravenhage, 1990, p. 79.
[255] Ite Rűmke, ‘Hedy kent Iedereen en Iedereen kent Hedy’. In: *NRC Handelsblad*, 8 december 1997.

roer overnam, werd gaandeweg de omgang op het departement gemoedelijker. De minister vergaderde regelmatig met haar topambtenaren thuis 'aan de keukentafel'. Haar voorganger staat bekend als 'een kundig, enigszins formeel en hiërarchisch ingestelde minister'. In zijn tijd begon het wekelijkse stafoverleg op maandag 'losjes' met het doornemen van het weekend en grappen over de actualiteit. Maar 'na ongeveer vijf minuten' sprak hij 'de woorden uit om over te gaan "tot de orde van de dag"'. Bij d'Ancona 'is het vaak na een kwartier dat één van de topambtenaren het heft in handen neemt en de gevleugelde woorden uitspreekt "alle gekheid op een stokje". (…) Als op een beleidsterrein een probleem opduikt en een snelle oplossing nodig is, zegt de minister tegen betrokkenen: "laten we dit snel klamvochtig afnemen". Het zijn uitdrukkingen die op het ministerie na haar vertrek blijven rondzingen'.[256] Jan Riezenkamp: 'wat ze niet goed kon, geldzaken bijvoorbeeld, liet ze gemakkelijk over aan haar ambtenaren. Ze werkte hard en had vrijwel altijd een goed humeur'. Ze 'scoort' bij hem 'hoog' in de rij van ministers die hij meemaakte: 'ze is een politiek dier, heeft een goed instinct. Ze had andere ideeën in haar hoofd, maar ze heeft zich laten overtuigen dat er een "Deltaplan" voor cultuurbehoud nodig was'. Anne-Marie Stordiau - haar voorlichter bij WVC - vermoedt dat het ministerschap haar minder goed lag: 'je bent gebonden aan het regeerakkoord. Het is niet de meest vruchtbare plek als je je eigen politieke ideeën naar voren wilt brengen'.[257]

2 Hernieuwd publieksonderzoek en poëtische retoriek

Het Sociaal en Cultureel Planbureau levert het ministerie periodiek analyses, vooral gebaseerd op de statistieken van het CBS: trends in cultuurdeelname, analyse van de fluctuaties daarin en evaluatie van het cultuurbeleid. De samenwerking wordt intenser als het SCP een aparte reeks start, op verzoek van de stafdirectie van het Directoraat-Generaal voor het Cultuurbeleid: 'Het culturele draagvlak'. In deze publicaties wordt gedetailleerd op een bepaalde sector ingegaan.[258]

Sinds de invoering van de Wet op het specifiek cultuurbeleid in 1993 geldt de afspraak dat de verantwoordelijke bewindspersoon voortaan ruim voor het verschijnen van een nieuwe beleidsnota in een notitie kenbaar maakt welke 'uitgangspunten en implicaties hiervan' gehanteerd zullen worden.[259] Ter voorbereiding van de notitie en de Cultuurnota voor de periode 1997-2000 van de opvolger van d 'Ancona, Aad Nuis, vraagt de stafdirectie aan Wim Knulst om een secundaire analyse te schrijven over de onderzoekscijfers en inzichten die over de podiumkunsten zijn verzameld.[260] Juist op het terrein van de podiumkunsten is er namelijk op het departement behoefte aan meer inzicht in de relatie tussen het gesubsidieerde aanbod en het publiek, de kenmerken van (potentieel) publiek en de invloed van de media ('de thuisconsumptie') op podiumbezoek. Het rapport verschijnt in de nieuwe reeks. De stafdirectie vraagt Bureau Berenschot, mede op grond van de bevindingen van Knulst, toekomstscenario's uit te stippelen met behulp van kwalitatief onderzoek.[261] In 1997 publiceert SCP-onderzoeker Jos de Haan onderzoeksbevindingen over de cultuurhistorische interesse sinds het einde van de jaren zeventig.[262]

---

[256] Leonoor Meijer, *Hedy. Feministe, politica, actievoerster*. Amsterdam/Antwerpen, 2012, pp. 148-149.
[257] Ite Rűmke, 'Hedy kent Iedereen en Iedereen kent Hedy'. In: *NRC Handelsblad*, 8 december 1997.
[258] Wim Knulst, *Podia in een tijdperk van afstandsbediening. Onderzoek naar achtergronden van veranderingen in de omvang en samenstelling van het podiumpubliek sinds de jaren vijftig*. Rijswijk, mei 1995, p. 8. Dit is het eerste deel in de reeks.
[259] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, pp. 337-338 en 'Uitgangspunten voor cultuurbeleid. Brief van de Staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen'. In: Ministerie van OCenW, *Pantser of Ruggegraad. Uitgangspunten voor cultuurbeleid.* Den Haag, 13 juli 1995, p. 1.
[260] Wim Knulst, *Podia in een tijdperk van afstandsbediening.* Rijswijk, mei 1995, pp. 15-16.
[261] Berenschot, *De podiumkunsten na 2000. Naar een nieuw beleid*. Utrecht, 2 juni 1995.
[262] Wim Knulst is de supervisor van dit project. Dit is het derde deel in de reeks 'Het culturele draagvlak': Jos de Haan, *Het gedeelde erfgoed. Een onderzoek naar veranderingen in de cultuurhistorische belangstelling sinds het*

Onderzoek naar aanbod en vraag in de podiumkunsten

Het Sociaal en Cultureel Planbureau bedient de overheid sinds 1973 met statistische analyses - trends in cultuurdeelname, de fluctuaties daarin en de evaluatie van het beleid. Knulst opereert in die traditie en levert een heldere sociologische analyse af waarin hij het trendcijfermateriaal over de deelname van podiumkunsten koppelt aan de ontwikkelingen in het mediagebruik. De geconstateerde trends gelden niet alleen voor de podiumkunsten, maar ook voor de museumsector. De titel van het rapport *Podia in een tijdperk van afstandsbediening* geeft al aan wat er gaande is: de ontwikkeling van de elektronische media levert 'een grotere verscheidenheid aan luister- en kijkgelegenheid'. De cultuurparticipatie is 'verhuiselijkt'. Knulst borduurt met deze bevinding voort op zijn constateringen in eerdere publicaties.[263] In de kunstensector zelf - op podia en in zalen - heeft 'de inhoudelijke modernisering' ruim baan gekregen, terwijl traditionele presentatietechnieken in ere worden gehouden - de inhoud werd minder toegankelijk. Maar via de electronische media wordt vooral het traditionele cultuuraanbod verspreid en door een breed publiek aanvaard. 'Dankzij de programmering van televisie, radio en andere elektronische media, komen veel mensen die niet gewend zijn kunstevenementen te bezoeken, daarmee toch regelmatig in aanraking'.[264]

Knulst signaleert een 'overaanbod': producties in de podiumkunsten trekken nog steeds voornamelijk een vaste groep specialisten aan. In verschillende studies wordt het overaanbod verklaard door de artistieke soevereiniteit die in de podiumkunstensector voorop staat: gezelschappen specialiseren zich volgens een eigen artistiek concept, wat vooral een beperkte kring van ingewijden aantrekt. Maar aanbod schept niet automatisch vraag. Eind jaren tachtig werd op het departement dit 'afkalvende draagvlak' als probleem erkend - daarop geattendeerd door het SCP.[265] Sindsdien worden instellingen gestimuleerd om 'door middel van een breder aanbod publiek terug te winnen'. Knulst raadt aan bij de programmering meer rekening te houden met 'de voorkeur van geïnteresseerde leken' en meer aandacht te besteden aan 'publiekswerving'.[266]

De auteurs van het Berenschot-onderzoek zijn socioloog Freek Ossel en econoom Ocker van Munster - ze peilen de mogelijkheden om de positie van de sector podiumkunsten te versterken.[267] Ze ontwikkelen twee toekomstscenario's. In het eerste, het 'pluriformiteitsscenario', is sprake van een vergaande individualisering 'met maatschappelijk modulair zapgedrag'. Er is geen sprake meer van gesegmenteerde markten voor vrije tijds- en cultuurmarkten - er zullen minder vaste, identificeerbare doelgroepen zijn. Het tweede is het 'hoofdstroom-tegenstroomscenario' - in dit perspectief wordt uitgegaan van een samenleving die steeds meer gesegmenteerd raakt. Er komen meer groepen met een eigen identiteit en gedrags- en consumptiepatronen. De veronderstelling is hier dat één segment gaat domineren:

---

einde van de jaren zeventig. Rijswijk, 1997. In het tweede deel in de serie wordt aandacht besteed aan leesgedrag: Wim Knulst, Gerbert Kraaykamp, Andries van den Broek en Jos de Haan, *Leesgewoonten. Een halve eeuw onderzoek naar het lezen en zijn belagers*. Rijswijk, 25 april 1997.

[263] Zie: Wim Knulst, *Van vaudeville tot video.* Rijswijk, juni 1989 en het debat daarover: Ministerie van WVC, Cultuurbeleid: een voor- of een achterhoedegevecht. In: *Trefpunt* (extra). Rijswijk, maart 1990 en Wim Knulst en Jo Bardoel, 'Een beetje klasse kan geen kwaad. Beschouwingen bij tien jaar touwtrekken om de culturele taken van de omroep'. In: F. van Raaij ea. (redactie), *Communicatie en informatie.* Houten/Zaventem, 1994. Zie ook: Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland*. Rijswijk, 1993, pp. 199-203.

[264] Wim Knulst, *Podia in een tijdperk van afstandsbediening.* Rijswijk, mei 1995, p. 57.

[265] Zie onder andere: Ministerie van WVC, *Cultuurbeleid in Nederland.* Rijswijk, 1993, p. 195 en het *Sociaal en Cultureel Rapport* 1984 van het Sociaal en Cultureel Planbureau, 's-Gravenhage, 1984, pp. 201-203 - Wim Knulst schreef dit hoofdstuk.

[266] Wim Knulst, *Podia in een tijdperk van afstandsbediening.* Rijswijk, mei 1995, pp. 165-167.

[267] Berenschot, *De podiumkunsten na 2000.* Utrecht, 2 juni 1995. Beiden voerden eerder advies opdrachten uit voor het departement. We kwamen Ocker van Munster al tegen in de ontwikkeling van rijksmusea naar verzelfstandiging: Berenschot, *Musea en privatisering.* Utrecht: Berenschot bv, april 1989. Zie ook: Joost Ramaer, 'Dokter voor de podia. "Troubleshooter" Ocker van Munster'. In: *de Volkskrant*, 10 maart 2005.

de hoofdstroom met daarin een 'middle of the road' cultuur, entertainment. Tegelijkertijd ontwikkelen zich kleinere tegenstromen, subculturen van jongeren en allochtonen en een intellectuele elite. Verwacht wordt dat publieksgroepen zich zullen opsluiten 'in hun eigen culturen'. De onderzoekers verwachten dat de dominante hoofdstroom van populaire cultuur de gesubsidieerde cultuur 'in de marge van de witte culturele elite' zal drukken.[268] Ze bepleiten onder meer beleidsmatige aandacht te schenken voor vraagzijde en 'bevordering van marktwerking'.[269]

De onderzoeksrapportages verschijnen in de lente van 1995 - Nuis verwijst in zijn uitgangspuntennotitie naar beide rapporten. Het signalement dat het gesubsidieerde aanbod in de podiumkunsten 'in het nauw' is gebracht, wordt erkend als beleidsprobleem: er schort iets aan 'de verhouding tussen gesubsidieerde gezelschappen en de podia'.[270] Nuis doet verder niets met het Berenschotrapport en legt het 'in de la'.[271] In zijn beleidsnota oppert hij een 'programmeringsfonds' op te richten, maar in de regeringsperiode van kabinet-Kok I komt het niet tot een uitvoering.[272]

Het gedeelde erfgoed

Socioloog Jos de Haan van het Sociaal en Cultureel Planbureau neemt de publieke belangstelling naar de erfgoedsector - waaronder de musea ressorteren - onder de loep. Hij detecteert daarbij de samenstelling van de groep museumparticipanten en welke interesses bezoekers hebben, gerelateerd aan die van niet-bezoekers. In de beleidsnota's *Pantser of Ruggengraat* en *Cultuur en School* uit 1996 heeft de stimulering van jongerenparticipatie beleidsprioriteit. De Haan besteedt uitgebreid aandacht aan het verschil in museumdeelname tussen hoger en lager opgeleiden.[273]

Cultuureducatie staat weer op de agenda - geheel in de geest van de Commissie ter bevordering van het museumbezoek uit 1953, die het pleidooi startte om scholen een taak te geven om museumbezoek te stimuleren.[274] Letty Ranshuysen en Harry Ganzeboom verrichten in 1993 een evaluatie onderzoek naar het fenomeen Kunstkijkuren. Sinds 1952 kunnen alle leerlingen van het Amsterdamse lagere en later het basisonderwijs participeren in 'museumlessen', die zowel op school als in de betrokken musea worden gegeven: het Stedelijk Museum, het Rijksmuseum en sinds 1973 ook het Van Gogh Museum.[275] Het onderzoek wijst uit dat een inwijding in de wereld van kunstmusea tijdens het basisonderwijs een aantoonbaar effect heeft op het museumbezoek op latere leeftijd. Deelnemers gaan gemiddeld tien tot twintig procent vaker naar musea dan de niet-deelnemers. De onderzoekers verrichtten - in retrospectief - een effectmeting. Hun uitkomsten zijn tamelijk positief en hoopgevend: cultuureducatie blijkt de interesse voor kunst en cultuur te bevorderen. De jongeren die de kunstkijkuren hebben gevolgd, tonen op latere leeftijd meer belangstelling voor beeldende kunst en museumbezoek dan zij die geen kunstonderwijs kregen. De onderzoekers benadrukken daarbij dat voor leerlingen die uit een milieu komen waar kunst

---

[268] Karel Berkhout en Wilfred Takken, 'De gelijkgevers. De macht van Berenschot in de kunstwereld'. In: *NRC Handelsblad*, 15 april 2005.
[269] Berenschot, *De podiumkunsten na 2000.* Utrecht, 2 juni 1995, p. 6.
[270] Ministerie van OCW, *Pantser of Ruggegraad. Uitgangspunten voor cultuurbeleid.* Den Haag, juli 1995, p. 10.
[271] In 1998 haalde zijn opvolger Rick van der Ploeg het rapport uit de la en liet zich erdoor inspireren. Karel Berkhout en Wilfred Takken, 'De gelijkgevers. De macht van Berenschot in de kunstwereld'. In: *NRC Handelsblad*, 15 april 2005.
[272] Ministerie van OCW, *Pantser of Ruggengraad. Cultuurnota 1997-2000.* Den Haag, september 1996, pp. 33-34.
[273] Jos de Haan, *Het gedeelde erfgoed.* Rijswijk, 1997, p. 10.
[274] Ibidem, p. 109.
[275] Er staat een uitgebreide beschrijving van de Kunstkijkuren in : Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, pp. 111- 117. Zie ook deel I, hoofdstuk 1.

geen rol speelt, cultuureducatie een compensatie biedt voor het gebrek aan stimulering thuis.[276]

Musea trekken sinds eind jaren tachtig met behulp van marketing- en communicatiestrategieën vaak een groter en veelzijdiger publiek aan dan daarvoor. De Haan constateert dat het werk in de musea sterker gericht is op het publiek - de reden daarvoor is dat publieksomvang mede bepalend is geworden voor de subsidiëring van het museum. Museumdirecteuren en conservatoren besteden meer aandacht dan voorheen aan de presentatietaak. Dit blijkt uit 'de toegenomen tentoonstellingsactiviteit, vooral in de kunstmusea'.[277] In de periode 1970 tot 1980 steeg het aantal musea met 56%, terwijl het aantal tentoonstellingen toenam met 194%. In de jaren tachtig ging de toename van het aantal tentoonstellingen gelijk op met de groei van het aantal musea: in 1980 waren dat 1.290 tentoonstellingen en in 1990 tellen de onderzoekers er 1.940. Begin jaren negentig stabiliseert het aantal tentoonstellingen zich: in 1993 worden er 1.910 exposities georganiseerd.[278] Het museumaanbod groeide na 1975 overigens meer dan in de andere cultuursectoren.[279]

Musea worden toegankelijker voor een breder publiek: 'de bezoekende leek' is vaker het uitgangspunt bij de inrichting van de tentoonstellingen en de informatieverschaffing. De stimulans door de overheid - in retoriek maar ook financieel - om in het museale aanbod meer rekening te houden met het publiek, sorteert effect.[280] Het voornemen om musea meer publieksgericht te maken, lokt overigens ook debat uit: sceptici vrezen dat meer publieksgerichtheid ten koste zal gaan van de museale basistaken - verzamelen, conserveren, restaureren en onderzoek verrichten. Zo was in 1976 de Nederlandse Museumvereniging niet bepaald enthousiast toen de overheid pleitte voor een uitbreiding van de educatieve functie.[281] In de jaren tachtig protesteerde de NMV weer tegen de opkomst van public relations en marketing die tot 'een verarming van het museumbezoek' zou leiden.[282] Met name tentoonstellingen worden vaak met publiciteit en marketing omgeven en trekken veel extra publiek. Tot 1993 lukt het in de museumsector om de participatie telkens te doen toenemen: het museumbezoek steeg tussen 1950 en 1993 geleidelijk van 2,5 miljoen tot bijna 23 miljoen. Het aantal kwam in het decennium na 1970 in een stroomversnelling - bijna een verdubbeling. Maar in 1993 stagneert het aantal vervolgens twee jaar op ongeveer 22 miljoen. De gemiddelde bezoekfrequentie per jaar van jongeren (van 16 tot 19 jaar) is in die periode gedaald van 2,2 naar 1,9 - ondanks educatieve inspanningen. De toename van het museumbezoek tot 1993 komt voor rekening van de ouderen: het museumpubliek vergrijst.[283]

Als begin 1998 de museumbezoekcijfers gepubliceerd worden, wijst Jhim Lamoree erop dat musea 'ruim vier keer zo veel bezoekers als het betaald voetbal' trekken. Het tentoonstellingsbeleid is volgens hem doorslaggevend voor de musea: 'klinkende namen, toegankelijkheid en spektakel'. De oorzaak van teruglopende bezoekersaantallen bij vooral de

---

[276] Letty Ranshuysen en Harry Ganzeboom, *Cultuureducatie en cultuurparticipatie. Opzet en effecten van de kunstkijkuren en muziekluisterlessen in het Amsterdamse primaire onderwijs*. Rijswijk, 1993. Zie ook: Letty Ranshuysen, 'Effecten van kunstzinnige vorming: de kunstkijkuren in Amsterdam'. In: *Boekmancahier* 11, 4de jrg; maart 1992, pp. 121-122 en H.M. Langeveld, *Kunst op termijn. Toekomstscenario's voor cultuurbeleid.* Amsterdam/Den Haag, 2000, pp. 22-24.

[277] Jos de Haan, *Het gedeelde erfgoed.* Rijswijk, 1997, p. 36. Zie ook: Ton Bevers, 'Zien en gezien worden. Nederland in de wereld van de beeldende kunst'. In: Johan Heilbron, Wouter de Nooy en Wilma Tichelaar (redactie), *Waarin een klein land.* Amsterdam, 1995, p. 62.

[278] Ibidem, pp. 36-37 en p. 132.

[279] Ibidem, p. 129.

[280] Ibidem, p. 128.

[281] Nederlandse Museumvereniging, 'Commentaar op de nota *Naar een Nieuw Museumbeleid'*. In: *Museumvisie* 1977/1, pp. 3-5. Aangehaald in: Ria Veenstra, 'Musea en de publieksfunctie'. In: *Boekmancahier* 8, 3de jrg. juni 1991, p. 165.

[282] Jos de Haan, *Het gedeelde erfgoed.* Rijswijk, 1997, p. 146, noot 4.

[283] Ibidem, p. 30 en p. 41.

musea voor moderne kunst zou 'een gebrek aan spektakel' zijn. Maar als de bezoekers van de website worden meegerekend, draaien musea als het Stedelijk en Boijmans-Van Beuningen juist 'een topjaar'. In het particuliere museum De Pont zegt een woordvoerster 'zeer tevreden' te zijn met het relatief lage aantal van 41.000 bezoeken: 'uit onderzoek blijkt dat onze bezoekers het juist waarderen dat onze tentoonstellingen langer duren dan bij andere musea. Dat geeft ze de gelegenheid om voor een tweede keer te komen kijken. Bovendien ervaart het publiek de ruimte van het museum en de rust die het uitstraalt als bijzonder prettig en komen om die redenen graag terug'.[284]

Gesteld dat er een verband is tussen de toegenomen toegankelijkheid van musea en de toename van publieke belangstelling, dan is te verwachten dat de musea, die zich bijzonder hebben ingespannen voor publieksbegeleiding, een sterkere toeloop hadden dan de musea die dit minder prioriteit geven. Dit verband is echter niet uit het empirisch materiaal te destilleren. Historische musea hebben van oudsher een aanbod dat relatief eenvoudiger van aard is dan dat van musea voor moderne en hedendaagse kunst - die objecten zijn gemakkelijker uit te leggen en van een verhaal te voorzien. Zonder culturele competentie is het moeilijk om tot de kunstobjecten door te dringen en hiervan te genieten. Historische musea lijken daardoor toegankelijker dan de moderne kunstmusea. Toch is de belangstelling in de periode van 1979 tot 1995 voor beide museumtypes toegenomen. Maar, de stijging in de kunstmusea komt wel voor rekening van de hoger opgeleiden. Opmerkelijk is dat de lichte groei in de belangstelling bij de bezoekersgroep met het laagste opleidingsniveau verhoudingsgewijs even groot is bij de historische musea en de kunstmusea. Uit deze bevindingen komt niet naar voren dat toegankelijkheid een belangrijke variabele is om publieksgroei te verklaren.[285] Bovendien blijkt de bijzondere aandacht voor het publiek in andere cultuursectoren helemaal niet te lonen: lezen en bioscoopbezoek is afgenomen.[286]

Zijn er andere redenen te vinden die het bezoekersaantal beinvloeden? 'De musealisering van de cultuur' kan een reden zijn: de groei van musea en hun collecties en de toegenomen gehechtheid aan - ook steeds meer hedendaagse - voorwerpen uit het verleden, omdat mensen de snelle veranderingen moeilijk kunnen bijhouden.[287] De Haan constateert dat hij deze these niet empirisch kan toetsen. Het is moeilijk te peilen in hoeverre nostalgie en gehechtheid aan objecten uit het verleden nu sterker zijn dan een eeuw geleden. Het is ook moeilijk te meten in hoeverre mensen maatschappelijke veranderingen kunnen verwerken.[288] De Haan ziet 'sterke aanwijzingen dat de aantrekkelijkheid van het museumbezoek samenhangt met de toegenomen toeristische activiteit': museumbezoek past goed in het uitgaansgedrag. In de vrijetijdsindustrie wordt van alles meer aangeboden - de aanbieders van recreatiemogelijkheden beconcurreren elkaar om de gunst van het publiek. Musea hebben een sterkere samenhang met recreatieve bestemmingen voor 'een dagjesmens', zoals attractiepunten en recreatiegebieden, dan toneel- of concertbezoek 's avonds.[289]

Het museumpubliek vergrijst. De musea trekken veel bezoekers die tussen 1935 en 1955 zijn geboren. Deze generaties hebben geprofiteerd van de uitgebreide scholing van na de oorlog en zijn nog onder een vrij traditioneel regime opgegroeid. Maar de belangstelling van de generaties van na 1955 is verslapt. Deze trend wordt onderkend in de recente cultuurnota's. Jos de Haan eindigt zijn rapport hoopvol met de constatering dat het bereik van musea onder

---

[284] Jhim Lamoree, 'Musea populairder dan voetbal. Bezoekers museum willen spektakel'. In: *Het Parool*, 6 januari 1998.
[285] Jos de Haan, *Het gedeelde erfgoed.* Rijswijk, 1997, p. 131.
[286] Ibidem, p. 157.
[287] Musealisering wordt in deel II, hoofdstuk 5 uitgebreid besproken. Zie: Hermann Lübbe, 'Der Fortschritt und das Museum', in: *Dilthey Jahrbuch,* Band I,Göttingen 1983, pp. 39-56. Zie ook Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur.* Zeist 1986, pp. 255-257.
[288] Jos de Haan, *Het gedeelde erfgoed.* Rijswijk, 1997, pp. 132-133.
[289] Ibidem, pp. 157-158.

de jeugd ruim twee keer zo groot is als dat van de gesubsidieerde podiumkunsten: 'in 1995 bezocht 31% van de 12-21 jarigen een museum, terwijl 14% naar beroepstoneel of klassieke muziek ging'.[290]

Jos de Haan en Wim Knulst publiceren voorjaar 2000 een lange termijn-analyse van de veranderingen in de belangstelling voor beeldende kunst en podiumkunsten tussen 1975 en 1995. Het bereik van de kunsten blijft 'over de hele linie' beperkt: 'slechts voor een kleine minderheid van de bevolking speelt kunst een belangrijke rol in het leven'. Het kunstpubliek bestaat vooral uit incidentele bezoekers - vooral ouderen, hoger opgeleiden en inwoners van de grote steden. Culturele instelingen worden in 1995 weliswaar vaker bezocht dan in 1979, maar er is een verschuiving te zien in de belangstelling naar traditionele en populaire cultuur. De toegenomen belangstelling richt zich voornamelijk op het populaire aanbod van popmuziek, jazz en musical - het bezoek steeg van 12% naar 22%. De interesse in traditionele cultuuruitingen groeide minder snel, namelijk van 12% naar 15%. Het museumbezoek steeg van 12% naar 17%.[291] De onderzoekers verklaren deze verschuiving in patronen aan de hand van 'de socialisatietheorie'.[292] Halverwege de jaren zestig vond er een 'omslag in het algemene opvoedingsklimaat' plaats bij de generatie die vanaf dat moment als adolescent cultureel gevormd werd, geboren in de periode 1950-1960. Liberalisering van het opvoedingsklimaat, samen met de democratisering in het voortgezet onderwijs na de invoering van de Mammoetwet in1967 inspireerden die generatie afstand te nemen van 'een eenduidige, nastrevenswaardige cultuur'.[293] 'Traditionele cultuur staat niet meer automatisch hoger aangeschreven dan populaire cultuur of vermaak in attractieparken'. Deze generatie ontwikkelt 'een omnivoor patroon in cultuurconsumptie'.[294]

Dit 'cultuurrelativisme' brengt de overheid in een dilemma, aldus De Haan en Knulst. 'De noodzaak om in te grijpen is groot, want met het uitsterven van de oudere generaties verdwijnt het publiek voor de traditionele kunsten. Jongeren zijn nu zodanig "cultureel geprogrammeerd" dat ze de belangstelling op latere leeftijd niet meer op zullen pikken, omdat ze er nooit kennis van hebben genomen. Tegelijk heerst echter de onzekerheid over wat er nu precies als waardevol moet worden beschouwd'.[295] Jos de Haan: 'vroegere cultuurspreiders gingen uit van de canon. Nu er geen dédain meer is voor massacultuur, hebben zij het een stuk moeilijker'. Docenten die het vak culturele en kunstzinnige vorming op middelbare scholen geven, 'weten niet welke kant ze op moeten. Aansluiten bij de wensen van de leerlingen leidt tot vrijblijvendheid. (…) Culturele instellingen zijn veelal negentiende eeuwse instellingen. Als die instellingen hun beleid niet wijzigen lopen de zalen leeg. De ouderen sterven uit, de jongeren komen niet'. De multiculturele samenleving betekent volgens de rapporteurs 'een forse stimulans voor het cultuurrelativisme'. Dit rapport belicht voor het eerst de relatie tussen geboorteland en cultuurparticipatie. Allochtonen blijken beduidend minder culturele

---

[290] Ibidem, pp. 162-163.

[291] Jos de Haan en Wim Knulst, *Het bereik van de kunsten. Een onderzoek naar veranderingen in de belangstelling voor beeldende en podiumkunsten sinds de jaren zeventig.* Den Haag, maart 2000 en Bert Koopman, 'Minder twintigers en dertigers naar traditionele kunst'. In: *Het Financieele Dagblad*, 18 maart 2000. Zie in dit verband ook: Andries van den Broek en Jos de Haan, *Cultuur tussen competentie en competitie.* Amsterdam/Den Haag, 2000. Zij schetsen in deze studie drie scenario's voor de belangstelling voor musea, podia, literatuur en amateurkunst. In elk scenario staat de spanning centraal tussen de competentie om van cultuur te genieten en de competitie om de beschikbare vrije tijd. Zie ook: H.M. Langeveld, *Kunst op termijn. Toekomstscenario's voor cultuurbeleid.* Amsterdam/Den Haag, 2000, pp. 16-20.

[292] Jos de Haan en Wim Knulst, *Het bereik van de kunsten.* Den Haag, maart 2000, p. 214. Het rapport verscheen als vierde deel in de reeks 'Het culturele draagvlak'. Zie ook: René Verhoeff, 'De gordiaanse knoop van cultuurdeelname'. In: *Boekmancahier* 44, 12de jrg. juni 2000, pp. 183-18.

[293] Mark Duursma, 'De culturele omnivoor bestaat'. In: *NRC Handelsblad*, 16 maart 2000.

[294] Jos de Haan en Wim Knulst, *Het bereik van de kunsten.* Den Haag, maart 2000, p. 213 en p. 235. Deze term is gemunt door de Amerikaanse socioloog Richard Peterson, zie zijn artikel 'Understanding audience segmentation, from elite and mass to omnivore and univore'. In: *Poetics*, vol.21, 1992, pp. 243-258.

[295] Mark Duursma, 'De culturele omnivoor bestaat'. In: *NRC Handelsblad*, 16 maart 2000.

instellingen te bezoeken dan autochtone Nederlanders.[296] Turken en Marokkanen blijken in geringe mate deel te nemen aan cultuur, maar dat is terug te voeren op het lage opleidingsniveau van veel allochtonen - diezelfde factor is bij autochtonen verantwoordelijk voor lage deelname. Een wijziging van dit patroon is alleen mogelijk 'als onderdeel van een breder emancipatieproces. (…) Pas dan zal sociale mobiliteit hand in hand gaan met culturele mobiliteit. Het kan echter wel enkele generaties duren voordat het zover is'.[297]

Pantser of ruggengraat: het beleid van Aad Nuis

Op landelijk beleidsniveau berust sinds augustus 1994 de eerste bestuurlijke verantwoordelijkheid voor cultuur en media bij een staatssecretaris. De beleidsafdeling Cultuur verhuist terug naar het ministerie waaruit zij in 1965 was losgemaakt. Nu heet het geen ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, maar ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen (OCenW) en het resideert in Zoetermeer.[298] De verhuizing is opmerkelijk, omdat in 1993 de commissie-Wiegel concludeerde dat departementale herindelingen vooral gebruikt worden om op korte termijn iets voor elkaar te krijgen - deze commissie onderzocht op verzoek van het kabinet-Lubbers het nut hiervan. Aan de oprichting van WVC wordt in de analyse gememoreerd 'als één van de grootste mislukkingen: het kostte veel geld en het duurde jaren voordat er sprake was van een hechte eenheid'. In de vorming van WVC werd tachtig miljoen gulden geïnvesteerd.[299] In het 'paarse' kabinet-Kok I wordt de politicoloog en literator Aad Nuis staatssecretaris, met PvdA-er Jo Ritzen als minister.[300] Nuis geeft op een andere manier kleur aan het beleid, ook dat inzake erfgoed en musea, dan zijn voorgangers. Maar ook hij belandt in een ambtelijke traditie en heeft conventies en codes te respecteren.

'Het kwam uit de blauwe lucht vallen', zegt Nuis terugblikkend over zijn eigen benoeming. 'Tijdens kabinetsformaties gebeuren er onverwachte dingen'. Bij de herverkaveling van het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur krijgt Volksgezondheid, tot dan beheerd door een staatssecretaris, een eigen minister - gezien de groei in omvang en politiek gewicht is het departement daaraan toe. Twee volgens Nuis 'echte Amsterdamse heren', die in de formatie een sleutelrol speelden, 'wilden terug naar het OK&W van na de oorlog': de politiek leiders Frits Bolkestein (VVD) en Hans van Mierlo (D66) vinden dat cultuur thuishoort bij onderwijs en wetenschap. Dat Nuis staatssecretaris wordt, kan hem 'niet schelen': 'minister van Onderwijs worden, durfde ik niet aan. Daar wist ik te weinig vanaf'.[301] Hij vindt dat er een natuurlijk verband bestaat tussen cultuur, wetenschap en onderwijs.[302]

Nuis presenteert in juli 1995 zijn 'uitgangspunten voor cultuurbeleid': *Pantser of Ruggegraat*. Zo weten de politiek en de kunstenwereld ruim op tijd wat de grote lijnen

---

[296] Nico van Rossen, 'Van der Ploeg wil jeugd, terwijl publiek vergrijst'. In: *Trouw*, 17 maart 2000.
[297] Mark Duursma, 'De culturele omnivoor bestaat'. In: *NRC Handelsblad*, 16 maart 2000 en Jos de Haan en Wim Knulst, *Het bereik van de kunsten*. Den Haag, maart 2000, p. 239.
[298] Daarvóór was de afdeling Cultuur onderbracht bij het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur te Rijswijk.
[299] Bernice Willemsen, 'Transfer van cultuur blijft onbegrepen kunststukje'. In: *Het Parool*, 15 september 1994. Aangehaald in: André Nuchelmans, 'Het gezeul met de kunsten'. In: *Boekman* 58/59, 16de jrg. voorjaar 2004, p. 220.
[300] Aad Nuis (1933-2007) was politicoloog en maakte ook naam als dichter, essayist en literair criticus. Sinds 1981was hij Kamerlid voor D66. Het paarse kabinet-Kok I van PvdA, D66 en VVD regeerde van 22 augustus 1994 tot 3 augustus 1998 - dit was het eerste kabinet waarin sinds het begin van de twintigste eeuw geen christelijke partijen zitting haddben.
[301] Joost Ramaer, 'Een echte bestuurder. Van staatssecretaris naar minister'. In: *de Volkskrant*, 22 februari 2007.
[302] Jet Bruinsma en Michaël Zeeman, 'Cultuur is een levensmiddel: staatssecretaris Nuis wil meer aandacht voor het gehannes van jongens en meisjes in de ateliers'. In: *de Volkskrant*, 2 september 1994. Aangehaald in: André Nuchelmans, 'Het gezeul met de kunsten'. In: *Boekman* 58/59, 16de jrg. voorjaar 2004, p. 220.

worden.[303] In tegenstelling tot de nota's van Brinkman en d'Ancona is deze 'discussienotitie' eerder een cultuurfilosofisch tractaat dan een beleidsdocument met concrete doeleinden.[304] Nuis schreef de notitie voor een groot deel zelf.[305] Hij poneert in de inleiding meteen een bevlogen credo: hij plaatst cultuur in de categorie 'zingevingssystemen', zoals taal, religie, moraal en wetenschap. Deze 'brengen niet alleen samenhang in het wereldbeeld van de enkeling, maar binden mensen samen in groepen - en onderscheiden ze in meerdere of mindere mate van andere groepen. Ook het geheel van onuitgesproken regels waarmee mensen het serieuze, eindeloos gevarieerde spel van de verbeelding spelen, is zo'n systeem, dat in het bijzonder aan de kunsten ten grondslag ligt'. Wie cultuur vooral gebruikt als 'onderscheidingsteken' en wie culturele identiteit hanteert als middel om een verschil te markeren tussen de eigen groep en de anderen, loopt de kans in een defensief terecht te komen: 'cultuur verwordt dan tot een pantser'. Maar wie zijn culturele verworvenheden koestert als 'een innerlijke zekerheid, een steun in de rug die in staat stelt tot welwillende omgang met andersdenkenden zonder angst tot identiteitsverlies, blijft slagvaardig en tot verandering in staat. (…) Een samenleving vol gepantserden drijft in argwaan uiteen; een maatschappij van mensen met cultuur als ruggegraat kan groeien naar eenheid in verscheidendheid'.[306]

Aan de beleidsretoriek voegt Nuis verbeeldingskracht toe. Hij hanteert een poëtische terminologie die niet gebruikelijk is in beleidsnota's. In de vorige twee cultuurnota's lag de nadruk op de criteria die als toetssteen moesten gelden voor de beoordeling van de beleidsplannen van de instellingen. In deze nota zijn die normen er ook wel, maar ze zijn 'opgelost in een vloeiende, breed uitwaaierende textuur. (…) Nog nooit is er in een overheidsdocument in zulke bloemrijke taal over de betekenis van kunst gesproken'.[307] Bekende begrippen uit het cultuurbeleid als spreiding, participatie, vernieuwing en internationalisering zijn nauwelijks terug te vinden. De staatssecretaris neemt geen afstand van deze thema's, maar hij karakteriseert ze anders: 'in het eigen zadel helpen', 'intercultureel', 'cultureel stadsleven', 'internationaal: vrijhaven', 'de taal en de talen', 'de makers en de verkenners', 'de toekomst van het verleden' en 'kwaliteit op nieuwe wegen'. Niet alleen de titels van de paragrafen, waarin de verschillende 'hoofdlijnen van beleid' worden behandeld, zijn poëtisch, ze krijgen alle ook als motto een kort citaat mee van een Nederlandse dichter. Het thema 'de toekomst van het verleden' krijgt bijvoorbeeld als motto een citaat van J.H. Leopold: 'hij is geboeid door de symbolen/ van het voormalige en hij hangt er in'.[308] Nuis: 'de lijn in die acht accenten is een poging om het beleid wat dichter te brengen bij de werkelijkheid van het kunstleven en van het besturen. (…) We moeten ook iets veranderen aan de situatie dat de gesubsidieerde kunst het domein is van de kenners en dat anderen zich voelen buitengesloten. Je kunt daar niet helemaal vanaf, want het wezen van cultuur is dat sommigen er meer verstand van hebben dan anderen. Cultuurbeleid is een minderhedenbeleid, waarin je iedereen een kans geeft, waarin iedere monnik zijn eigen kap

---

[303] Kasper Jansen, 'Nuis pleit voor cultuur als ruggegraat voor een open samenleving'. In: *NRC Handelsblad*, 14 juli 1995.
[304] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 170.
[305] Jhim Lamoree, 'De spanning tussen droom en daad'. In: *Het Parool*, 17 september 1996. Normaal gesproken schrijven ambtenaren de tekst en voegt de bewindspersoon hier en daar accenten toe en accordeert de eindversie in overleg met het ambtenarenteam..
[306] Ministerie van OCW, *Pantser of Ruggegraat. Uitgangspunten voor cultuurbeleid.* Den Haag, juli 1995, p. 4.
[307] Paul Kuypers, 'Wat goed is voor mensen is complex, langzaam en moeilijk. De anatomische les van Staatssecretaris Nuis'. In: idem, *In de schaduw van de kunst*. Amsterdam, 1999, p. 63.
[308] Ministerie van OCW, *Pantser of Ruggegraat.* Den Haag, juli 1995, p. 24. Jan Hendrik Leopold (1865-1925) was dichter en classicus.

heeft. Maar we moeten af van die absolute scheiding tussen de kenners en de anderen, zeker waar het de openbare ruimte betreft. Die is van iedereen'.[309]

De D66-staatssecretaris houdt erg van het culturele leven - zijn dichterlijke inslag wekt echter irritatie op. Kunstwereld en mediacircuit vinden de nota erg 'vaag'. Coalitiegenoten in de Tweede Kamer zijn kritisch. 'Ik ben niet overtuigd van zijn daadkracht', zegt PvdA-kamerlid Jeltje van Nieuwenhoven. Frits Bolkestein (VVD) beoordeelt hem als te twijfelachtig, te voorzichtig. Ook de Raad voor de Kunst is niet bepaald enthousiast. '*Pantser of ruggegraat* is mooi geschreven, maar het valt tegen. Nuis blijft te vaag. Hij geeft niet helder aan wat hij nu eigenlijk voor ogen heeft', aldus secretaris Atzo Nicolaï.[310]

Publicist Paul Kuypers vindt dat overheidsnota's niet tot tot het domein van de literatuur behoren: 'overheidsnota's zijn geen essays en ook geen poëtische verhandelingen, maar documenten waarin bepaalde segmenten van de samenleving vanuit de optiek van de overheid worden geordend. Dat heeft niets met proza of poëzie te maken, maar met duidelijk en helder schrijven, zodat degenen voor wie het stuk bedoeld is, weten waar het over gaat. Voor politici en bestuurders is dat al heel wat'. Maar Kuypers voegt daaraan toe dat het niet de gewoonte is dat politici 'zich direct en zonder omwegen' uitdrukken. 'Dat is vaak ook niet verstandig, want je geeft dan je kaarten bloot en dat maakt je (...) snel kwetsbaar. Doorzichtig taalgebruik is riskant'.[311] Nuis weet dat er in de kunstensector 'een vorm van politieke correctheid' heerst en daarop speelt hij in. 'De politicus die het kunstjargon kent, kan op voorhand op bijval rekenen. Zijn onfortuinlijke collega die zich van een ander idioom bedient, belandt meestal zonder omwegen in het rijk der barbaren'. Nuis kent het vocabulaire van de kunstenwereld en hij voegt er zich naar. 'Hij zet alleen een stap verder door de taal van de kunst te plooien naar het regime van het beleid. In zijn nota spreekt het beleid de taal van de kunst'. Maar het is en blijft een document over beleidsuitgangspunten.[312] Zo blijft cultuurbeleid een veel besproken onderwerp in het publieke debat.

Met deze uitgangspuntennota slaat Nuis een andere weg in. Uit de acht vaag omschreven accenten is één voorkeur duidelijk te destilleren: cultuureducatie. Brinkman streefde naast 'een bloeiend artistiek en cultureel leven' naar meer verzakelijking en publieksbereik. D'Ancona continueerde dit beleid, maar omhelsde ook het cultuurspreidingsideaal weer en gaf veel aandacht aan de museumsector en het cultureel erfgoed. Zij benadrukte in haar nota als eerste dat de Nederlandse cultuur in plaats van nationaal juist internationaal, zelfs kosmopolitisch van karakter is. Ze noemde culturele identiteit en internationaal cultuurbeleid twee centrale beleidsthema's in haar programma.[313] Nuis gaat daarop door en plaatst dit aspect centraal: met behulp van het 'Beeldmerk Nederland' kan Nederland zijn imago van een open, tolerante samenleving versterken. Volgens Nuis wordt één van de grote veranderingen op cultureel gebied veroorzaakt door het toenemende aantal migranten in ons land. Hedy d'Ancona memoreerde de transformatie 'tot een cultureel gesproken heterogenere samenleving' ook al in haar nota, waarbij ze het attenderend begrip van Abram de Swaan aanhaalde: 'wereldcultuurstelsel'.[314] Nuis wil bijdragen aan een multi-culturele samenleving, door cultuuruitingen van kleine bevolkingsgroepen extra te ondersteunen. 'Ik wil naar een interculturele samenleving - dat is

---

[309] Kasper Jansen, 'Nuis pleit voor cultuur als ruggegraat voor een open samenleving'. In: *NRC Handelsblad*, 14 juli 1995.
[310] Bernice Willemsen, 'Nuis moet met de vuist op tafel slaan'. In: *Het Parool*, 31 oktober 1995.
[311] Paul Kuypers, 'Wat goed is voor mensen is complex, langzaam en moeilijk'. In: idem, *In de schaduw van de kunst*. Amsterdam, 1999, p. 64. Zie ook: Hans van Dulken, 'Een andere kijk op cultuurpolitiek'. In: *Boekmancahier* 45, 12de jrg., september 2000, pp. 293-296.
[312] Ibidem, pp. 66-67.
[313] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 339 en p. 360.
[314] Abram de Swaan, 'Alles is in beginsel overal (maar de mosselman is nergens). Over het internationaal cultuurstelsel en het nationaal cultuurbeleid'. In: *Boekmancahier* 6, 2e jrg., december 1990, pp. 328-332.

een stap verder dan alles naast elkaar laten staan of halfhartig ondersteunen terwijl we wachten tot iedereen is aangepast aan de Nederlandse cultuur. Een interculturele maatschappij is een huis met veel kamers: ook voor autochtone Nederlanders moet het interessant zijn om te wonen in een land dat veelkleuriger is dan vroeger'.[315] 'Cultuurbeleid moet bijdragen aan het besef van nationale identiteit en als zodanig aan de cohesie en solidariteit in een multiculturele samenleving' - Nuis schetst Nederland als een 'vrijhaven'.[316]

Hij legt ook een accent op de historische identiteit van Nederland en borduurt zo voort op de door Hedy d'Ancona ingeslagen weg om cultuurbehoud veel aandacht te geven. Het Deltaplan voor het cultuurbehoud wordt voortgezet.[317] De verzelfstandigde musea dienen zich via sponsoring en andere vormen van fondswerving beter op de markt te richten. Nuis verwacht in 1995 een afronding van de verzelfstandiging van de rijksmusea.[318]

Op het punt van de cultuureducatie heeft Nuis voortvarende beleidsvoornemens.[319] Hij omschrijft educatie als 'in het eigen zadel helpen'. De betreffende paragraaf krijgt als motto een citaat van Dick Hillenius mee: 'een spin zonder web/ is een radeloze wandelaar'.[320] Hoewel de belangstelling voor cultuur in de jaren negentig gegroeid blijkt te zijn, kan er nog steeds nauwelijks gesproken worden van 'een breed geschakeerd publiek'. Jongeren die van huis uit kennis namen van kunst en cultuur, 'hebben de beste kans om op latere leeftijd zelfstandig en op grond van eigen keuzen te bepalen of en in welke mate zij wensen deel te nemen aan het culturele leven'. Daarnaast blijkt uit onderzoek dat onderwijs een rol van betekenis kan vervullen om vertrouwd te raken met kunst en cultuur. Daarom stelt Nuis voor om het vak 'cultuureducatie' in te voeren en de samenwerking tussen scholen en culturele instellingen te intensiveren. Hierdoor kunnen jongeren 'in het eigen zadel' worden geholpen en kan er een 'web' worden gesponnen dat houvast biedt.[321] Hoewel hij er niet expliciet naar verwijst, onderschrijft Nuis de positieve vrijheidsfilosofie van Isaiah Berlin en Hans Blokland: ontplooiing van talenten en vermogens, opdat met inzicht al dan niet voor de mogelijkheden en alternatieven voor kunst en cultuur gekozen kan worden.[322] Het komt goed uit dat cultuur en educatie weer in één ministerie zijn ondergebracht. Een ander accent in het plan van Nuis is zijn aandacht voor beginnende kunstenaars - hij geeft aan hen te willen steunen met nieuw te ontwerpen voorzieningen.[323] Bij Nuis is nog steeds sprake van aanbodbeleid: het financieel mogelijk maken van kunstuitingen.[324] Hij geeft de ruimte aan kunstenaars 'die zich op een weg begeven waar voorshands zeer weinigen het kunnen volgen of begrijpen'. Ze verdienen steun onder de voorwaarde dat 'de tot oordelen bevoegden' voldoende vertrouwen hebben in hun bekwaamheid en 'scheppend vermogen'. Nuis voegt daaraan toe dat iedere kunstenaar meer 'geholpen' is met 'een dankbaar publiek nu' dan dat de erkenning pas 'postuum komt of nooit'.[325]

In de Tweede Kamer ontvangt zijn nota brede steun. Nuis krijgt wel het verzoek amateurkunst aandacht te geven - als hij zich sterk maakt voor meer kunsteducatie kan

---

[315] Nuis geciteerd in: Kasper Jansen, 'Nuis pleit voor cultuur als ruggegraat voor een open samenleving'. In: *NRC Handelsblad*, 14 juli 1995.
[316] Ministerie van OCW, *Pantser of Ruggegraat.* Den Haag, juli 1995, pp. 19-20 en Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 339.
[317] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 340.
[318] 'Nota Nuis: budget voor cultuur stijgt met 30 mln gulden'. In: *NRC Handelsblad*, 14 juli 1994.
[319] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief. Rijkskunstbeleid beoordeeld*. Groningen, 2005, p. 171.
[320] Ministerie van OCW, *Pantser of Ruggegraat.* Den Haag, juli 1995, p. 15. Dick Hillenius (1927-1987) was bioloog, dichter en essayist.
[321] Ibidem.
[322] Hans Blokland, 'Een alternatieve politieke theorie over kunst en economie in een marktliberaal tijdperk'. In: idem, *Publiek gezocht.* Meppel, 1997, pp. 17-21.
[323] Ministerie van OCW, *Pantser of Ruggegraat.* Den Haag, juli 1995, p. 22.
[324] Aletta Winsemius, *Overheid in spagaat.* Amsterdam 1999, p. 104.
[325] Ministerie van OCW, *Pantser of Ruggegraat.* Den Haag, juli 1995, p. 8.

amateurkunst daaraan immers een goede bijdrage leveren. Nuis vindt de suggestie van de Kamer 'de moeite waard' - hij belooft er speciale aandacht aan te besteden in de Cultuurnota. De te subsidiëren instellingen dienen hiermee rekening te houden bij het schrijven van hun beleidsplannen, die vervolgens door de - inmiddels vernieuwde - Raad voor Cultuur worden gewogen en beoordeeld.[326]

Nadat het paarse kabinet bij de formatie in 1994 trots bekend maakt dat er zestig miljoen gulden meer beschikbaar is voor de kunst, rekent de Federatie van Kunstenaarsverenigingen voor dat er eerst nog 27 miljoen gulden aan bezuinigingen van Nuis' voorganger minister d'Ancona en zestig miljoen aan nieuwe bezuinigen moeten worden weggewerkt: 'het lijk van Hedy'.[327] Nuis: 'dat was een weeffout bij de kabinetsformatie. Er was ook nog een vervelend skelet in de kast: een door het vorige kabinet vastgelegde bezuiniging op de kunst van 27 miljoen. Inmiddels ziet het ernaar uit dat we via extra inkomsten uit loterijen en terugstorting in de kunstfondsen van de BTW-verlaging door het commerciële circuit, weer zestig miljoen in de plus komen. Als die 27 miljoen eraf gaat, houden we toch nog meer dan dertig miljoen extra over'.[328] De Federatie van Kunstenaarsverenigingen en de Kunstenbond FNV noemen het 'zwak' dat van het extra geld dat het kabinet in het vooruitzicht stelde, nu nog maar de helft over is. Ze spreken hun twijfels uit over de grotere aandacht voor de markt: 'dat zou een onwenselijke ontwikkeling zijn'.[329] Nuis: 'bij deze ronde heb ik in ieder geval structureel 32 miljoen extra op de begroting gezet, plus nog een aantal andere maatregelen die geld opleveren. Er is, en dat hoort ook zo, een spanning tussen droom en daad. Op het benauwde schaakbord van de politiek is er voor kunst en cultuur al een aantal jaren niets bijgekomen maar ook niets afgegaan. In een tijd van bezuinigingen is dat op zichzelf al heel wat: houden wat je hebt. Maar ik ben het wel eens met de mensen die zeggen dat houden wat je hebt ondertussen betekent dat je steeds minder hebt, omdat er zo veel aanvragen zijn bijgekomen. Het culturele aanbod is almaar groeiende'.[330]

Raad voor Cultuur

In de jaren tachtig was er al een debat over de rol van externe adviesinstanties. Adviseurs dienden meer vanuit het perspectief van de politiek te functioneren en werden niet meer geacht het initiatief in de beleidsontwikkeling te nemen. In het kader van de Grote Efficiency Operatie in 1990 kwam deze discussie in een stroomversnelling - de adviesinstanties moesten worden gebundeld tot één adviesorgaan per departement.[331] Daarom worden de Raad voor de Kunst, de Raad voor het Cultuurbeheer, de Mediaraad en de Raad van Advies voor Bibliotheekwezen en Informatieverzorging samengevoegd in een Raad voor Cultuur. Deze fusie was al aangekondigd in d'Ancona's nota *Investeren in cultuur*.[332] Het is de eerste concretisering van het streven fors te snoeien in de Haagse advies- en commissiecultuur.[333]

Als op 19 december 1995 de Raad voor de Kunst officieel wordt opgeheven, houdt Elco Brinkman een toespraak. Hij snijdt nog eens de problemen aan die de Raad in het openbaar debat regelmatig opriep: de wildgroei van adviesraden en de klacht dat de adviezen

---

[326] 'Nuis: meer aandacht voor amateurkunst'. In: *NRC Handelsblad*, 24 november 1995 en 'Kunstnota van Nuis: mooi van stijl, vaag van inhoud'. In: *Trouw*, 23 november 1995.
[327] Bob Witman, 'Aad Nuis. "Hij heeft het gevoel en begrip voor kunst teruggebracht in de Kamer"'. In: *de Volkskrant*, 8 mei 1998.
[328] Kasper Jansen, 'Nuis pleit voor cultuur als ruggegraat voor een open samenleving'. In: *NRC Handelsblad*, 14 juli 1994.
[329] 'Nota Nuis: budget voor cultuur stijgt met 30 mln gulden'. In: *NRC Handelsblad*, 14 juli 1994.
[330] Jhim Lamoree, 'De spanning tussen droom en daad'. In: *Het Parool*, 17 september 1996.
[331] In het kabinet-Lubbers III (1989 tot 1994) werd een ombuigingsoperatie - 'Tussenbalans' - opgesteld, waarin een bedrag van 17 miljard gulden aan extra ombuigingen gemoeid was. De Grote Efficiency Operatie vond in dat kader plaats.
[332] Ministerie van WVC, *Investeren in cultuur*. Rijswijk, 1992, p. 55.
[333] Kasper Jansen, 'Raad voor Cultuur zit niet in ivoren toren'. In: *NRC Handelsblad*, 8 maart 1996.

van de Raad over het algemeen elitair, afstandelijk en eenzijdig waren. Hij constateert dat de Raad in de adviezen 'te veel vernieuwing' stopte en te weinig oog had voor de vraag van het publiek. Hij stelt het door Thorbecke veroorzaakte 'dictaat van de artistiek-inhoudelijke zwijgzaamheid' ter discussie en pleit voor een grotere bestuurlijke invloed op het kunstbeleid. De ondersteuning van kunst en cultuur dient meer vanuit 'het openbare belang' te worden gewogen en niet 'vanuit het groepsbelang van de kunstprofessionals', die steeds sterk vertegenwoordigd waren in de Raad voor de Kunst.[334]

Nuis is tevreden met de opheffing van de Raad voor de Kunst - hij zegt de Raad soms meer als een actiegroep dan als een evenwichtig adviseur van de regering te hebben ervaren.[335] De Raad voor Cultuur gaat op 22 november 1995 van start met vijfentwintig 'kroonleden' - bij Koninklijk Besluit benoemd. Voorheen waren 275 leden werkzaam in de verschillende kroonraden.[336] De leden worden niet meer door de Raad zelf geworven en voorgedragen, maar door een onder het ministerie ressorterende benoemingscommissie. Jan Jessurun wordt de eerste directeur van de Raad voor Cultuur.[337] 'Ik had liever gehad dat de nieuwe Raad voor Cultuur er een half jaar eerder was geweest, want nu beginnen we in grote tijdnood', zegt hij in een interview. Over twee maanden moet het advies klaar zijn voor de Cultuurnota, die de staatssecretaris op Prinsjesdag presenteert. Daarin adviseert de Raad welke kunstinstellingen de komende vier jaar subsidie krijgen en hoeveel. De Raadsleden moeten daartoe rond de vijfhonderd beleidsplannen en budget-ramingen beoordelen en daarover een advies schrijven. Jessurun: 'het uitgangspunt was dat de leden in staat en bereid moeten zijn integraal te denken, niet alleen op één terrein maar over de hele cultuur. Ze moesten voldoen aan wat Nuis noemt "het punaise-model": naast een diepgaande specifieke deskundigheid, ook ten minste twee andere terreinen beheersen. Andere criteria waren dat de leden geen groepsbelang vertegenwoordigen, een evenwichtige regionale spreiding, een man-vrouwverhouding van fifty-fifty, die zestig-veertig is geworden'. Atzo Nicolaï, daarvoor ook al enige tijd werkzaam op het departement, wordt de secretaris van de Raad voor Cultuur. Jessurun wil ervoor waken dat de gedachte ontstaat dat het ministerie van OCenW en de adviesraad 'twee handen op één buik' zijn. Hij beschouwt Nicolaï en zichzelf als onafhankelijk.[338]

De Raad gaat aan de slag. Deze keer wordt niet alleen het artistiek-kwalitiatieve criterium in de advisering betrokken dat sinds Brinkman geldt. Nuis verzoekt de Raad 'nadrukkelijk' ook bestuurlijke criteria mee te laten wegen, zoals cultuurspreiding, educatie en het regionaal functioneren van instellingen.[339] Dit 'wensenlijstje' van Nuis levert de kritiek op dat 'politieke pretenties de autonomie van het culturele leven' in gevaar brengen.[340]

Op 17 september 1996 presenteert Aad Nuis zijn plannen voor de komende vier jaar. Er zijn 491 instellingen die voor de komende jaren subsidie hebben aangevraagd - 176 meer dan de vorige ronde. Bijna driehonderd subsidieaanvragers krijgen een positief bericht.[341] Nuis volgt grotendeels de adviezen van de Raad voor Cultuur. Zijn beleidsvoornemens staan echter niet zozeer ter discussie, eerder de nieuwe spellingsregels, waardoor de titel van de

---

[334] Zie ook het uitgebreide artikel over deze kwestie - waarover in golfbewegingen wordt gedebatteerd - van Hans Onno van den Berg, 'Kunstwereld houdt publiek voor achterlijk'. In: *de Volkskrant*, 16 december 1995.
[335] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2006, p. 332.
[336] Voor de advisering op deelterreinen werden vijfendertig externe commissieleden gerecruteerd.
[337] Aletta Winsemius, *Overheid in spagaat.* Amsterdam, 1999, p. 74 en Kasper Jansen, 'Raad voor Cultuur zit niet in ivoren toren'. In: *NRC Handelsblad*, 8 maart 1996.
[338] Kasper Jansen, 'Raad voor Cultuur zit niet in ivoren toren'. In: *NRC Handelsblad*, 8 maart 1996. Jan Jessurun (1934-2010) werkte lange tijd op het voormalige ministerie van WVC en vervulde verschillende beleidsfuncties in de wereld van kunst en cultuur. Zie deel II, hoofdstuk 2, 'Privatisering: de dreigende sluiting van het Nederlands Openluchtmuseum'.
[339] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 338.
[340] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2010, p. 336.
[341] 'Record Nuis: 5,5 krabbels per minuut'. In: *Trouw*, 19 september 1996.

nota iets anders luidt dan de uitgangspuntennotitie: *Pantser of Ruggengraat* - de regel voor de tussen-n is veranderd.[342] Nuis: 'zo kun je meteen zien dat alles hetzelfde blijft en toch verandert'.[343] *Trouw* plaatst een analyse van de cultuurnota aan de hand van de toegevoegde 'n': deze staat niet alleen voor de naam van de staatssecretaris, 'maar evenzeer voor Netwerken, Nuttig en Nieuwe Nederlander. Netwerken, onderdelen uit verschillende sferen tijdelijk aan elkaar koppelen, werken met pilots en proefprojecten - dit zijn benaderingen in de cultuurnota die in alle opzichten de geest van de tijd ademen'.[344]

In de vorige cultuurnota *Investeren in Cultuur* stonden de hoofdlijnen voor het beleid voor het eerst in een gemeenschappelijk kader. De nota *Pantser of Ruggengraat* krijgt een nog vollediger karakter, want deze is niet opgebouwd uit sectornota's - het gehele cultuurbeleid wordt behandeld in centrale uitgangspunten.[345] Nuis legt nog eens uitgebreid zijn 'accenten' in het beleid uit - er is een negende toegevoegd: amateuristische kunstbeoefening. Bij de subsidie-aanvragen volgt Nuis overwegend de adviezen van de Raad voor Cultuur. In zijn beleid legt hij de nadruk op cultuureducatie, cultuurbehoud (met als doel de historische identiteit met zijn 'vrijheid en tolerantie' te benadrukken), en internationale profilering.[346] Nuis benadrukt dat het hem bij cultuureducatie vooral gaat om het idee, 'dat je cultuur in plaats van onderscheidingsmiddel kunt gebruiken als houvast, als een ruggengraat waardoor je gemakkelijker kunt openstaan voor anderen. (…) Waar het mij om gaat is kwaliteit. Als die geheel kan worden gefinancierd vanuit de markt, zou ik dat niet erg vinden. Stel je voor dat onze kunsteducatie-plannen ervoor zorgen dat mensen eerder naar een voorstelling gaan dan denken aan hun dagelijkse pilsje. Dan komt er zo'n stroom naar de cultuur, dat we eindelijk eens af zijn van al die bemoeizucht van de overheid, want dan doen de mensen het zelf wel. Dat is uiteraard een utopie, maar de markt is goed voor de cultuur. Dat betekent dat veel mensen geïnteresseerd zijn in het produkt. Subsidie is absoluut noodzakelijk en zal het ook zeker blijven, waarschijnlijk in toenemende mate, als we het ambitieniveau na deze bescheiden verhoging van het kunstbudget hoog houden. Maar het is pas echt een succes als de marktsector nog weer veel groter wordt'.[347]

In 'De makers en de verkenners' benadrukt Nuis dat hij de positie van beginnende kunstenaars wil verbeteren. Het kabinet heeft inmiddels besloten dat er een Wet Inkomensvorming Kunstenaars (WIK) komt, met daarin een speciale uitkering voor beginnende kunstenaars.[348] Normaal gesproken dienen uitkeringsgerechtigden al het mogelijke te doen om zelfstandig in eigen onderhoud te voorzien; lukt het na een half jaar nog niet om in het eigen beroep werk te vinden, dan moet iemand mogelijkheden onderzoeken

---

[342] Ministerie van OCW, *Pantser of Ruggengraat. Cultuurnota 1997-2000*. Den Haag, september 1996.
[343] Kasper Jansen, '"Alles blijft hetzelfde en verandert toch". Nuis neemt besluit over 491 subsidie-aanvragen'. In: *NRC Handelsblad*, 17 september 1996.
[344] Nico van Rossen, 'Nuis, Netwerk, Nuttig, Nieuwe Nederlander'. In: *Trouw*, 19 september 1996.
[345] Ministerie van OCW, *Cultuurbeleid in Nederland.* Zoetermeer, 2002, p. 71.
[346] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2010, p. 334.
[347] Nuis had een verhoging van 32 miljoen gulden in het vooruitzicht gesteld. Bij de kabinetsformatie kregen cultuur en media er zestig miljoen gulden bij, maar het vorige kabinet had in zijn laatste dagen een bezuiniging op cultuur doorgevoerd tot 28 miljoen gulden per jaar - die trok Nuis van de zestig miljoen af. De sector erfgoed en bibliotheken kreeg 9,5 miljoen. De musea kregen een BTW-verlaging, die hen een extra ruimte van 24 miljoen verschafte. Het Deltaplan voor het inlopen van achterstanden bij het cultuurbehoud kon zo voor een belangrijk deel door de musea zelf worden gedragen. Bron: Kasper Jansen, 'Raad voor Cultuur zit niet in ivoren toren'. In: *NRC Handelsblad*, 8 maart 1996.
[348] Ministerie van OCW, *Pantser of Ruggengraad.* Den Haag, 1996, p. 55. Op basis van de WIK kregen kunstenaars recht op een uitkering van 70% van een bijstandsuitkering en mochten ze daarnaast 125% van een bijstandsuitkering bijverdienen. Ze waren daarbij vrijgesteld van de in de Bijstandswet voorgeschreven sollicitatieplicht. Een kunstenaar mocht vier jaar gebruik maken van de WIK - dit hoefde niet een aaneengesloten periode te zijn, maar wel binnen tien jaar. Bron: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2002, p. 551, noot 75. Voor uitgebreide informatie over de WIK, zie: Pier Pennings, *Half vijf in de ochtend. Handboek voor toepassing van de WIK*. 's Gravenhage, 1999.

voor omscholing en moet werk aanvaarden buiten de eigen beroepsgroep. Alhoewel geen beroepsgroep van deze verplichting is uitgezonderd, wordt deze regel in verschillende gemeenten soepeler gehanteerd bij kunstenaars. De WIK is een poging om startende kunstenaars de ruimte te geven om hun positie op de markt te verkennen en te organiseren. 'Een sleutelrol is daarbij weggelegd voor een flankerend beleid dat kunstenaars ondersteunt, activeert en begeleidt naar een zelfstandige beroepspraktijk'.[349] De WIK stelt kunstenaars in staat - en zet hen daar door een lagere uitkering ook toe aan - 'een begin te maken met een beroepspraktijk zonder te worden belemmerd door strenge sollicitatie- en omscholingsverplichtingen'.[350] Met deze maatregel zet Nuis de zakelijke lijn van zijn voorgangers door: de bedoeling van de WIK is dat kunstenaars leren te opereren op de markt. Het verschil is dat Nuis daadwerkelijk kunstenaarsbeleid uitvoert door deze nieuwe voorziening in gang te zetten, waarover zijn voorgangers alleen spraken.[351]

In het kunstonderwijs dient betere afstemming te komen op de vraag uit de kunstensector. Daarvoor wordt een projectbureau kunstvakonderwijs opgericht, dat zich gaat inzetten voor samenwerking tussen de kunstvakinstellingen onderling en tussen de instellingen en de beroepspraktijk. Directeur Kunsten van het ministerie, Stevijn van Heusden wordt in oktober 1997 de voorzitter van het bureau.[352] Op het departement volgt Maarten Asscher hem begin 1998 op.[353]

Het komt goed uit dat cultuur en educatie in één ministerie zijn ondergebracht. De nota *Cultuur en School* die Nuis in 1996 uitbrengt met staatssecretaris van Onderwijs, Tineke Netelenbos (PvdA), benadrukt de samenwerking.[354] Met de nota start een grootschalig beleidsprogramma cultuureducatie.[355] Nuis en Netelenbos bepleiten een drievoudige strategie: cultuur moet meer in onderwijsprogramma's verankerd worden, cultuurinstellingen moeten meer aandacht besteden aan educatie en de intermediaire steunfuncties dienen versterkt te worden. Nuis reserveert een budget van zes miljoen gulden voor cultuureducatie. Beide staatssecretarissen zijn 'ervan overtuigd dat een alliantie van onderwijs- en culturele instellingen over en weer voordeel oplevert. Een actieve cultuurpraktijk op school is goed voor de leerlingen en het schoolklimaat. Culturele instellingen vinden op hun beurt daarin een uitgelezen gelegenheid zich alvast aan hun toekomstige publiek te presenteren'. Cultuureducatie dient als 'de bakermat voor een tolerante samenleving'.[356] Havo en vwo krijgen een nieuw vak: Culturele en Kunstzinnige Vorming (CKV).[357]

In 'De toekomst van het verleden' memoreert Nuis dat met de verzelfstandiging van de laatste rijksmusea in 1995 'één van de meest ingrijpende operaties in de geschiedenis van de Nederlandse musea' is afgerond: 'de operatie wordt allerwegen als voorbeeldig beschouwd'. De andere overheden gaan het voorbeeld van de rijksoverheid volgen; hij noemt Den Haag, Rotterdam en Leeuwarden.[358] De verzelfstandiging betekent in de praktijk dat het

---

[349] Ministerie van OCW, *Pantser of Ruggegraad.* Den Haag, juli 1995, p. 22.
[350] Ministerie van OCW, *Pantser of Ruggengraad.* Den Haag, 1996, p. 55.
[351] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2002, p. 343.
[352] Ibidem, p. 343, 'Van Heusden naar bureau kunstonderwijs'. In: *NRC Handelsblad*, 4 september 1997 en 'Directeur Kunsten OCW vertrekt'. In: *Trouw*, 4 september 1997.
[353] Jurist Maarten Asscher (1957) bleef directeur Kunsten tot 1 november 2003, toen werd hij directeur van Atheneum Boekhandel in Amsterdam. Asscher is bovendien schrijver, dichter en redacteur van cultureel en literair tijdschrift *De Gids*. Hij schreef ondermeer de poëziebundels *Verbarium* (1994) en *Nachtvraat* (2002), de bespiegelende verhalenbundels *Dingenliefde* (2002) en *Bekentenissen van een nieuwsgierig mens* (2008) en hij vertaalde Engelse gedichten van de Portugese dichter Fernando Pessoa: *Heimwee naar vereeuwiging* (2010).
[354] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2002, p. 341.
[355] Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, pp. 295-296 en pp. 301-303.
[356] Ministerie van OCW, *Pantser of Ruggengraad.* Den Haag, 1996, p. 10 en Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 171.
[357] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2010, p. 335.
[358] Het ging hier om: het Haags Gemeentemuseum, het Fries Museum en Keramiekmuseum Princessehof in Leeuwarden en Museum Boijmans Van Beuningen.

bestuur van de zeventien rijksmusea in stichtingen is ondergebracht, waardoor de directies verantwoording dienen af te leggen aan hun stichtingsbestuur in plaats van aan het ministerie. De medewerkers zijn geen ambtenaren meer en hebben een eigen CAO. De directeuren worden vooral op hun managerskwaliteiten beoordeeld, naast hun wetenschappelijke.Voor het verkrijgen van subsidie moet iedere vier jaar een beleidsplan worden ingediend dat door de Raad voor Cultuur wordt beoordeeld. Vervolgens volgt de staatssecretaris het raadsadvies al dan niet op.[359]

De Raad is in de beoordeling van de plannen voor de periode 1997-2000 erg kritisch: in veel rijksmusea lijkt de staf zich nog niet bewust van hun 'maatschappelijke functie': 'er zijn slechts enkele musea die er in hun plannen blijk van geven dat zij de verantwoordelijkheid hebben om zich maximaal in te zetten voor de samenleving, gezien het feit dat ze in hoge mate door de gemeenschap gefinancierd worden'.[360] Henk van Os neemt het op voor de rijksmusea. In het debat over de verzakelijking van musea liet hij al regelmatig blijken dat hij voorstander is van verzelfstandiging en 'vermaatschappelijking' van musea. Hij vindt bovendien dat het met de marketing van culturele instellingen vaak 'buitengewoon treurig' is gesteld. Maar de kritiek van de Raad vindt hij buitenproportioneel. Van Os meent dat een beoordeling van beleidsplannen veel nadelen heeft en dat de Raad te veel gevangen zit 'in de politieke structuur' en er te weinig 'een eigen mening' op na houdt.[361] Nuis gaat in zijn nota voorbij aan de kritiek van de Raad op de voormalige rijksmusea.[362] Hij vindt dat de Raad 'te hard' oordeelt: 'veranderingen hebben tijd nodig en de verzelfstandigingsoperatie is nog maar zeer recent afgerond. De samenstelling van de raden van toezicht en de oprichting van verschillende vriendenorganisaties wijzen erop dat de musea een steviger plaats in de samenleving hebben verworven'.[363] Hij onderschrijft de opmerking van de Raad dat musea zich nog te weinig profileren als kennis- en adviescentrum voor het onderwijs. Nuis stelt voor 'educatieve proefprojecten' in een aantal musea te entameren, 'om hindernissen te elimineren zoals onvoldoende samenwerking tussen musea, scholen en schoolbegeleidingsdiensten en de beperkte rol van cultuur in de curricula. Op die manier wil ik kennis en ervaring opbouwen die voor het hele museumbestel bruikbaar zijn en kunnen worden omgezet in beleid'.[364]

Cézanne in Rotterdam en pogingen om tot een aankoopfonds te komen

Nuis wordt in maart 1996 met een netelige kwestie geconfronteerd op het terrein van cultureel erfgoed. *Paysage près d'Aix avec la tour César* van Paul Cézanne, geplaatst op de lijst van beschermde voorwerpen, dreigt door verkoop naar het buitenland te verdwijnen.[365] Op 1 februari 1984 is de Wet tot Behoud Cultuurbezit ingesteld. De regeling is bedoeld om top roerend kunstbezit in particuliere verzamelingen te beschermen tegen verkoop aan gegadigden in het buitenland. Bij ruim honderd objecten die op de lijst van beschermd cultureel erfgoed staan, heeft de staat het eerste recht van koop.[366] De museumwereld bekritiseert regelmatig deze in haar ogen kromme constructie, want de overheid verplicht zich kunst van nationaal belang in het land te houden, maar heeft hiervoor slechts een klein budget.

---

[359] Ministerie van OCW, *Pantser of Ruggengraad.* Den Haag, 1996, p. 10

[360] Geciteerd uit het *Advies Cultuurnota 1996-2000* in: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2010, p. 388.

[361] Ibidem, p. 383.

[362] 'Raad bezorgd over Nuis' motivering in Cultuurnota'. In: *Trouw*, 24 september 1996.

[363] Ministerie van OCW, *Pantser of Ruggengraad.* Den Haag, 1996, p. 69.

[364] Ibidem, p. 11.

[365] 'Brief staatssecretaris over vervreemding naar het buitenland van het schilderij *Paysage près d'Aix avec la tour César* van Paul Cézanne'. Vergaderjaar 1997-1998, 25013, nr.19. Zoetermeer, 5 februari 1998.

[366] Bron: *www.erfgoedinspectie.nl › Home › Collecties › Wet- en regelgeving (*geraadpleegd op 13 januari 2013). Voorzitter van de bijzondere commissie Wet tot behoud van cultuurbezit is Inge van der Vlies. Zij is sinds 1995 hoogleraar Staats- en Bestuursrecht en Kunst en Recht aan de Universiteit van Amsterdam en was daarvoor vanaf 1990 aldaar hoogleraar Bestuurskunde.

Er is geen geld gereserveerd om toe te slaan als er een beschermd stuk erfgoed te koop wordt aangeboden en naar het buitenland dreigt te verdwijnen. De aankoop in december 1996 van de beschermde collectie impressionisten van de familie Bonger - 106 werken uit de verzameling van de zwager van Vincent en Theo van Gogh - kostte Nuis veertien miljoen gulden uit zijn begroting. De staatssecretaris erkent dat er budget nodig is om van de Wet tot Behoud Cultuurbezit 'geen lege huls te maken'. In de troonrede op 16 september 1997 krijgt 'het culturele leven' aandacht: koningin Beatrix kondigt aan dat er een fonds komt voor kunst die volgens de wet behouden dient te worden: 'teneinde belangrijke kunstwerken voor Nederland te behouden en te verwerven wordt een begin gemaakt met een aankoopfonds'.[367]

De Cézanne berust in langdurig bruikleen bij Museum Boijmans Van Beuningen, maar de eigenaresse wil het schilderij - getaxeerd op vijftien miljoen gulden - verkopen. De advocaat van de eigenaresse beklaagt zich dat de logica van de Wet tot Behoud Cultuurbezit juridisch niet klopt: zij wordt al bijna drie jaar 'in haar eigendomsrecht (…) gehinderd, terwijl het niet duidelijk is of de overheid het geld heeft om het te kopen. Je zegt tegen iemand: jij mag je auto alleen aan mij verkopen, maar ik weet niet of ik hem kan betalen'. Nuis krijgt dertig dagen de tijd om het benodigde bedrag te vergaren. Daarna mag de eigenaresse het schilderij laten veilen.[368]

Melle Daamen, directeur van de Mondriaan Stichting, pleit voor een groot nationaal aankoopfonds voor de Collectie Nederland.[369] Zo zou de Cézanne aangekocht kunnen worden, maar Nederland kan dan ook meebieden op laat werk van Mondriaan - de prijzen van dergelijke werken liggen zo hoog, dat individuele musea met hun beperkte aankoopbudget geen serieuze partij zijn. Het fonds is dus nodig om nationaal erfgoed te behouden en om leemten aan te vullen.[370] Directeur Rik Vos van het Instituut Collectie Nederland sluit zich daarbij aan: 'als in een wet besloten ligt dat er kunstvoorwerpen zijn die in Nederland moeten blijven, dan moet daar ook geld voor worden gereserveerd. Wie het fonds gaat beheren en om welk bedrag het gaat is nog niet duidelijk, maar volgens het ministerie zal het 'eerder om honderd, dan om enkele tientallen miljoenen guldens' gaan. Van dat bedrag is Vos niet onder de indruk: 'het gaat om veel geld. (…) Als je het met de rente van die honderd miljoen moet doen is het eerder een goed begin dan ruim voldoende'.[371]

Het lukt Nuis niet om vijftien miljoen gulden bij elkaar te krijgen. Het gevaar dat het doek naar het buitenland verdwijnt, brengt Museum Boijmans Van Beuningen en het Van Gogh Museum tot een alliantie om het schilderij te kopen. Maar tevergeefs. Boijmans-directeur Chris Dercon vindt het 'een enorme teleurstelling: 'vijftien miljoen is een fenomenaal bedrag, maar met twee musea maak je meer kans. Derden worden dan

---

[367] Kasper Jansen, 'Terugblik op vier jaar cultuurbeleid van Aad Nuis. De meester van de paradox. Nuis' opvallendste vernieuwing gold de spelling, waardoor zijn "ruggegraat" veranderde in een "ruggengraat"'. In: *NRC Handelsblad*, 3 juli 1998 en Bob Witman, 'Wetgeving cultuurbehoud zit vol zwakke plekken'. In: *de Volkskrant*, 16 januari 1998 en *www.troonredes.nl/troonrede-16-september-1997* (bezocht op 23 november 2014).

[368] Bob Witman, 'Wetgeving cultuurbehoud zit vol zwakke plekken'. In: *de Volkskrant*, 16 januari 1998.

[369] Politicoloog Melle Daamen (1959) was sinds de oprichting in 1994 directeur van de Mondriaan Stichting, het cultuurfonds voor beeldende kunst, vormgeving en museale activiteiten. Daarvoor was hij werkzaam bijLeyer & Weerstra Management Consultants. In 1990 stapte hij over naar naar het Ministerie van WVC, waar hij beleidsadviseur werd bij de directie beleidszaken Cultuurbeheer, maar na minder dan een jaar werd hij (waarnemend) directeur van het Amsterdams Uit Buro. Sinds oktober 2001 is Daamen directeur van de Stadsschouwburg Amsterdam.

[370] Ibidem en Lucette ter Borg, 'Mondriaan Stichting wil groot fonds aankoop oude kunst'. In: *de Volkskrant*, 29 augustus 1997.

[371] 'Fonds voor in Nederland houden kunstvoorwerpen'. In: *Trouw*, 17 september 1997. Het Instituut Collectie Nederland is in 1996 door Rik Vos opgericht, als fusie van de Rijksdienst Beeldende Kunst, Opleiding Restauratoren en het Centraal Laboratorium. Het ICN was een kennisinstituut voor het beheer en behoud van roerend cultureel erfgoed en beheerde een deel van de rijkscollectie. In 2011ging het op in de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed.

toeschietelijker en ook OCenW zou er meer geld voor uittrekken, dachten we'. Volgens Dercon geven beide musea met dit 'samenspannen' het goede voorbeeld: 'deze affaire heeft ons geleerd dat een aankoopfonds noodzakelijk is'. Dercon zegt echter te blijven geloven in 'een mirakel'.[372] Hij blijkt de spanning mooi opgebouwd te hebben, met gevoel voor drama. De nacht na zijn uitspraak voltrekt zich 'in het diepste geheim' een wonder: de Cézanne keert terug. De volgende dag deelt Dercon in de aanwezigheid van Aad Nuis en cultuurwethouder Hans Kombrink trots mee dat 'één of meer anonieme kopers' het doek voor een 'niet nader genoemd bedrag' hebben gekocht. De Nederlandse Stichting Willem van der Vorm krijgt *Paysage près d'Aix avec la Tour César* in bruikleen en die brengt het doek vervolgens onder bij Boijmans Van Beuningen. Zowel volgens de stichting als Dercon hoort het daar: de collectie is immers van de stichting, opgericht door de Rotterdamse zakenman Van der Vorm en sinds 1972 ondergebracht in het museum. Dercon: 'het geval-Cézanne is gerepareerd en dat is een mieterse gedachte'. Maar hij voegt daaraan toe: 'het kan toch niet zo zijn dat Nederland steeds belangrijke werken naar het buitenland ziet verdwijnen. Voor aankopen zijn wij te veel afhankelijk van stichtingen en sponsoring. Zo kunnen en willen wij niet verder werken. Dan maar geen aankopen'. Nuis verdedigt zich door erop te wijzen dat het kabinet eerder een principebesluit heeft genomen over de oprichting van een aankoopfonds voor beschermde cultuurbezittingen. 'Maar de middelen zelf ontbreken nog en daarom was het wel of niet behouden van Cézanne's schilderij zo'n kritisch moment. Nu op een haast miraculeuze wijze het doek weer in Boijmans hangt, geeft dit eens te meer aan dat de "verdediging" moet worden versterkt. Er moet een aankoopfonds komen voor werken als deze'.[373]

In het ontwerp voor het nieuwe regeerakkoord voor het tweede paarse kabinet-Kok wordt in eerste instantie 'met geen woord gerept' over een fonds, maar in de uiteindelijke versie wordt er wel aandacht aan besteed. Dat gebeurt nadat de Nederlandse Museumvereniging een brief aan formateur Kok schrijft om hem te wijzen op het belang van zo'n fonds, dat bedoeld is om 'een wezenlijke bijdrage te leveren in de samenstolling van de Collectie Nederland: het ideaal van een stelsel compacte, samenhangende en cultuurhistorisch hoogwaardige collecties die geen onnodige overlap vertonen'.[374] Op 20 november 1998 besluit het kabinet-Kok II om honderd miljoen gulden beschikbaar te stellen voor het aankoopfonds.[375]

Reacties op Nuis

Aad Nuis vergeleek de kunstensector ooit met 'een kas vol cactussen. (…) Als staatssecretaris speel je de rol van cactuskweker. Je moet ze koesteren, maar je mag er niet aankomen'.[376] Op 3 augustus 1998 eindigt de parlementaire periode voor het eerste kabinet-Kok. Nuis stelt zich voor de komende Tweede Kamerverkiezingen niet kandidaat. 'Of ik hier blijf, hangt af van de vraag of ik als bewindsman word terug gevraagd en of er iets valt te regeren. Als dat niet het geval is, is het erg verleidelijk eruit te stappen en er een mooi boek over te schrijven'.[377] Bij een terugblik op de afgelopen tien tot vijftien jaar valt op dat er zich weinig harde breuken in het cultuurbeleid voordoen. Nuis continueert het beleid van Brinkman en d'Ancona. Daarnaast legt hij de nadruk op cultuureducatie en pleit hij voor meer aandacht voor allochtonen. Nuis is meer een beschouwer en schrijver dan een bestuurder - hij heeft op dat

---

[372] 'Een Cézanne brengt grote musea samen'. In: *de Volkskrant*, 27 februari 1998.
[373] Nuis geciteerd in: Adri Vermaat, 'Anonimi betalen behoud Cézanne'. In: *Trouw*, 28 februari 1998.
[374] 'Musea eisen toegezegde subsidie voor aankoop kunst'. In: *Trouw*, 24 juli 1998 en 'Kamerlid D66 stelt vragen over kunstfonds'. In: *NRC Handelsblad*, 18 augustus 1998.
[375] 'Kamer: aankoopfonds ook voor grote bijzondere kunstwerken'. In: *Trouw,* 25 november 1998 en 'Brief staatssecretaris over een bedrag van 100 mln dat beschikbaar is voor een aankoopfonds voor musea'. Vergaderjaar 1998-1999, 25013, nr.25. Zoetermeer, 27 november 1998.
[376] Raoul du Pré, 'Een grote grap'. In: *de Volkskrant*, 11 november 2000.
[377] Kasper Jansen, 'Zeven procent Nederlands blijft minimum'. In: *NRC Handelsblad*, 16 februari 1998.

gebied veel minder ervaring dan zijn voorgangers. Hij maakt 'gebruik van verworvenheden die ook in andere maatschappelijke deelsectoren een rol zijn gaan spelen. Het kunstbedrijf is niet minder bevlogen, maar wel een stuk rationeler geworden. Nuis surft mee op de golven van onze tijd'.[378]

Het belangrijkste wapenfeit van Nuis is dat hij de cultuureducatie niet alleen prominent op de politieke agenda heeft geplaatst, maar ook daadwerkelijk heeft geïmplementeerd in het onderwijs én in het takenpakket van de culturele instellingen - niet in de laatste plaats van de musea.[379] Tijdens Nuis' bewind waren er twee incidenten waarbij hij geconfronteerd werd met soevereiniteit in de kunstensector. Het eerste kwam al aan de orde: hij vroeg in 1996 aan de Raad voor Cultuur om behalve het kwaliteitscriterium ook 'bestuurlijke wensen' mee te laten wegen in zijn advies voor de cultuurnota. Representanten van culturele instellingen, onder wie Henk van Os, uitten hierop kritiek, omdat deze normering 'het primaat van de politiek' in de beoordelingen verstevigt.[380] Het andere incident speelde zich af in de muziekwereld. Nuis tornt aan het Thorbecke principe: hij roept heftige kritiek op als hij de orkesten verplicht om tenminste zeven procent van hun speeltijd op het podium aan werk van Nederlandse componisten te besteden, op straffe van een subsidiekorting.[381]

Het is in het Nederlandse kunstbeleid de eerste keer dat de overheid de kunstwereld een quotum oplegt. De Raad voor Cultuur is niet om advies gevraagd, maar de Tweede Kamer steunt Nuis unaniem. De Nederlandse muziekwereld protesteert: de orkesten en ensembles, ook degene die de 'Nuis-norm' ruimschoots halen, 'wensen hun artistiek beleid niet door de overheid te laten klokken met chronometers'. Dan betalen ze nog liever de boete.[382] De orkesten weigeren omdat ze de norm een aantasting vinden van hun artistieke vrijheid. Inderdaad, met deze quotering geeft Nuis kunstinstellingen inhoudelijke voorschriften - dit is hoogst opmerkelijk. Kasper Jansen noemt de regeling in *NRC Handelsblad* 'pietluttige bemoeienis van de staat met de details van het kunstleven. Een bewindsman mag en moet de cultuur stimuleren, maar nimmer verordonneren wat er moet gebeuren. Die houding van Nuis illustreert precies de arrogantie van de macht waartegen D66 ooit is opgericht'.[383] De maatregel werkt niet: een jaar na invoering ervan klinkt er niet meer Nederlandse muziek in de concertzalen.[384]

Bij Nuis' vertrek van het departement zijn de reacties op de beleidsuitvoering genuanceerd positief. 'Hij heeft het goed gedaan, niet spectaculair', zegt PvdA-kamerlid Jeltje van Nieuwenhoven. Atzo Nicolaï, inmiddels oud-secretaris van de Raad voor Cultuur: 'de Nederlandse Jack Lang is wat te veel gezegd, maar er werd veel van hem verwacht. Nuis kan mooie nota's en speeches schrijven, en dat mooi bedoel ik niet vervelend, echt mooi. Zijn

---

[378] Nico van Rossen, 'Nuis, Netwerk, Nuttig, Nieuwe Nederlander'. In: *Trouw*, 19 september 1996.
[379] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2010, p. 335.
[380] Ibidem, pp. 335-336 en p. 389.
[381] 'Nuis ziet opening in conflict over 7 procents-norm'. In: *de Volkskrant*, 25 april 1998. Nuis: 'je kunt dat dwang noemen, maar het gebeurt wel binnen de regels van het spel. In de excuses beluister je bijna nooit artistieke overwegingen en bijna altijd marktoverwegingen, omdat de zaal bij Nederlandse muziek niet vol zit. Dan denk ik: "dat is dwang van de markt en het is goed als ik wat tegendruk geef". Subsidiëring, het hele cultuurbeleid, is druk tegen de markt. Het ene orkest dat risico's neemt en daaraan geld kwijt is, wordt beloond. Dat wordt betaald uit de boetes voor de orkesten die die inspanning niet leveren'. Bron: Kasper Jansen, 'Zeven procent Nederlands blijft minimum'. In: *NRC Handelsblad*, 16 februari 1998. In zijn nota *Pantser of Ruggengraat* van 1996 introduceert Nuis het idee om in de subsidievoorwaarden 'een bescheiden minimumpercentage' op te nemen 'ten behoeve van het Nederlands repertoire', hoewel hij er zich van bewust is 'dat aan dwingende voorschriften op dit vlak bezwaren kleven'. Zie aldaar, pp. 60-61.
[382] 'De Nuis-norm'. In: *NRC Handelsblad*, 11 maart 1998.
[383] Kasper Jansen, 'Terugblik op vier jaar cultuurbeleid van Aad Nuis. De meester van de paradox. Nuis' opvallendste vernieuwing gold de spelling, waardoor zijn "ruggegraat" veranderde in een "ruggengraat"'. In: *NRC Handelsblad*, 3 juli 1998.
[384] 'De Nuis-norm'. In: *NRC Handelsblad*, 11 maart 1998.

teksten zijn helder en doordacht'.[385] Het is niet de eerste keer dat er in beschouwingen over optreden en leiderschapsstijl aan de flamboyante Franse cultuurminister Jack Lang als rolmodel wordt gerefereerd - Brinkman overkwam dit ook al bij de taxatie van zijn *personality*.[386] Jack Verduyn Lunel, directeur van de Federatie Kunstenaarsverenigingen: 'Nuis heeft een sterk verhaal over kunst'. VVD-kamerlid Sari van Heemskerck vult dit aan: 'hij heeft het gevoel en begrip voor kunst teruggebracht in de Kamer'. 'Hij kan knap uitleggen waarom cultuur belangrijk is, maar het bleef wel abstract wat hij zei. Een goed betoog in de Kamer is iets anders dan op een departement je zin krijgen', zo constateert Melle Daamen. Maar, 'onder Nuis is er voor het eerst sinds jaren serieus meer geld voor de cultuur gekomen'. Wat Verduyn Lunel hoog zit is de uitspraak van Nuis dat 'beeldend kunstenaars ook een aardige loodgieter' kunnen zijn. 'Daar spreekt toch uit dat je overdag wel een baantje kunt hebben, om 's avonds een beetje creatief te gaan doen'.[387]

In zijn proefschrift stelt Pim van Klink vast dat *Pantser of Ruggengraat* 'zijn doel als beleidsnota voorbij schiet'. Zijn benadering is te algemeen om sturing te kunnen geven. 'Zijn beweegreden lijkt te zijn het willen beïnvloeden van maatschappelijke processen waarbij cultuur een instrumentele functie krijgt. Het hoge aggregatieniveau van *Pantser of Ruggengraat* maakt het bijna onmogelijk om concrete doelstellingen te formuleren'. De stijl die Nuis in zijn nota hanteert, werkt 'verhullend. (…) Het heeft er alle schijn van dat Nuis de functie van beleidsnota ondergeschikt heeft gemaakt aan zijn stilistische expressiedrang'.[388]

Melle Daamen signaleert dat Nuis meer op zijn gemak is onder kunstenaars dan bij ambtenaren: 'hij praat typisch als een man van de literatuur, doorspekt met veel citaten en gedichten'. Stevijn van Heusden waarschuwde in een interview echter dat het voor een minister of staatssecretaris die de kunsten bestuurt, ook een nadeel kan zijn als hij een culturele achtergrond heeft. 'De kritiek van je voormalige collega's kan genadeloos zijn'.[389] In de tweede, herziene editie van Gerrit Komrij's verzamelbundel van Nederlandse poëzie is Aad Nuis één van de dichters die uit het 'pantheon' zijn geschrapt - in de eerste druk in 1979 was hij nog met twee gedichten vertegenwoordigd. 'Dichters komen en gaan een beetje', merkt Komrij in zijn voorwoord op.[390] Kasper Jansen vermoedt dat dit te maken heeft met de carrière *switch* van Nuis: 'het leek de bevestiging van wat Aad Nuis ooit schreef als literair recensent: "politici worden gewantrouwd, een enkele keer bewonderd, maar ze blijven van een ander soort"'.[391] Nuis hoopte, zo zei hij in een interview in *De Groene Amsterdammer* in 1989, 'dat in de 21ste eeuw, zonder dat ze überhaupt de naam erbij noemen, een gedichtje van mij ergens bestaat. Een gedichtje met "anon" eronder. Dat zou mij het liefste zijn'.[392]

---

[385] Nicolaï was sinds 19 mei 1998 lid Tweede Kamer der Staten-Generaal en bleef dat tot 22 juli 2002 – toen werd hij staatssecretaris van Buitenlandse Zaken.
[386] Zie deel II, hoofdstuk 2 over Elco Brinkman.
[387] Bob Witman, 'Aad Nuis. "Hij heeft het gevoel en begrip voor kunst teruggebracht in de Kamer"'. In: *de Volkskrant*, 8 mei 1998.
[388] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, pp. 173-174.
[389] Bob Witman, 'Aad Nuis. "Hij heeft het gevoel en begrip voor kunst teruggebracht in de Kamer"'. In: *de Volkskrant*, 8 mei 1998.
[390] Hans den Hartog Jager, 'Aad Nuis weg uit Komrij's erehemel'. In: *NRC Handelsblad*, 15 februari 1996. Gerrit Komrij (samenstelling), *De Nederlandse poëzie van de 19de en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten.* Amsterdam, 1996.
[391] Kasper Jansen, 'Terugblik op vier jaar cultuurbeleid van Aad Nuis. De meester van de paradox. Nuis' opvallendste vernieuwing gold de spelling, waardoor zijn "ruggegraat" veranderde in een "ruggengraat"'. In: *NRC Handelsblad*, 3 juli 1998.
[392] Bob Witman, 'Aad Nuis. "Hij heeft het gevoel en begrip voor kunst teruggebracht in de Kamer"'. In: *de Volkskrant*, 8 mei 1998.

3 Wij willen een ingewikkeld museum zijn: Hans Locher

Tijdens de bewindsperiode van Nuis vinden er op stedelijk niveau interessante museale ontwikkelingen plaats in het Haags Gemeentemuseum. Dit museum neemt een uitzonderlijke plaats in het museumbestel in - door de variaties aan persoonlijkheden die het bewind voeren, zijn er diverse fluctuaties te zien in het beleid. Sinds november 1989 was Rudi Fuchs de directeur; hij reorganiseerde de vaste presentaties van de verzameling - wars van publieksgeoriënteerde tentoonstellingen - en startte de renovatie van het museum. Op 1 januari 1994 treedt kunsthistoricus Hans Locher aan als de nieuwe directeur.[393] Fuchs vertrekt naar het Stedelijk Museum, waar hij gevraagd is om Wim Beeren op te volgen. Locher continueert het beleid van Fuchs, maar verschilt in habitus en expertise: hij blijft zelf op de achtergrond en legt andere accenten in de organisatie. Hij beschouwt het museum als belangrijk cultureel erfgoed en herstelt het concept van Berlage, en hij is betrokken bij de bemachtiging van Mondriaans *Victory Boogie Woogie* voor de Collectie Nederland. Daardoor is zijn portret belangrijk voor de collectieve biografie van de Nederlandse museumwereld.

De aanstelling van Locher geniet volgens de wethouder van Cultuur, Louise Engering, brede steun binnen de Haagse politiek en binnen het museum zelf. Locher: 'ik zie het als de loop der dingen dat ik hier directeur ben geworden. Dat de meerderheid van het personeel mij als directeur verkoos, was uiteraard een voorwaarde'.[394] Engering noemt de nieuwe directeur een man die een grote kennis op artistiek niveau combineert met wetenschappelijke kwaliteiten en gevoel voor management. 'Bovendien heeft hij een grote liefde voor dit museum'. Van 1965 tot 1979 was Locher in het museum hoofdconservator van de afdeling Moderne Kunst. Hij vertrok twee jaar nadat Theo van Velzen directeur Louis Wijsenbeek opvolgde.[395] Na acht jaar hoogleraarschap Kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit van Groningen vroeg Rudi Fuchs hem in 1988 terug als hoofdconservator Collecties.[396] In die functie verving Locher regelmatig directeur Fuchs, die vaak in het buitenland vertoefde. Ingewijden beweren daarom dat het recente beleid van het Haags Gemeentemuseum niet door Fuchs maar grotendeels door hem is vormgegeven: Locher was 'de ideoloog'. Dat beleid - uiteengezet in de nota 1991-1996 die de Haagse gemeenteraad unaniem goedkeurde - behelst onder meer het opschonen van de Haagse collectie (het halveren van het huidige bestand van 150.000 stukken) en de renovatie en herinrichting van het museum waarmee Fuchs al enigszins was begonnen.[397]

Locher vraagt aan journalisten die hem komen interviewen om 'alsjeblieft geen prominent portret' van hem bij het verhaal te plaatsen. 'Het museum moet stralen': alles in een museum moet draaien om de collectie en niet om de directeur'. In mijn taakomschrijving staat nergens dat ik mijn gezicht moet laten zien. Een museumdirecteur is geen theatermaker'. Hij vindt een kunsthistoricus het meest geschikt als museumdirecteur, 'die greep heeft op het materiaal. Geen manager - dat woord riekt te veel naar harde zakelijkheid - maar iemand met bestuurlijke kwaliteiten'. Iemand zoals hijzelf. Als voorbeelden van goede directeuren noemt

---

[393] 'Hans Locher wordt directeur van het Haags museum'. In: *Trouw*, 22 december 1993. Locher was directeur van 1 januari 1994 tot 1 september 1999. In deel IV, hoofdstuk 1 komt de carrière van Fuchs in detail aan bod: 'Rudi Fuchs: in mijn diepste wezen ben ik een leraar'.

[394] Marianne Vermeijden, 'Locher wil Haags Gemeentemuseum weer educatieve taak geven'. In: *NRC Handelsblad*, 12 januari 1994.

[395] Marianne Vermeijden, 'J.L Locher directeur Haags museum. Museum is tempel, geen warenhuis'. In: *NRC Handelsblad*, 21 december 1993. Theo van Velzen kwam van het ministerie van CRM, waar hij hoofd directie Kunsten was.

[396] Marianne Vermeijden, 'Locher wil Haags Gemeentemuseum weer educatieve taak geven'. In: *NRC Handelsblad*, 12 januari 1994. Ter gelegenheid van zijn afscheid als hoogleraar verscheen er een bundel: Jan de Jong, Victor Schmidt and Rik Vos (redactie), *Werk. Opstellen voor Hans Locher*, Groningen, Instituut voor Kunstgeschiedenis, R.U.G., 1990.

[397] Marianne Vermeijden, 'J.L Locher directeur Haags museum. Museum is tempel, geen warenhuis'. In: *NRC Handelsblad*, 21 december 1993.

hij Ebbinge Wubbe, één van de vorige directeuren van Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam, 'een man die zichzelf niet op de voorgrond plaatste, maar het museum zo zuiver mogelijk toonde'. En Louis Wijsenbeek, onder wiens leiding hij vijftien jaar als hoofdconservator werkte in het Haags Gemeentemuseum: 'een onderschatte man, die het museum op wijde wijze vorm gaf'.[398] Locher had niet de ambitie om directeur te worden - hij vindt zich daar 'het type niet voor. Een goede directeur moet een goede manager zijn en maatschappelijk een beetje behoorlijk functioneren. Dat is niet bepaald mijn sterkste kant. Een directeur moet ook een uitgebreid netwerk hebben en veel rondreizen om mensen te spreken - en ik hou niet van reizen. Ik ben meer een conservator; het liefst zit ik in het museum om voor de verzameling te zorgen of geef ik les, zoals ik deed in Groningen. Maar goed, toen Rudi vertrok lag het voor de hand dat ik waarnemend directeur zou worden en misschien wel gewoon directeur. Daar heb ik lang over nagedacht. Ik vond: als ik het niet zou doen, moest ik ook m'n mond houden als er een directeur kwam die het in mijn ogen niet goed deed. Die kans was redelijk groot, want ik kon de potentiële kandidaten wel overzien en daar was niemand bij die de collectie en het museum zo goed kende als ik. Dus toen vond ik dat ik m'n verantwoordelijkheid moest nemen'.[399]

De aanstellingsprocedure werd maanden vertraagd omdat eerst het onderzoek naar het financiële beleid bij het Gemeentemuseum moest worden afgerond. Na het vertrek van Fuchs liep nog steeds een onderzoek naar de administratie van het museum.[400] Sinds 1988 - een jaar na de aanstelling van Fuchs - bleken de tekorten steeds te zijn opgelopen: de begroting werd in 1991 met 1,4 miljoen en in 1992 met 2,8 miljoen gulden overschreden. Het wanbeheer leidde in maart 1993 tot het aftreden van de toen verantwoordelijke wethouder van Financiën en Cultuur, nadat het Haagse museum was doorgelicht op *efficiency* en organisatie - zij was niet op de hoogte van de overschrijdingen.[401] Onderzoek wijst uit dat Fuchs niet aansprakelijk kan worden gesteld voor de budgetoverschrijdingen. Er worden geen disciplinaire maatregelen getroffen, temeer daar hem in februari al ontslag werd verleend 'met het predikaat eervol'. Was hij nog in dienst geweest, dan zou 'een negatieve beoordeling van onder meer zijn beheersmanagement op zijn plaats zijn geweest'.[402] Het Van Abbe Museum in Eindhoven, waar Fuchs in de jaren tachtig directeur was, kampte ook al met budgetoverschrijdingen.[403] Het museum moet in vijf jaar 2,8 miljoen gulden aanzuiveren, de gemeente neemt zelf de rest van het tekort voor haar rekening.[404] Dit betekent dat het museum in die periode geen aankopen kan doen en geen grootschalige presentaties kan organiseren - de Mondriaanexpositie ter afsluiting van het Mondriaanjaar in 1994 zal voorlopig de laatste zijn. Uit het onderzoek blijkt ook dat Hans Locher geheel buiten deze 'affaire' staat - daardoor is er geen reden voor wethouder Engering om externe gegadigden mee te laten dingen naar de functie.[405] Locher vindt dat Fuchs 'niets te verwijten' valt: 'Fuchs was naar Den Haag gehaald om dit museum in de vaart der volkeren op te stoten. En als je hem haalt

---

[398] Jolan Douwes, 'Juist het museum moet schitteren. Nieuwe directeur Hans Locher is de tegenpool van voorganger Fuchs'. In: *Trouw*, 11 januari 1994.
[399] Hans den Hartog Jager, 'Ik ben een conservator. Gesprek met Hans Locher, directeur van het Haags Gemeentemuseum'. In: *NRC Handelsblad*, 16 oktober 1998.
[400] 'Fuchs over tekort Haags museum; "Verantwoordelijk, niet schuldig"'. In: *NRC Handelsblad,* 23 februari 1993.
[401] Rob Schoof, 'Aankoopembargo Haags museum'. In: *NRC Handelsblad*, 16 juni 1993.
[402] 'Rapport: kritiek en controle op Fuchs' beleid ontbrak'. In: *NRC Handelsblad*, 28 september 1993.
[403] Geert van Asbeck en Marianne Vermeijden, 'Overschrijdingen zeldzaam bij Nederlandse musea'. In: *NRC Handelsblad*, 16 november 1999.
[404] 'Mondriaanjaar: exposities in hele land'. In: *NRC Handelsblad*, 26 november 1993, Marianne Vermeijden, 'J.L Locher directeur Haags museum. Museum is tempel, geen warenhuis'. In: *NRC Handelsblad*, 21 december 1993 en Jolan Douwes, 'Juist het museum moet schitteren. Nieuwe directeur Hans Locher is de tegenpool van voorganger Fuchs'. In: *Trouw*, 11 januari 1994.
[405] 'Hans Locher wordt directeur van het Haags museum'. In: *Trouw*, 22 december 1993.

moet je hem ook de middelen geven. Rudi is nu eenmaal Rudi, die geeft overal waar hij komt een hoop geld uit. Geef je hem, zoals in Den Haag twee, drie ton voor moderne kunst, dan weet je dat je iets absurds doet. Ik was vooral treurig toen de gemeente besloot het aankoopbudget voor vier jaar te gebruiken om die schuld te compenseren. Daar staat tegenover dat de gemeente de restauratie en renovatie van 54 miljoen mogelijk heeft gemaakt'.[406] Rudi Fuchs zegt zich 'verantwoordelijk, maar niet schuldig' te voelen. Hij spreekt van een 'tragisch misverstand'.[407]

Locher wil de afdelingen beeldende kunst, muziek en kunstnijverheid als evenredige grootheden presenteren - afzonderlijk maar ook in combinatie.[408] Hij is voorstander van een museum als wetenschappelijk instituut, een studiecentrum, dat collecties beheert. Locher is een aanhanger van de 'tempelgedachte': 'de tempel versus het warenhuis waar jan en alleman in- en uitloopt'. Het fenomeen blockbuster staat haaks op zijn visie van een statisch museum, met bij voorkeur stille zalen. Hierin hanteert hij hetzelfde standpunt als Fuchs. Locher: 'ik kreeg en heb nog steeds de indruk dat bij een dynamische museumpolitiek het conserveren ondergeschikt wordt gemaakt aan het verteren. (...) Steeds maar dat onvermoeibare verhangen, verplaatsen en verzenden ...'. Hij vindt een presentatie niet iets eenmaligs, maar iets definitiefs, en dat moet een hele generatie meegaan.[409] Locher houdt veel van de collecties. Het was een gewoonte geworden om schilderijen uit de Mondriaancollectie regelmatig uit te lenen aan musea in het buitenland - dat leverde 'wisselgeld' op. Dit is Locher een doorn in het oog. Om het de conservatoren moeilijk te maken laat hij de speciale reiskisten opruimen, in de hoop dat de Mondriaans niet meer zullen worden uitgeleend.[410]

In de traditie van zijn voorgangers heeft Locher een visie op het verzamelbeleid van het museum. Hij werkt de plannen die hij samen met Fuchs opstelde nader uit. Zijn uitgangspunt is dat de schaal van het gebouw en de organisatie bepalend zijn voor de collectievorming. Toen Locher in 1989 hoofdconservator werd, zei hij in een interview: 'naar mijn smaak moet je een verzameling als deze inkorten tot een omvang die overzichtelijk is. Bovendien kun je pas dan er de juiste zorg aan besteden. (…) De verzameling als iets onaantastbaars zien, heeft volgens mij onder andere te maken met een gebrek aan zelfvertrouwen. De angst om iets weg te doen, dat achteraf een topstuk blijkt te zijn. Natuurlijk bestaat de kans dat als je keuzes maakt, er blunders worden gemaakt. Maar die kans is er altijd, ook wanneer je domweg stapelend verzamelt, kan je blunders maken door bijvoorbeeld toch iets over het hoofd te zien en dat niet te kopen'.[411] Hoofdconservator Hans Janssen herinnert zich dat Locher vlak na zijn aanstelling als directeur door het depot liep en *post its* plakte op objecten die wat hem betreft weg konden - zo ontstond een lijst van 360 werken. Janssen en zijn collega's gingen er mee aan de slag. Na drie jaar zorgvuldig onderzoek wordt besloten om honderdtwintig werken te verkopen, honderdtwintig nader te onderzoeken; honderdtwintig blijken 'een vergissing'. Janssen denkt genuanceerd over ontzamelen: 'je moet goed weten wat je doet. Een werk dat niet duidelijk in een collectie past, kan ook het begin van een inhaalslag zijn'.[412]

---

[406] Hans den Hartog Jager, 'Ik ben een conservator. Gesprek met Hans Locher, directeur van het Haags Gemeentemuseum'. In: *NRC Handelsblad*, 16 oktober 1998.
[407] 'Fuchs over tekort Haags museum; "Verantwoordelijk, niet schuldig"'. In: *NRC Handelsblad,* 23 februari 1993.
[408] Jolan Douwes, 'Juist het museum moet schitteren. Nieuwe directeur Hans Locher is de tegenpool van voorganger Fuchs'. In: *Trouw*, 11 januari 1994.
[409] Aldus Locher in het beeldende kunsttijdschrift *Metropolis M*. Geciteerd in: Marianne Vermeijden, 'J.L Locher directeur Haags museum. Museum is tempel, geen warenhuis'. In: *NRC Handelsblad*, 21 december 1993.
[410] Bron: Rik Vos in een gesprek op 22 oktober 2010.
[411] Petra Timmer, 'Selectie en afstoting in vogelvlucht'. In: Petra Timmer en Arjen Kok, *Niets gaat verloren.* Amsterdam, 2007, p. 31.
[412] Hans Janssen in een interview in het Gemeentemuseum Den Haag op 1 september 2011.

Welk publiek Locher wil voor het museum aantrekken? 'Ik denk daar eerlijk gezegd nooit over na. Het publiek dat geinteresseerd is komt vast wel. Wij hebben hier zo'n eigenzinnige collectie, met de Mondriaans, met Toorop en Weisenbruch, met islamitisch keramiek, met mode, met oude clavecimbels - mensen die dat willen zien moeten hier wel naartoe, want dat hebben ze nergens anders. Ik begrijp wel dat het moeilijk is daarmee te adverteren en publiek te lokken, maar dat is dan jammer. Dit is nu eenmaal geen eenvoudig museum - het gebouw is stug, de collectie is niet eenvoudig te beschrijven, als conservator loop je hier al snel met je kop tegen de muur. Maar daar hebben we voor gekozen. Wij willen een ingewikkeld museum zijn'.[413]

Locher wordt directeur in een zorgelijke periode. Het bezoekaantal is van 311.000 in 1988 gedaald naar rond de 70.000 in 1992. Door de budgetoverschrijdingen onder Fuchs' directeurschap kunnen de komende vijf jaar geen aankopen worden gedaan en moet het museum 2,8 miljoen gulden bezuinigen. Er zijn spanningen binnen de museumstaf.[414] De nieuwe directeur gaat namelijk het personeelsbestand 'enigszins' inkrimpen, waardoor er meer geld vrijkomt voor exposities.[415] De chaotische bedrijfsvoering in het museum, die leidde tot omvangrijke financiële tekorten, maakt een reorganisatie noodzakelijk. Locher: 'de hoofdlijnen van een effectieve organisatievorm staan op papier. Maar in de praktijk kost het veel meer tijd een bedrijfscultuur te veranderen. Elke reorganisatie is bedoeld om met beperktere middelen de kwaliteit te behouden, en niet, zoals vaak beweerd wordt, te verbeteren. Zo'n koerswijziging veroorzaakt een gevoel van onbehagen, zeker in een tijd van beperkte middelen en zeker zo lang er geen directeur is. (…). De nieuwe structuur zal pas functioneren als men hier het gevoel heeft met z'n allen op hoofdlijnen dezelfde koers te varen. Ik streef naar die helderheid en saamhorigheid'.[416]

Ondertussen werkt de staf aan het opschonen van de verzameling. Volgens een strenge regelgeving komen de objecten eerst in aanmerking voor andere museumcollecties. Zijn ze daar niet welkom, dan mogen ze - hoewel het daar volgens Locher niet om te doen is - worden verkocht. 'Want een verzameling is geen organisme dat continue groeit. Alles heeft een maat. Explosief groeien leidt alleen maar tot blokkades. Als we nu schenkingen weloverwogen accepteren, dan zullen ze ook in dit museum blijven'. Het gaat vooral om niet geïnventariseerde onderdelen die toch nauwelijks getoond werden. 'Het museumbezit blijft rijk genoeg. Wat statisch te zien is zijn de dingen met een onverwoestbare kwaliteit, de kernstukken die over de tijd heen gaan. De wisselende tentoonstellingen staan voor dynamiek. Want een museum is niet alleen een statische tempel, maar ook een consumptief warenhuis en een gelaagde universiteit. Ik zal ervoor zorgen dat met name die nieuwe educatieve vormen waar we naar op zoek zijn, straks niet meer uit het museum zijn weg te krijgen'.[417]

Als één van de eerste musea in Nederland vervulde het Haags Gemeentemuseum een educatieve functie - die wil Locher in ere herstellen: 'verder wil ik de toegankelijkheid van het museum verhogen. Dat betekent dat altijd de allerbeste dingen die we hebben, zichtbaar moeten zijn. Ook de manier waarop we ze laten zien is van wezenlijk belang. Natuurlijk is de pure schoonheid van de kunst belangrijk, maar ook de betekenis; de kunsthistorische en maatschappelijke verbanden moet duidelijk worden. Het onderwijs moet daarbij een grote rol gaan spelen, vind ik. De basisscholen, maar zeker ook de hogescholen, academies, universiteiten en het conservatorium. Je had vroeger de vreselijke term *éducation permanente*,

---

[413] Locher geciteerd in: Hans den Hartog Jager, 'Ik ben een conservator. Gesprek met Hans Locher, directeur van het Haags Gemeentemuseum'. In: *NRC Handelsblad*, 16 oktober 1998.
[414] Marianne Vermeijden, 'J.L Locher directeur Haags museum. Museum is tempel, geen warenhuis'. In: *NRC Handelsblad*, 21 december 1993.
[415] 'Hans Locher wordt directeur van het Haags museum'. In: *Trouw*, 22 december 1993.
[416] Marianne Vermeijden, 'Locher wil Haags Gemeentemuseum weer educatieve taak geven'. In: *NRC Handelsblad*, 12 januari 1994.
[417] Locher geciteerd in: ibidem.

maar daar heeft dit toch wel iets van weg'.[418] Hij wil het museum laten functioneren als een studiecentrum voor studenten van de Leidse Universiteit. Daarnaast wordt de bewegwijzering in het museum verbeterd en worden de bijschriften en ondersteunende teksten bij de opgestelde kunstwerken herzien.[419]

Het museum kampt met omvangrijk achterstallig onderhoud. Locher: 'dit gebouw is een monument, opgetrokken uit bijzondere materialen. Je kunt het monumentaal restaureren, je kunt het opknappen met goedkope, moderne materialen, of het laten afbreken. Ik geef de voorkeur aan de monumentale restauratie. We hebben net de meeste oorspronkelijke deuren weer aangebracht, ambachtelijk nagemaakt, overeenkomstig Berlages ontwerp. Dat is duur, maar die deuren horen hier'.[420] De zeven ton die daarvoor nodig was, kreeg het armlastige museum van het ministerie van WVC en van fondsen, omdat er nodig een afscherming tegen de tocht moest komen - ook met het oog op de grote Mondriaan expositie die gepland is. 'Onze smaak is erg veranderd. De deuren waren er veertig jaar geleden uit gehaald om het museum een opener indruk te geven. Nu waarderen we juist weer het besloten karakter. Toen vroeg men zich nog af of dit gebouw wel mooi was. En nu geniet het in de internationale museumwereld grote faam'.[421]

Berlages Haags Gemeentemuseum gerestaureerd als cultureel erfgoed

Op 28 oktober 1998 heropent prinses Margriet het Haags Gemeentemuseum, na een twee jaar durende restauratie.[422] De architect Job Roos en museumdirecteur Hans Locher zijn verantwoordelijk voor de ingrijpende restauratie die ruim 55 miljoen gulden heeft gekost, betaald door de gemeente. Het is 'de kostbaarste en grootste restauratie van een jong monument in Nederland'.[423] Ze zijn erg enthousiast over het bereikte resultaat.[424] Rudi Fuchs begon in 1989 al met een deel van de restauratie, waarbij het gebouw zoveel mogelijk in de oorspronkelijke staat werd teruggebracht. Er werd geschreven dat Fuchs de 'ziel van Berlage' opwekte, maar dat was een aanzet.[425] Locher voltooit het eerbetoon aan de architect en zijn filosofie: Den Haag krijgt 'een meesterwerk in optimale staat' terug.[426] Hij vindt het gebouw zelf 'één van de topstukken', dat bovendien bepaalt hoe we de andere werken tonen'.[427] Het nieuwste 'pronkstuk' van het museum, *Victory Boogiewoogie*, is er - achter glas - te bewonderen. Bij het schilderij staat vermeld dat het een gift is 'als zichtbare herinnering aan de periode 1814 tot 2002, gedurende welke de Nederlandsche Bank verantwoordelijk was voor de gulden als betaalmiddel'.[428]

---

[418] Jan Bart Klaster, 'Wij zijn dus dat veelzijdige museum'. In*: Het Parool*, 21 januari 1994.
[419] J. van Es en P. Wageman (redactie), *Jaarboek Gemeentemuseum Den Haag 1998.* Den Haag, 1999, p. 11.
[420] Marianne Vermeijden, 'Locher wil Haags Gemeentemuseum weer educatieve taak geven'. In: *NRC Handelsblad*, 12 januari 1994.
[421] Locher geciteerd in: Jolan Douwes, 'Juist het museum moet schitteren. Nieuwe directeur Hans Locher is de tegenpool van voorganger Fuchs'. In: *Trouw*, 11 januari 1994.
[422] 'Haags museum weer open na restauratie'. In: *de Volkskrant*, 28 oktober 1998.
[423] W.J. Deetman en J.L. Locher, 'Voorwoord'. In: J. van Es en D. Valentijn (redactie), *Het laatste meesterwerk van Hendrik Petrus Berlage. D*e *geschiedenis en restauratie van het Gemeentemuseum.* (VOM-reeks, nr. 3). Den Haag, 2000, p.5.
[424] Cees Straus, 'Museum kiest voor Mondriaan en mode'. In: *Trouw*, 28 oktober 1998.
[425] Paul Depondt, 'Fuchs wekt ziel van Berlage op in Gemeentemuseum'. In: *de Volkskrant*, 13 juli 1988.
[426] W.J. Deetman en J.L. Locher, 'Voorwoord'. In: J. van Es en D. Valentijn (red.), *Het laatste meesterwerk van Hendrik Petrus Berlage.*Zwolle, 2000, p.5.
[427] Hans den Hartog Jager, 'Ik ben een conservator. Gesprek met Hans Locher, directeur van het Haags Gemeentemuseum'. In: *NRC Handelsblad*, 16 oktober 1998.
[428] 'Haags museum weer open na restauratie'. In: *de Volkskrant*, 28 oktober 1998. Zie over de aankoop van deze Mondriaan hetvolgende hoofdstuk: 'Het Mondriaanjaar en de aankoop van *Victory Boogie Woogie*'.

In de reconstructie van het gebouw is het oorspronkelijke concept van het museum uit 1935 in ere hersteld.[429] De meeste onderdelen van het gebouw bleken 'reversibel' - in de oorspronkelijke staat terug te brengen - dus er is een vergaande materiële authenticiteit bewerkstelligd. De architect Hendrik Petrus Berlage en de eerste directeur van het museum, Henk van Gelder bouwden 'een humaan gebouw, met een weldoordachte routing, waardoor de kijker als vanzelf door ruimten wordt geleid en in rust van kunst kan genieten. Het gebouw zelf, als een organisatie van ruimten, is daarbij een essentieel onderdeel van de kunstbeleving in het museum'. In de jaren dertig was het idee van totaalkunst essentieel: alle kunsten vormen een eenheid en het gebouw gaat een dialoog aan. De collecties worden nu weer in de daarvoor bestemde gedeelten van het gebouw gepresenteerd. In de bovenzalen de beeldende kunst, tentoongesteld in ruimten waarin natuurlijk daglicht van boven langs de muren schijnt. In de onderzalen worden de toegepaste kunsten getoond, die beter uitkomen in horizontale verlichting door de ramen. Directeur Hans Locher heeft nu in het gebouw nog een derde, diepere laag laten aanbrengen: in de kelder is een zaal gebouwd met uitsluitend gedempt kunstlicht, bestemd voor de kostuumcollectie.[430] Locher: 'Van Gelder had een heldere filosofie voor het museum bedacht, overgoten met een sociaal sausje. De onderbouw op de begane grond was gewijd aan het dagelijks leven. Dat wil zeggen aan de consumptie en de kunsten van het vuur, de kunstnijverheid: tegels, borden, kommen, koppen, schotels. De bovenbouw was bestemd voor het hogere, de schilderkunst. Toen de collectie muziekinstrumenten erbij kwam, werd deze als een soort brug tussen de boven- en onderbouw geschoven. Een basis voor de hogere kunst. Met de nieuwe kostuumkelder is er een superonderbouw bijgekomen: de wereld van het lichaam, de mode. Zo hebben wij de overzichtelijke ideologie van Van Gelder en Berlage gehandhaafd'.[431] De vleugel die in 1962 door architect Sjoerd Schamhart werd toegevoegd, zat vroeger via een corridor aan de oudbouw vast. Deze staat nu los van het museum en vormt daar geen onderdeel meer van. Er zijn plannen om in deze Schamhartvleugel hedendaagse kunst te presenteren - die is nu in het museum niet aanwezig.[432]

In 1989 werd het Haags Gemeentemuseum onder het directoraat van Rudi Fuchs een half jaar gesloten voor een gedeeltelijke - cosmetische - verbouwing. Op de begane grond werd een aantal kleinere expositiezalen aangebracht. Deze ingreep zou de eerste fase zijn van een meer fundamenteel herinrichtingsplan voor het museum, maar zover kwam het toen niet.[433] In 1990 bleek het museum na een paar lekkages niet langer meer te kunnen functioneren - het gebouw werd een gevaar voor de collecties. De tentoonstelling *Tegenbeeld* bijvoorbeeld - een presentatie uit het Mauritshuis, gecombineerd met werken uit de eigen collectie - kon geen doorgang vinden vanwege de slechte condities in de zalen. Als het regende, moesten er op de zalen emmers worden geplaatst om het binnensijpelende regenwater op te vangen.[434] Fuchs en Locher stelden een renovatieplan op. Toen Fuchs eind 1992 werd benoemd tot directeur van het Stedelijk Museum, werd het project onderbroken.[435]

---

[429] Zie voor een uitgebreide en gedetailleerde beschrijving: Job Roos en Suzy Lemmens, 'De restauratie van 1995 tot 1998'. In: J. van Es en D.Valentijn (redactie), *Het laatste meesterwerk van Hendrik Petrus Berlage.* Zwolle, 2000, pp. 127-171.

[430] Marty Bax, 'Licht als symbool van spiritualiteit'. In: *Het Financieele Dagblad*, 7 november 1998.

[431] Max van Rooy, 'Herstel van een ideaal. Het Haags Gemeentemuseum "archeologisch" gerestaureerd'. In: *NRC Handelsblad*, 2 oktober 1998.

[432] Cees Straus, 'Museum kiest voor Mondriaan en mode'. In: *Trouw*, 28 oktober 1998.

[433] Max van Rooy, 'Herstel van een ideaal. Het Haags Gemeentemuseum "archeologisch" gerestaureerd'. In: *NRC Handelsblad*, 2 oktober 1998.

[434] J. van Es, 'Zestig jaar museumgeschiedenis'. In: J. van Es en D.Valentijn (redactie), *Het laatste meesterwerk van Hendrik Petrus Berlage.* Zwolle, 2000, p.117.

[435] Hans den Hartog Jager, 'Ik ben een conservator. Gesprek met Hans Locher, directeur van het Haags Gemeentemuseum'. In: *NRC Handelsblad*, 16 oktober 1998.

Hans Locher start eind 1995 de voorbereidingen voor de ingrijpende restauratie. De Gemeente Den Haag zegt toe de kosten te betalen. De raad gaat er mee akkoord dat tegelijkertijd met de restauratie onder het museum een kelder wordt gebouwd voor de kledingcollectie.[436] Tijdens de verbouwing die begin januari 1997 start, is het museum voor het publiek gesloten.[437] Als de directeur van de Rotterdamse Kunsthal, Wim van Krimpen, hoort dat het Gemeentemuseum voor enige tijd dicht gaat, maakt hij afspraken om een serie tentoonstellingen over collecties van het museum te organiseren. Dat worden respectievelijk *De vroege Mondriaan*, *Hoogtepunten uit een Haagse collectie* en een keuze uit de Haagse School.[438] Met het collegiale aanbod voorkomt hij dat deze kunstwerken langdurig onzichtbaar zijn.[439]

In de plannen voor de renovatie en modernisering van het gebouw staat het cultureel erfgoed op de eerste plaats. Zo worden tijdens de voorbereiding van de restauratie ontdekkingen gedaan: 'niemand had verwacht dat de klimatologische voorzieningen in dit gebouw oorspronkelijk zo perfect waren. Dat inzicht is in de loop der jaren door de vele ingrepen verloren gegaan'. Projectleider J. Nies: 'Berlage heeft een gebouw neergezet waarin door een ragfijn samenspel van natuurlijke elementen en eenvoudige installaties een gelijkmatig klimaat moet hebben geheerst'. Dit evenwicht is teniet gedaan door ingrepen als gevolg van een veranderende opvatting over museale functies. In 1936 was het Berlagegebouw nog hypermodern, maar na de Tweede Wereldoorlog bleek het ineens verouderd, met zijn kleine kamertjes en kabinetten. Een museum moest grote, lichte ruimtes hebben. Daarom werden muren en deuren gesloopt en wanden wit geschilderd. In de jaren tachtig werd het een gewoonte om voorzetwanden te plaatsen, zodat tentoonstellingen gemakkelijk gewisseld konden worden. Gevolg was wel dat de klimaatbeheersing in het gebouw aangetast werd. 'De oorspronkelijke wanden hadden een functie', zo legt Nies uit. 'Stenen muren reageren traag op temperatuurwisselingen. Ze hielden warmte vast, waardoor bij de overgang naar koud weer de temperatuur in het museum niet direct meekelderde. Door de voorzetwanden is die functie verloren gegaan'.[440] Journalist Max van Rooy schrijft over de modernisering van het gebouw: 'ramen werden weggetimmerd waar nog meer schilderijen moesten hangen of bepaalde installaties en videokunst geen daglicht konden velen. Tenslotte ontkwam ook het intieme, kwetsbare Gemeentemuseum niet aan de slopende zucht naar exposities voor een massapubliek. En dat alles terwijl de garderobe plaats bleef bieden aan maar honderdvijftig jassen'.[441] Locher: 'men wilde hier in die jaren steeds meer tentoonstellingen maken. Maar al snel bleek dat het gebouw daar niet geschikt voor is. Grote schilderijen kunnen er niet in, evenmin als installaties of video. Bovendien vond men al die kamertjes van Berlage maar getuigen van hokjesgeest, en dus werden ze uitgebroken. Tijdens deze restauratie is alles weer in oude staat hersteld, juist om te laten zien hoe prachtig dit gebouw van zichzelf is. Er is geen museum ter wereld dat zulk een schoonheid van daglicht in zijn zalen heeft. De beperkingen die dat oplevert nemen we voor lief, sterker nog, we gaan er

---

[436] Aukje van Roesel, 'Restauratie museum onthult ragfijn perfectionisme Berlage'. In: *de Volkskrant*, 23 november 1995.

[437] Max van Rooy, 'Herstel van een ideaal. Het Haags Gemeentemuseum "archeologisch" gerestaureerd'. In: *NRC Handelsblad*, 2 oktober 1998.

[438] De Kunsthal presenteerde *De Vroege Mondriaan* van 8 maart tot en met 8 juni 1997. *Hoogtepunten uit een Haagse collectie. Monet, Van Gogh, Picasso en vele anderen* was van 14 juni tot en met 5 oktober 1997 en *De Haagse School. Een groots overzicht* van 11 oktober 1997 tot en met 8 februari 1998.

[439] Micky Piller, 'Kunsthal Rotterdam. Het gevoel van het Haags Gemeentemuseum'. In: *Het Financieele Dagblad*, 9 augustus 1997.

[440] Aukje van Roesel, 'Restauratie museum onthult ragfijn perfectionisme Berlage'. In: *de Volkskrant*, 23 november 1995.

[441] Max van Rooy, 'Herstel van een ideaal. Het Haags Gemeentemuseum "archeologisch" gerestaureerd'. In: *NRC Handelsblad*, 2 oktober 1998.

onze kracht van maken'.[442] Zo wordt recht gedaan aan de lichtinval die Berlage voor ogen had - in de museumhal staat niet voor niets het motto: 'Eer het God'lijke licht in d'openbaringen der kunst'.[443]

De authenticiteit van conceptuele kunst

Bij de restauratie van het gebouw van Berlage zijn uit de trappenhuizen wandschilderingen verdwenen van Lawrence Weiner, Niele Toroni, Gunther Tuzina en Sol LeWitt. Doordat de stuclaag van de muren volledig is vernieuwd, zijn de schilderingen verwijderd.[444] Sol LeWitts *Wall Drawing 373* is in 1985 aangekocht als een permanente installatie - dit wordt bevestigd door Theo van Velzen, toenmalig directeur van het Haags Gemeentemuseum: 'in die zin heb ik de opdracht indertijd gegeven'. Hans Locher: 'de muren waren rot. Het gebouw is teruggebracht tot een betonskelet en daarna hebben we besloten de architectuur voorlopig de architectuur te laten. We hebben ook het geld niet voor een reconstructie van die kunst. Als we al fondsen zouden vinden, hebben we eerst nog een groot aantal andere noden. Dit zijn conceptuele dingen, waarvan de schema's er liggen. De prioriteit gaat er niet naar uit'. Niemand heeft de kunstenaars gemeld dat hun wandschilderingen in het Haags Gemeentemuseum zouden verdwijnen bij de renovatie.[445]

Hoofdconservator Hans Janssen vertelde dat Locher de museumstaf 'verbood de verwijdering aan LeWitt te melden', terwijl de kunstenaar met het museum 'een geschiedenis heeft van vriendschap, *partnership* en interesse'.[446] Als LeWitt op de hoogte wordt gebracht, zegt hij: 'dat is ellendig. Dat had ik niet verwacht. Toen ik begin jaren tachtig de opdracht kreeg, dacht ik dat het ging om een permanente installatie. Misschien vergis ik me ernstig, maar dit, nee, het lijkt me werkelijk een verbroken belofte. Ze hadden het me op zijn minst moeten vertellen'.[447] Het Haags Gemeentemuseum bezit instructieschema's van het kunstwerk van de kunstenaar - dit is een gedetailleerd beschreven concept, vastgelegd in een certificaat, op grond waarvan het opnieuw kan worden uitgevoerd.[448] Dit is de beschrijving van *Wall Drawing # 373*: 'a wall is divided vertically in four equal parts, each with a different direction of three-inch wide alternating parallel bands of lines. The bands are drawn in India ink washes'.[449] Op grond van het schetsontwerp en het certificaat blijft het museum eigenaar van het conceptuele kunstwerk.[450] Met de instructies in de hand kunnen de verticale,

---

[442] Hans den Hartog Jager, 'Ik ben een conservator. Gesprek met Hans Locher, directeur van het Haags Gemeentemuseum'. In: *NRC Handelsblad*, 16 oktober 1998.
[443] Aukje van Roesel, 'Restauratie museum onthult ragfijn perfectionisme Berlage'. In: *de Volkskrant*, 23 november 1995.
[444] Aldus Hans Janssen in een email op 1 maart 2012.
[445] Wilma Sütö, 'Stichting Beeldrecht onderzoekt verwijdering conceptuele kunst uit Haags Gemeentemuseum. Museum moet afspraak met LeWitt nakomen'. In: *de Volkskrant*, 18 november 1998 en Wilma Sütö, 'Conceptuele werken sneuvelen bij renovatie van Haags Gemeentemuseum. LeWitt wist niets van verwijderen kunst'. In: *de Volkskrant*, 13 november 1998. Sol LeWitt (1928-2007) wordt 'de hogepriester van de conceptuele kunst' genoemd. In het Museum of Modern Art te New York was in 1978 Sol LeWitts eerste overzichtstentoonstelling te zien. Het Gemeentemuseum organiseerde in 1992 *Sol LeWitt Drawings 1958-1992*, die in de drie jaar daarna langs musea reisde in Engeland, Duitsland, Zwitserland, Frankrijk, Spanje en de Verenigde Staten. Het museumlogo op de plastic tasjes uit de museumwinkel was ook ontworpen door LeWitt. Zie ook: Rudi Fuchs, 'Sol Lewitt'. In: Idem, *Kijken. Een leesboek over kunst*. Amsterdam, 2011, pp. 136-137.
[446] Aldus Hans Janssen in een interview in het Gemeentemuseum Den Haag, 1 september 2011. Janssen is sinds 1991 werkzaam in het Haags Gemeentemuseum. Hij is hoofdconservator collectie moderne kunst.
[447] LeWitt geciteerd in: Wilma Sütö, 'Conceptuele werken sneuvelen bij renovatie van Haags Gemeentemuseum LeWitt wist niets van verwijderen kunst'. In: *de Volkskrant*, 13 november 1998.
[448] Flip Bool, 'Laat Sol LeWitt terugkeren in Den Haag'. In: *de Volkskrant*, 23 december 1998.
[449] Bob Witman, 'Wiskundige verhoudingen. Sol LeWitt, de vader van de conceptuele kunst, maakt nieuwe fresco's in Den Haag. "Een tekening van een persoon is nog geen persoon, een tekening van een lijn is wel een lijn"'. In: *de Volkskrant*, 31 januari 2002
[450] Flip Bool, 'Laat Sol LeWitt terugkeren in Den Haag'. In: *de Volkskrant*, 23 december 1998.

horizontale en diagonale lijnen in zwarte en zilvergrijze, verdunde inkt opnieuw worden geschilderd in het trapportaal van het museum.[451]

Het wegwitten van de muurschilderingen geeft aanleiding tot een debat over conceptuele kunst: waar ligt de kern van de waarde en de authenticiteit, in het idee of in de uitwerking daarvan? Zijn er met de restauratie originelen vernietigd of kan de schade hersteld worden als het concept nauwgezet volgens de instructies van Lewitt weer wordt uitgewerkt op een wand? Hoe authentiek is dat nieuwe werk? De discussie is verwant aan de commotie rond de restauratie van Barnett Newmans *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III*: is het gerestaureerde schilderij nog wel een authentieke Newman?[452] Sol LeWitt is de bekendste representant van conceptuele kunst. Hij heeft verschillende collega-assistenten voor het uitvoeren van zijn ideeën, onder wie Marien Schouten in Nederland. Maar LeWitt relativeert dit onderscheid nu - hij vindt het 'een omkering van zijn intenties': 'zo simpel ligt het niet. Natuurlijk is de verbeelding van het idee essentieel'. Maar, 'dit was een hoofdwerk, meer dan een voorbeeld. Ik ben ontgoocheld'.[453] In 1968 tekende LeWitt *Wall Drawing #1* nog zelf met potlood op de muur in een galerie in New York. 'Een tekening van een persoon is nog geen persoon, een tekening van een lijn is wel een lijn', zo bespiegelde hij. Waarom een doek of een object beschilderen en dat aan de muur hangen? 'Schilder op de muur zelf, zoals de Italiaanse quattro-cento schilders', hun fresco's waren voor hem een inspiratiebron. Toen hij als jonge, arme kunstenaar nachtwaker was, tekende hij ze na. Vooral Piero della Francesca was een voorbeeld.[454] LeWitts muurschilderingen worden vaker vergeleken met fresco's. LeWitt antwoordde ooit op de vraag wat zijn diepste drijfveer was: 'een werk te maken waarvoor ik me niet hoef te schamen om het aan Giotto te laten zien'.[455]

De eerste die de museumdirectie op de verwijdering aanspreekt, is Carel Blotkamp. Hij uit zijn spijt over het schrappen van 'een klein, maar waardevol hoofdstuk in de geschiedenis van het Gemeentemuseum (…) omwille van Berlage'.[456] Rudi Fuchs aarzelt desgevraagd om op de kwestie te reageren: 'ik had een sentimentele binding met dat werk. Sol heeft het voor het eerst uitgevoerd op de Documenta in Kassel, in 1982, toen ik die organiseerde. Daarna is het aangekocht door het Haags Gemeentemuseum. Veel minimal en concept artists houden van dat museum, omdat daar in de jaren zestig de eerste exposities van hun werk waren en het één van de mooiste musea ter wereld is. Daarom is het te verdedigen dat Locher na een restauratie (…) de architectuur laat spreken. Het gebouw is een deel van zijn collectie. Daarin moeten beelden soms voor elkaar wijken. Maar ik denk wel dat ik het anders had gedaan dan hij, in de overtuiging dat het werk van Sol LeWitt met de architectuur vergroeid was. Ik deel de verbazing van de kunstenaar'.[457]

---

[451] Lucette ter Borg, 'Een LeWitt gaat nooit verloren'. In: *de Volkskrant*, 27 november 1998.

[452] Deze kwestie komt uitgebreid aan de orde in de paragraaf 'Publiek debat over vernieling en restauratie van abstracte kunst' in deel II, hoofdstuk 1.

[453] Wilma Sütö, 'Conceptuele werken sneuvelen bij renovatie van Haags Gemeentemuseum LeWitt wist niets van verwijderen kunst'. In: *de Volkskrant*, 13 november 1998.

[454] Piero della Francesca (ca. 1420-1492) was een Italiaans kunstenaar uit de vroege Renaissance. Zijn werk wordt vaak in verband gebracht met wiskunde, door het perspectief en het werken met diepte.

[455] Bob Witman, 'Wiskundige verhoudingen. Sol LeWitt, de vader van de conceptuele kunst, maakt nieuwe fresco's in Den Haag. "Een tekening van een persoon is nog geen persoon, een tekening van een lijn is wel een lijn"'. In: *de Volkskrant*, 31 januari 2002

[456] Flip Bool, 'Laat Sol LeWitt terugkeren in Den Haag'. In: *de Volkskrant*, 23 december 1998. Zie ook: Carel Blotkamp, 'Sol Lewitt'. In: idem, *De onvoltooide van Cézanne. 40 Korte beschouwingen over moderne kunst*. Warnsveld, 2004, pp. 129-131. De documentaire *Sol Lewitt* uit 2012 onder regie van Chris Teerink gaat over het installeren van *Walldrawing #801: Spiral* (1996) in het Bonnefantenmuseum te Maastricht. Op de achtergrond speelt het debat over 'het idee van het werk, en het werk van het idee', en 'het bestaan ervan' dat er wel degelijk toe doet - aldus Lewitt. Bron: Dana Linssen, 'Kleur, vorm en wankele kubus'. In: *NRC Handelsblad*, 5 december 2012.

[457] Wilma Sütö, 'Conceptuele werken sneuvelen bij renovatie van Haags Gemeentemuseum LeWitt wist niets van verwijderen kunst'. In: *de Volkskrant*, 13 november 1998.

Locher betuigt LeWitt zijn spijt dat hij hem niet vooraf heeft geïnformeerd. Had hij zich aan deze fatsoensregel gehouden, dan was waarschijnlijk minder commotie ontstaan over de verwijderde kunst. Maar de kunstenaar is boos: 'ik zal zijn beslissing bestrijden met alle middelen die ik heb. (…) Meneer Locher moet zich realiseren dat elk kunstwerk gedragen wordt door een concept. Als de conceptuele aard een argument is voor vernietiging, is geen kunstwerk meer veilig. Het lijkt mij zijn taak als museumdirecteur kunstwerken te conserveren. In dit geval van destructie schept hij een precedent dat veel te gevaarlijk is om mee akkoord te kunnen gaan'.[458]

Evert van Straaten - directeur van Museum Kröller-Müller en indertijd lid van de Haagse aankoopcommissie - herinnert zich dat het argument van aankoop was dat de muurschilderingen de verzameling *minimal* en *concept art* structureel zouden versterken, in het verlengde van de Mondriaancollectie. Er bestond in Berlages traphallen 'een monumentale driehoeksverhouding' tussen het werk van de kunstenaars, de architect en de gegeven collectie. Van Straaten vindt het 'dubieus' dat Locher, met een beroep op Berlages architectuur, witte traphallen wenst. 'Het is raar dat je daar als directeur zo sterk op inzet, dat je andere belangrijke overwegingen rücksichtlos wegwuift. De eigen tijd laat zich niet buiten sluiten. Ook deze renovatie kent vele compromissen. Locher kan zijn aanspraken op een pure architectuur nooit waarmaken, daarin jaagt hij een illusie na'. Hij erkent dat een museum argumenten kan aanvoeren om beelden uit de collectie te verwijderen. Zelf bewaart hij in Kröller-Müller, verstopt achter een valse muur, een enorm wandrelief van Richard Long, door de kunstenaar eigenhandig uit klei gemaakt. 'Als ik die steeds laat zien, kan ik de zaal voor niks anders gebruiken'. Wat in Den Haag gebeurd is, vindt hij ethisch onverantwoord: 'zo ga je niet met kunstwerken om'.[459]

Kunstcritica Lucette ter Borg relativeert de uitspraken dat de muurschildering van LeWitt 'vernietigd' en 'verloren' is door de overschildering. Zij vergelijkt de conceptualisering met de partituur van een componist. 'Zoals bij alle *wall drawings* die LeWitt vanaf 1968 maakt, is ook *Wall Drawing 373*, in het Haags Gemeentemuseum, als plan, als partituur door de kunstenaar opgesteld. (…) Wie een kunstwerk van Sol LeWitt koopt, schaft tegelijkertijd ook de gelabelde partituur aan. En de gelabelde partituur van *Wall Drawing 373* wordt bewaard in het archief van het Haags Gemeentemuseum. LeWitt klaagde onlangs (…) dat niet het idee van zijn werk essentieel is, maar "de verbeelding ervan", de fysieke verschijningsvorm op de muren van Berlages trapportaal. Iedere componist die net een partituur heeft geschreven, zal de kunstenaar daarin gelijk geven. Het notenschrift is de basis; de muziek, de uitvoering het doel. Maar geeft dat de componist ook recht om te beslissen over de kwestie wie zijn partituur uitvoert en wanneer?'[460] Hans Janssen herinnert zich dat Locher dezelfde vergelijking gebruikte ter legitimering van de verwijdering van de wandschilderingen: 'net als bij een muziekstuk kun je beslissen het wel of niet uit te voeren'.[461] Ter Borg wijst op een artikel van LeWitt uit de jaren zestig waarin hij schreef dat 'bij deze vorm van kunst de idee, het concept, het belangrijkste aspect van het werk is' - zo is het conceptuele kunstwerk niet langer 'afhankelijk (…) van de vaardigheid van de kunstenaar als ambachtsman. (…) Zijn werk is reproduceerbaar, herhaalbaar, dat heeft hij zelf herhaaldelijk gezegd'. En anders dient 'het concept van de conceptuele kunst' te worden herzien.[462] Jean Leering reageert op het artikel van Ter Borg en geeft zijn interpretatie van 'conceptual art'. De kunstenaars in deze stroming gaven in hun werken nogal verschillende

---

[458] Wilma Sütö, 'LeWitt bindt strijd aan met museum'. In: *de Volkskrant*, 19 november 1998.
[459] Van Straaten geciteerd in: Wilma Sütö, 'LeWitt is afhankelijk van onze goede trouw'. In: *de Volkskrant*, 24 november 1998.
[460] Lucette ter Borg, 'Een LeWitt gaat nooit verloren'. In: *de Volkskrant*, 27 november 1998. Zie ook: Janneke Wesseling, 'Partituur op de muur'. In: *NRC Handelsblad*, 12 april 2012.
[461] Aldus Janssen in een interview in het Haags Gemeentemuseum op 1 september 2011.
[462] Lucette ter Borg, 'Een LeWitt gaat nooit verloren'. In: *de Volkskrant*, 27 november 1998.

invullingen aan het begrip, vandaar de verwarring en gevarieerde uitleg. Volgens Leering gaat het LeWitt toch 'om de zichtbare aanwezigheid van de tekening/schildering in haar "environment" en de ervaring daarvan'.[463]

Afscheid van Locher

Het Haags Gemeentemuseum wordt onder het directoraat van Hans Locher in 1999 verzelfstandigd en gaat over in een stichting - een Raad van Toezicht beoordeelt of aan het museum op juiste en verantwoorde wijze richting en leiding wordt gegeven.[464] Locher geeft te kennen plaats te willen maken voor een nieuwe directeur voordat de nieuwe beleidsperiode 2001-2004 aanbreekt. Zijn opvolger kan dan zonder een interim-directie het beleidsplan vormgeven, dat vooral betrekking zal hebben op een 'ambitieuze tentoonstellingsprogrammering' - wat 'alleen maar nog beter kan worden uitgevoerd', aldus een woordvoerder van het museum.[465] De Raad van Toezicht van het museum en Locher constateerden bij het ontwerp van het nieuwe beleidsplan dat de directie 'versterkt moest worden om aan de meer marktgerichte eisen van een geprivatiseerd museum tegemoet te komen. Locher gaf toen zelf te kennen, gezien zijn leeftijd, de scepter liever aan een ander over te dragen'.[466] De houding van Locher staat haaks op de ontwikkelingen in de museumwereld. Hij heeft een hekel aan reizen, sponsors werven en 'de tent verkopen'.[467] Toch is sinds 1993 het bezoekaantal van het Gemeentemuseum gestegen tot ruim honderdvijftigduizend.[468]

Hans Locher staat bekend als een wetenschapper, die de grootscheepse renovatie van het gebouw van het Haags Gemeentemuseum zorgvuldig begeleidde en tot een goed einde bracht. Hij was betrokken bij de plannen en onderhandelingen om *Victory Boogie Woogie* aan de Mondriaancollectie van het museum toe te voegen, dankzij de steun van het Nationaal Fonds Kunstbehoud.[469] Locher wordt getypeerd als een 'kamergeleerde' - hij ziet een museum als leerschool en plek van contemplatie. Geen spektakel maar bezinning.[470] 'Zijn ideaal was een museum als kenniscentrum, als een tempel waar de rusteloze moderne mens rust vond'. Hij is 'een beetje zoals het Haags Gemeentemuseum geworden: een chic, wat ingetogen instituut, letterlijk en figuurlijk in de periferie opererend, maar wel met een collectie negentiende- en twintigste-eeuwse kunst van soms zeldzame kwaliteit'.[471]

Zijn voorganger Fuchs liet 'een lastige erfenis' na: het bezoekaantal was drastisch gedaald - het 'collectiemuseum' kreeg het imago dat er 'niets' gebeurde. Hoewel Fuchs ongeveer evenveel tentoonstellingen organiseerde als daarvoor, ontstond dit negatieve beeld.[472] De budgetten bleken zo royaal overschreden dat Locher vijf jaar lang geen kunst kon aankopen en zich aan een vacaturestop moest houden.[473] Sinds 1996 is het museum weer vrij

---

[463] Jean Leering, 'Ook conceptuele kunst kent vele interpretaties'. In: *de Volkskrant*, 8 december 1998. Zie ook: Flip Bool, 'Laat Sol LeWitt terugkeren in Den Haag'. In: *de Volkskrant*, 23 december 1998. Leering was toen hoogleraar Kunstgeschiedenis aan de Faculteit Bouwkunde der Technische Universiteit Eindhoven.
[464] Bron: *www.gemeentemuseum.nl/over-de-organisatie* (bezocht op 22 november 2014).
[465] 'Van Krimpen naar Gemeentemuseum Den Haag'. In: *NRC Handelsblad*, 7 juni 2000.
[466] 'Nieuwe directeur voor nieuwe koers'. In: *de Volkskrant*, 7 juni 2000.
[467] Een typische uitdrukking van zijn opvolger Wim van Krimpen. Marianne Vermeijden, 'Wim van Krimpen zal de Haagse rust verdrijven'. In: *NRC Handelsblad*, 7 juni 2000.
[468] Lucette ter Borg, 'Locher werd het Haags Gemeentemuseum'. In: *de Volkskrant*, 7 juni 2000.
[469] Micky Piller, 'Contact met kunst voorop'. In: *Het Financieele Dagblad*, 16 september 2000 en Lucette ter Borg, 'Locher werd het Haags Gemeentemuseum'. In: *de Volkskrant*, 7 juni 2000. Zie het volgende hoofdstuk, 'Het Mondriaanjaar en de aankoop van Victory Boogie Woogie'.
[470] Marianne Vermeijden, 'Wim van Krimpen zal de Haagse rust verdrijven'. In: *NRC Handelsblad*, 7 juni 2000.
[471] Lucette ter Borg, 'Locher werd het Haags Gemeentemuseum'. In: *de Volkskrant*, 7 juni 2000.
[472] J. van Es, 'Zestig jaar museumgeschiedenis'. In: J. van Es en D. Valentijn (redactie), *Het laatste meesterwerk van Hendrik Petrus Berlage.* Zwolle, 2000, p. 119.
[473] Aldus Lucette ter Borg in haar artikel 'Locher werd het Haags Gemeentemuseum'. In: *de Volkskrant*, 7 juni 2000.

van schulden. Adjunct-directeur Hans Buurman werd in 1993 in het museum aangesteld als interim manager om te achterhalen hoe erg het gesteld was met de financiële misère.[474] 'Zo ben ik hier binnen gerold. Ik vond het zo ontzettend leuk, en zij vonden het blijkbaar ook leuk met mij. Dus ik ben blijven zitten'. 'Nou, financieel zat het museum normaal gesproken al in een faillissement. Er was onwaarschijnlijk veel geld uitgegeven waar geen dekking voor was'. Toch heeft de enorme budgetoverschrijding volgens hem ook een positieve kant: 'achteraf gezien kun je Fuchs ook wel dankbaar zijn, want die heeft er voor gezorgd dat er een gedwongen verzakelijkingsslag heeft plaatsgevonden in het museum. Als hij die tekorten niet had achtergelaten en de organisatie niet in grote wanorde en wanhoop had laten liggen, dan waren we denk ik pas veel later begonnen aan zo'n traject. Nu was de noodzaak hard aanwezig'. Buurman vindt Locher 'een hele deskundige, kunstgeoriënteerde man. (…) Hij is door Rudi weer teruggehaald, ik denk als een soort alter ego. En Hans is na die interim periode vast benoemd tot directeur. Hij was wel de juiste man op het juiste moment. Hij was een man die geen grote ambities had met het maken van grote reizen. En met het binnenhalen van allerlei grote topwerken hiernaartoe. Dingen die geld kosten om het zo maar te zeggen. Een hele sobere, bijna calvinistisch georiënteerde museumdirecteur. En dat scheelt je al gelijk een paar ton in de uitgaven. En hij investeerde heel sterk in de collectie. Hij was een man die heel erg vond dat je je vaste collectie moest tonen. En op dat moment kwam dat goed uit, want dat kost het minste en levert tenminste nog iets op'. Buurman vindt het achteraf gezien 'een gouden greep' om het gebouw te renoveren. 'Er was toch weinig geld om groots te experimenteren en stevig uit te pakken met tentoonstellingen. En de verbouwing van het museum zat niet op ons budget. In die tijd viel de gemeente Den Haag onder artikel 12 'Constructie', dat betekende dat we onder curatele stonden bij de ministeries van Binnenlandse Zaken en Financiën. Maar als je onder curatele staat bij die twee instanties kun je wel investeren in je achtergebleven infrastructuur - want sinds 1935 was er eigenlijk niks meer gebeurd aan het gebouw. Dus het was heel hard nodig dat er een stevige restauratie zou plaatsvinden. Hans heeft absoluut liefde voor dit gebouw en de architect Berlage. Dus het gebouw is, moet ik zeggen, knap teruggebracht tot zijn oorspronkelijke staat'.[475] Lochers plan om de collecties op te schonen is nog niet voltooid. Een voorwaarde voor afstoting is de basisregistratie van de verzameling en daar is men nog mee bezig.[476]

Op zijn laatste dag als directeur spreekt Locher in de aula van het museum alleen zijn medewerkers toe, 'over het niet voorbij laten gaan' en over 'musea als schatkamers van bestendiging'. Lochers afscheid zwengelt het debat 'kunst of kermis', kunsthistoricus of museummanager flink aan. Jan Maarten Boll, voorzitter van de Vereniging Rembrandt, typeert Locher als 'een bevlogen zendeling. Zijn spreken is preken. Zijn zwijgen is kijken'. Sommige collega's zien Locher als 'één van de laatste der Mohikanen'.[477]

4 Het Mondriaanjaar en de aankoop van Victory Boogie Woogie

Hans Locher kondigt op 25 november 1993 het Mondriaanjaar aan - hij is dan nog waarnemend directeur van het Haags Gemeentemuseum. De plannen moeten nog nader worden uitgewerkt, maar het startsein is gegeven. Piet Mondriaan overleed een halve eeuw geleden in New York - dat vraagt om een herdenkingsjaar.[478]

---

[474] Hij was organisatie-adviseur bij de gemeente Den Haag.
[475] Interview met Hans Buurman op 3 april 2007 in het Gemeentemuseum Den Haag.
[476] Lucette ter Borg, 'Locher werd het Haags Gemeentemuseum'. In: *de Volkskrant*, 7 juni 2000.
[477] Yvonne Brentjens, 'Pleidooi voor eruditie. Vriendenboek voor laatste echte museumdirecteur '. In: *Het Financieele Dagblad*, 5 mei 2001.
[478] 'Mondriaanjaar: exposities in hele land'. In: *NRC Handelsblad*, 26 november 1993. Zie voor een rijk geïllustreerd, analytisch overzicht van de Mondriaancollectie: Hans Janssen, *Mondriaan in het Gemeentemuseum Den Haag*. Den Haag/Zwolle, 2007. Mondriaan leefde van 1872 tot 1944.

Frits Becht zit naast Locher op de persconferentie - hij is inmiddels directeur van Cadre, een stichting die kunstmanifestaties organiseert. Samen met Erna Donkers richtte Becht in 1991 Stichting Cadre op, om de opgedane ervaring van het Van Goghjaar 1990 (transporten, verzekering, fondswerving en publicaties) voort te zetten - er dienden zich namelijk grote opdrachten aan. In tweede instantie beheert de stichting Bechts verzamelingen moderne kunst en bakeliet.[479] Becht: 'Erna Donkers (…) en ik hadden wel zin om dit soort werk voort te zetten. We zijn naar een formule gaan zoeken en daar is deze stichting uit voortgekomen. Miró en Mondriaan boden zich aan: ze zijn in opzet vergelijkbaar met de Van Gogh-exposities. Een totale herdenking met veel aspecten waarin het eigenlijke werk centraal staat. Je moet dat vorm geven door een optimale presentatie. (…) Als het enigszins kan, zullen we niet nalaten de expositie of een deel daarvan, bijvoorbeeld alleen de tekeningen, elders te tonen; dat spreidt de kosten'.[480] Dankzij bemiddeling met KLM - één van de hoofdsponsors van het Van Goghjaar - organiseert Cadre in 1993 een Miró tentoonstelling in Barcelona van tweehonderd schilderijen en schetsen, notities en tekeningen. De beproefde formule van het Van Goghjaar wordt weer toegepast: een 'retrospectieve tentoonstelling' met andere tentoonstellingen en culturele manifestaties. Ook het systeem van kaartverkoop wordt overgenomen: op verscheidene plaatsen kunnen van te voren voor een bepaald tijdstip kaarten worden gekocht. 'In Spanje zijn ze nogal geschrokken van de toestanden bij de Velasquez-tentoonstelling. Mensen stonden vier tot vijf uur in de rij', aldus Becht.[481] Ook voor deze herdenking produceert hij een rijk geïllustreerde brochure met het programma.[482] Fuchs schreef de inleiding in de begeleidende catalogus.[483]

Rudi Fuchs vroeg Becht al in 1992 om het Mondriaanjaar zakelijk voor te bereiden.[484] Hij kwam op het idee van de herdenking toen hij nog directeur was van het Haags Gemeentemuseum. Het ging Fuchs 'puur om Mondriaan' en niet om het succes van de Van Goghmanifestatie dunnetjes over te doen, zo verklaart hij in een documentaire van de VPRO: 'musea zijn er om dingen te laten zien die mensen niet kennen - bij voorkeur - en ze zijn er om bij tijd en wijle op de trom te slaan'.[485]

De wethouder Cultuur raakt enthousiast over het voornemen. Het Nederlands Bureau voor Toerisme wordt erbij betrokken - een dergelijk project kan veel toeristen naar Nederland lokken, dat bewees in 1990 het Van Goghjaar. Maar, als toeristenorganisaties kunst als trekpleister gebruiken, dan is het volgens Becht wel noodzakelijk dat er iemand in de organisatie zit 'die de taal van de kunst spreekt'. Hij wordt directeur van de Stichting Mondriaanjaar 1994 om zoveel mogelijk activiteiten op één lijn te brengen en daarbij op de details te letten. Zo is binnen het sponsoroverleg afgesproken om 'samen te werken op basis van goede smaak'. Hij ziet als voornaamste doel van de herdenking 'de betekenis van Mondriaans gedachtengoed' te achterhalen.[486] Becht wil er 'opnieuw geen braderie van

---

[479] Erna Donkers werd adjunct-directeur en is sinds 1995 heden bestuurslid. Haar eerste opdracht was het begeleiden van de Van Goghdocumentaire door TV Asahi in Japan. Bron: correspondentie met Erna Donkers, op 3 december 2010. Frits Becht (1930-2006) is uitvoerig geportretteerd in deel II, hoofdstuk 6: 'Frits Becht: verzamelaar, ondernemer en missionaris'.

[480] Auteur onbekend, 'Kunstverzamelaar Frits Becht. "Macht is teveel gezegd. Noem het liever aanzien'. In: *Sponsoring,* november/december 1995.

[481] Ibidem.

[482] *Joan Miró 1893-1993*. Amsterdam, 1993.

[483] 'Frits Becht helpt bij expositie van Miró'. In: *Het Parool*, 3 november 1992.

[484] Bechts Stichting Cadre werkte in opdracht van de Stichting Mondriaan 1994, Elco Brinkman werd voorzitter. Bron: correspondentie met Erna Donkers, op 3 december 2010. Hans Janssen vermoedt dat Fuchs Becht ook vroeg mee te werken 'om het leed te verzachten' dat hij geen directeur van het museum was geworden. Bron: Hans Janssen in een interview in het Gemeentemuseum Den Haag op 1 september 2011.

[485] Bron: documentaire van John de Zwart, *Kunstenmakers* in de reeks 'Lopende Zaken' van de VPRO, op 5 maart 1995.

[486] Becht geciteerd in: Lien Heyting, 'De hemel is zijn domein. De raadsels van Mondriaans molens'. In: *NRC Handelsblad*, 24 juni 1994.

maken', zo benadrukt hij op de persconferentie.[487] De expositie 'zal worden omgord door een reeks andere manifestaties die aan hem worden opgedragen. Maar het moet van niveau zijn'.[488] Hij belooft dat zijn stichting zich verre zal houden van commerciële Mondriaan-activiteiten. Dit lijkt voorlopig niet eens mogelijk, omdat de Stichting Beeldrecht waakt over de reproductierechten van Mondriaans werk.[489] Becht: 'bij dit soort grote projecten spelen de financiën een grote rol. Je probeert het geld bij elkaar te krijgen door subsidies en sponsors, maar de kaartverkoop is ook een belangrijke bron van inkomsten. Bovendien zit er een stukje winst in de verkoop van catalogi'.[490]

In eerste instantie rekent Becht voor het Mondriaanretrospectief op 400.000 bezoekers: 'dat is een veilig uitgangspunt. Het aantal zou kunnen oplopen tot maximaal 800.000. Dan zit je vol met je bezoekers-blokken. Je kunt bij Mondriaan - veel minder nog dan bij Van Gogh - niet met je neus op een schilderij gaan staan. Maar bij Van Gogh gingen we uit van 600.000 bezoekers, dat zijn er 1,25 miljoen geworden'.[491] *Piet Mondriaan: 1872-1944* in het Haags Gemeentemuseum wordt het hoogtepunt van het Mondriaanjaar - dat is de bedoeling. De tentoonstelling zou 1 februari 1994 starten, maar de opening wordt verschoven naar half december 1994. De zalen van het Gemeentemuseum blijken niet te voldoen aan de klimatologische eisen die de Amerikaanse bruikleengevers stellen.[492]

Dit is een streep door de rekening van de Stichting Toerisme Den Haag, die samen met het Nederlands Bureau voor Toerisme in binnen- en buitenland reclame maakt voor de tentoonstelling voor het 'Mondriaanjaar'. De stichting heeft in publikaties en op internationale beurzen al publiek trachten te werven voor het voorjaar van 1994. J.A. Koek, directeur marketing van de Stichting Toerisme: 'er is al voor enige tonnen geïnvesteerd. We moeten nu het een en ander voor ons uitschuiven'. Hij hoopt vooral publiek te trekken door 'onze bekende promotie-artikelen met een Mondriaan-jusje te overgieten'. Daarbij denkt hij aan zogenoemde 'give aways': cadeautjes die refereren aan het werk van Mondriaan en aan 'een Mondriaan-achtige vormgeving van Nederlandse *stands* op vakbeurzen'. Stichting Cadre stelt haar begroting voorlopig bij van tien naar zeven miljoen gulden en Becht verlaagt zijn schatting van het verwachte aantal bezoekers naar 300.000. De Stichting Mondriaan 1994 draagt een miljoen gulden bij aan de plaatsing van extra deuren en de installatie van de klimatologische apparatuur. Eind 1993 kan de nieuwe installatie proefdraaien, zodat de gewenste 'winterse vochtigheid- en temperatuurmetingen' kunnen worden overhandigd aan de Amerikaanse bruikleengevers. De afspraak met de bruikleen gevende musea is dat de tentoonstelling na Den Haag zowel naar de National Gallery of Art in Washington doorreist als naar het Museum of Modern Art in New York. Daardoor verwacht Becht hier minder

---

[487] Dit probeerde hij ook te voorkomen bij de Van Goghtentoonstellingen die hij organiseerde. De vèrgaande merchandising in de Van Gogh Village ontketende veel kritiek - dit paviljoen was echter ontwikkeld door de vier hoofdsponsors, onafhankelijk van Becht en Stichting Van Gogh 1990. Bron: Stichting Van Gogh 1990, *Eindverslag*. Amsterdam, 1991, p. 58.

[488] Bram Pols, 'Becht: "Naast kunst van Mondriaan ook dans, film, typografie"'. In: *NRC Handelsblad*, 16 juni 1992.

[489] 'Mondriaanjaar: exposities in hele land'. In: *NRC Handelsblad*, 26 november 1993.

[490] Aldus Becht in: Nancy J. Troy, '*Victory Boogie Woogie* en het grote geld'. In: Maarten van Bommel, Hans Janssen en Ron Spronk (redactie), *Victory Boogie Woogie uitgepakt. Geschiedenis van Mondriaans meesterwerk*. Amsterdam, 2012, p. 96. Oorspronkelijk geciteerd in Hans Piët, 'De overstelpende logistiek van een mega-tentoonstelling'. In: *Haagsche Courant*, 16 december 1994.

[491] Bram Pols, 'Becht: "Naast kunst van Mondriaan ook dans, film, typografie"'. In: *NRC Handelsblad*, 16 juni 1992 en 'Grote tentoonstelling Mondriaan in Den Haag'. In: *NRC Handelsblad*, 16 juni 1992. Gemakshalve telde Becht de 900.000 bezoekers van de Van Goghexpositie in het Rijksmuseum Vincent Van Gogh en de 400.000 bezoekers van het Rijksmuseum Kröller- Müller bij elkaar op. Het waren echter bezoeken: veel bezoekers bezochten beide exposities en werden dubbel geteld. In het onderzoeksrapport zijn beide aantallen zorgvuldig apart vermeld en niet opgeteld. Zie: AGB Intomart, *Het Van Gogh-jaar. Rapportage van een evaluatieve studie.* Uitgevoerd in opdracht van de Stichting Van Gogh 1990. Hilversum, maart 1991, p. I en p. 2.

[492] 'Mondriaan-expositie wordt bijna jaar uitgesteld'. In: *NRC Handelsblad*, 10 maart 1993.

Amerikaanse bezoekers.[493] Beide Amerikaanse musea wensen dat de verhouding schilderijen en tekeningen wordt gewijzigd - het aantal schilderijen wordt opgevoerd van vijftig naar negentig, het aantal tekeningen wordt teruggebracht van 250 naar dertig.[494]

Krukas van de eeuw

Rudi Fuchs bedenkt het retrospectief om Mondriaan vijftig jaar na zijn dood te eren: 'deze meneer is het grote genie van de twintigste eeuw, hij is de krukas van de eeuw'.[495] Het gaat er om 'de continuïteit van Mondriaans verrichtingen [te] laten zien'.[496] Hans Janssen formeert een kunsthistorisch team om de tentoonstelling te organiseren en wetenschappelijk onderzoek te verrichten voor de catalogus.[497] Maar Hans Locher heeft zo zijn eigen ideeën over het concept. Hij maakt een lijstje met achttien Mondriaans - naast de schilderijen uit de eigen collectie, ook bruiklenen van Boymans-van Beuningen, het Stedelijk Museum, het Kröller-Müller Museum en het Van Abbe Museum. Hij wil de nadruk leggen op het vroege werk - geen bruiklenen uit de Verenigde Staten, waar het merendeel van de abstracte Mondriaans zich bevinden. Becht vindt echter dat de expositie uitgebreider moet worden, juist toegespitst op het oeuvre na 1921. Het team krijgt 'carte blanche' om de zaken te regelen. The National Gallery of Art in Washington toonde al belangstelling voor een samenwerking en wordt bij het project betrokken - deze instelling neemt de administratieve hoofdverantwoordelijkheid op zich en huurt kunsthistorica Angelica Zander Rudenstine in. Fuchs oppert om ook het Museum of Modern Art erbij te betrekken - het museum met niet alleen de grootste collectie abstracte werken van Mondriaan, maar ook de belangrijkste. Janssen: 'de bruikleenbrieven werden over de hele wereld verstuurd, de lijst was rond, zakelijk leider Cees List verzorgde de begroting en Becht was in vergaande onderhandelingen met sponsors'.[498]

Hans Janssen spreekt terugblikkend van 'een geniaal concept': 'met de selectie van tekeningen en schilderijen die het team voor ogen stond, werd het niet alleen mogelijk Mondriaans gedachtengang te volgen op zijn weg naar de abstractie, naar de stijl die hij aan het eind van 1920 de naam "Neo-Plasticisme" gaf, maar ook de enerverende ontwikkelingen daarna, die altijd gezien waren als min of meer oninteressant en saai'.[499] Zijn neoplastische werken werden vaak getypeerd als de producten van een geometrisch ontwerper. De boodschap van deze tentoonstelling wordt dat de opvatting en expressie van Mondriaans abstracte kunst weinig mathematisch was. 'Ze laten zien dat ze eerder het product zijn van een zeer intuïtieve geest en hand, die stap voor stap toewerkt naar zorgvuldig gemoduleerde maar zeker geen meetkundige, compositionele oplossingen' - dit is de missie van Janssens team.[500]

Maar dan, op de dag van het ontslag van Fuchs, roept Locher Hans Janssen bij zich. Janssen: 'hij was het toch niet eens met ons concept en hield vast aan zijn eerdere

---

[493] Ibidem.

[494] Marianne Vermeijden, 'Expositie Mondriaan gewijzigd'. In: *NRC Handelsblad*, 5 augustus 1993 en Marianne Vermeijden, 'A'dam, niet Den Haag opent Mondriaan Jaar. VS: liever schilderijen dan schetsen Mondriaan'. In: *NRC Handelsblad*, 5 augustus 1993.

[495] Bron: documentaire van John de Zwart, *Kunstenmakers* in de reeks 'Lopende Zaken' van de VPRO, op 5 maart 1995 uitgezonden.

[496] Hans Locher, Earl A. Powell III en Richard E. Oldenburg, 'Voorwoord'. In: Angelica Rudenstine (samenstelling en redactie), *Piet Mondriaan 1872-1944*. Milaan, 1994, p. XII.

[497] Het team bestond uit de Mondriaan specialisten Angelica Zander Rudenstine, Yves-Alain Bois en Joop Joosten; de laatste was ook betrokken bij de grote *Malevich* tentoonstelling in het Stedelijk Museum, van 5 maart tot 29 mei 1989. Zie de catalogus: W.A.L. Beeren, J.M. Joosten, met medewerking van L. Venema-Boersma (redactie), *Kazimir Malevich*. Amsterdam, 1989.

[498] Hans Janssen in een interview in het Gemeentemuseum Den Haag op 1 september 2011.

[499] Hans Janssen geciteerd uit het interview in het Haags Gemeentemuseum op 1 september 2011en uit een email van 1 maart 2012. Zie ook: Angelica Rudenstine, Yve-Alain Bois, Joop Joosten, Hans Janssen en John Elderfield, 'Inleiding'. In: Angelica Rudenstine (samenstelling en redactie), *Piet Mondriaan 1872-1944*. Milaan, 1994, p. XVIII.

[500] Citaat uit de 'Inleiding' van de catalogus: ibidem, p. XIX.

uitgangspunt: het lijstje van de achttien Mondriaans, met nog zes à zeven erbij die hij persoonlijk mooi vond. Ik werd *kalltgestellt*, ik mocht me er niet meer mee bemoeien. Ik moest alles *cancellen*, ook mijn ticket voor de vergadering in New York waar ik definitief de samenwerking met het MoMA zou aftikken'. Janssen verlaat het kantoor in alle staten, belt meteen Becht en brengt hem op de hoogte van de ommezwaai die Locher dreigt te bewerkstelligen. Vervolgens neemt Becht telefonisch contact op met Locher en waarschuwt hem dat dit project in een te ver gaand stadium is om stop te zetten. Een veto betekent grote problemen: gezichtsverlies en een financiële strop - er zijn al afspraken gemaakt met verschillende musea en sponsors. 'Becht dreigde hem zelfs voor de rechter te halen'. Locher bindt in en geeft alsnog zijn goedkeuring.[501]

Op de persconferentie op 25 november 1993 zegt Locher dat het Gemeentemuseum Mondriaans oeuvre 'zo breed en compleet mogelijk' wil exposeren. Het wordt een unieke, laatste gelegenheid, want Becht vermoedt dat door 'de fragiele conditie van menige Mondriaan' een dergelijk overzicht in de toekomst niet meer mogelijk is. Het blijkt nu al bijna onmogelijk om Amerikaanse bruikleengevers over te halen om het latere werk van Mondriaan - in de Collectie Nederland ondervertegenwoordigd - uit te lenen.[502] Becht: 'van wat er in Nederland is, heeft het Haags Gemeentemuseum globaal tweederde in zijn bezit. De lacunes zitten in de jaren dertig - hij woonde tot 1938 in Parijs - en zijn laatste "New Yorkse" jaren. Vandaar ook die tentoonstelling in Washington. Dat werk kun je alleen hierheen krijgen als je er wat tegenover stelt'.[503] Door de inbreng van een groot aantal werken uit het buitenland zal een beeld worden rechtgezet dat de laatste decennia is ontstaan. Locher: 'aan Mondriaan is sinds de jaren vijftig veel aandacht besteed. Daarbij ging het om zijn vroege periodes. Wij willen ook de allerlaatste jaren van Mondriaan laten zien. Daarvoor hebben we belangrijke werken uit de Amerikaanse musea kunnen lenen'.[504] Zijn twee laatste doeken *Broadway Boogie Woogie* (1942-1943) en *Victory Boogie Woogie* (1942-1944) zijn helaas alleen in New York te zien - ze zijn te fragiel om te reizen.[505] Kunsthistorica Nancy Troy merkt daarover op: 'het ontbreken van deze werken, maar misschien vooral de onvervuld gebleven wens om de *Victory Boogie Woogie* naar Den Haag te halen, liet een leemte na die vier jaar later kon worden gevuld toen de Nederlanders door buitengewone omstandigheden in staat waren een astronomisch bedrag te betalen voor de aankoop van Mondriaans laatste, onvoltooide schilderij'.[506]

Becht poneert op de persconferentie dat hij rekent op 300.000 bezoekers. De kaart- en catalogusverkoop moet borg staan voor zo'n zestig procent van de zeven tot acht miljoen gulden kostende manifestatie.[507] De entreeprijs voor volwassenen bedraagt twintig gulden.[508] Evenals bij de Vincent van Gogh-tentoonstellingen zal sponsor VSB Bank de voorverkoop van de toegangskaarten op zich nemen. De andere 'hoofdsponsors' zijn Elf Petroland BV en Holland Casino Scheveningen; Delta Airlines is de 'official carrier'. Het veilinghuis Christie's financiert het onderzoek naar de 'fysieke' conditie van enkele Mondriaans.[509]

---

[501] Hans Janssen in een interview in het Gemeentemuseum Den Haag op 1 september 2011. Locher had het niet zo op blockbusters. Volgens Rik Vos had Lochers poging tot een veto te maken met zijn opvatting dat Mondriaans werk niet moest reizen. Bron: gesprek met Vos op 22 oktober 2010 en 28 januari 2015.
[502] 'Mondriaanjaar: exposities in hele land'. In: *NRC Handelsblad*, 26 november 1993.
[503] Bram Pols, 'Becht: "Naast kunst van Mondriaan ook dans, film, typografie"'. In: *NRC Handelsblad*, 16 juni 1992.
[504] 'Mondriaan volgend jaar spectaculair herdacht'. In: *Trouw*, 26 november 1993.
[505] Walter Barten, 'Ontwikkeling en groei Mondriaan helder ingekaderd'. In: *Het Financieele Dagblad*, 24 december 1994. Ze staan wel in de catalogus.
[506] Nancy J. Troy, '*Victory Boogie Woogie* en het grote geld'. In: Maarten van Bommel, Hans Janssen en Ron Spronk (redactie), *Victory Boogie Woogie uitgepakt.* Amsterdam, 2012, p. 95.
[507] 'Mondriaanjaar: exposities in hele land'. In: *NRC Handelsblad*, 26 november 1993.
[508] 'Mondriaan volgend jaar spectaculair herdacht'. In: *Trouw*, 26 november 1993.
[509] 'Mondriaanjaar: exposities in hele land'. In: *NRC Handelsblad*, 26 november 1993.

Subsidies komen van het ministerie van WVC, de gemeente Den Haag en uit het Herinneringsfonds Vincent van Gogh - hierin zijn de drie miljoen gulden winst geparkeerd die de herdenking in 1990 opleverde. Er zijn ook nog zes 'co-sponsors'.[510]

Op allerlei plaatsen waar Mondriaan heeft gewoond en gewerkt, duiken thematische exposities op.[511] Het Gemeentearchief in Amsterdam opent *Mondriaan aan de Amstel*, met archivalia en andere documenten en aandacht voor Mondriaans twintig eerste schilderjaren, toen hij nog figuratief werkte.[512] In de Amsterdamse Beurs van Berlage is een reconstructie van Mondriaans - vijfhoekige - Parijse atelier te bezichtigen: 'een symbiose van architectuur en schilderkunst, van kunst en leven'. Hij woonde daar van 1921 tot 1936 en vertrok in 1938 naar New York. De kleuren van de studio zijn door een analyse van zwart-wit interieurfoto's achterhaald. Voor de kleurbepalingen bood *Compositie in grijs, rood, geel en blauw* (1921-1926) houvast, omdat het staat afgebeeld op oude atelier-opnamen. Zo konden de kleuren op de zwart wit foto's gedetecteerd worden: 'spectraal-vergelijkingen' tussen de kleuren van het schilderij enerzijds en de grijswaarden van de foto anderzijds leidden tot de tentoongestelde kleurresultaten.[513] In Mondriaans geboortehuis in Amersfoort komt 'een documentaire tentoonstelling over diens ideëen' en in Domburg wordt een tentoonstellingsgebouwtje naar ontwerp van Jan Toorop herbouwd - Mondriaan was daar in 1911 op een expositie met zeven schilderijen vertegenwoordigd.[514]

Het Museum voor Religieuze Kunst in het Brabantse Uden - waar Mondriaan ooit verbleef - presenteert *Mondriaan en Molens*. Lien Heyting schrijft lovend over de expositie in het Amsterdamse Gemeentearchief, maar over de 'Mondriaankermis' in Uden is haar oordeel kritisch: 'het museum liet de gelegenheid voorbij gaan om de mysteries op te lossen, waarmee verschillende van Mondriaans molendoeken nog altijd omgeven zijn'. Ze merkt op dat Mondriaan niet alleen in Uden molens schilderde, maar ook aan het Gein, in Zeeland en in Blaricum.[515]

Precies op zijn vijftigste sterfdag komt de PTT met een speciale serie postzegels, ontworpen door Walter Nikkels. Hij ontwerpt drie zegels, elk gebaseerd op een schilderij dat kenmerkend is voor een periode uit Mondriaans carrière: de symbolistische *Rode Molen* (1911), de abstracte *Compositie met gele lijnen* (1933), en de *Broadway Boogie Woogie* (1942-43) uit New York. Pieter Steinz schrijft een vernietigend commentaar op de aantasting van het concept: 'arme Piet Mondriaan. Zijn leven lang heeft hij toegewerkt naar de perfecte verhoudingen van de *Broadway Boogie Woogie*. En dan komt er een postzegelontwerper die zijn magnum opus verknipt tot een werkje van de fröbelschool. (…) Geen ontwerpen eigenzinniger dan de Mondriaanzegels. Neem die van 70 cent. Mondriaans machtige rode korenmolen is teruggebracht tot een bruine romp met vier uitsteeksels, waarop de ontwerper in speels wit de woorden 'Nederland', 'Piet' en 'Mondriaan' heeft aangebracht. (…) De *Broadway Boogie Woogie* bewerkt tot een carnavalsdeuntje. In een uitgespaard wit vlak heeft de ontwerper wat confetti van kleine en grote kapitalen gestrooid. Het resultaat doet denken

---

[510] Zie de catalogus: Angelica Zander Rudenstine (concept en redactie), *Piet Mondriaan 1872-1944*. Milaan, 1994, p. X. De co-sponsors waren: Atag, Bouwfonds Nederlandse Gemeenten, Christie's Amsterdam, KPMG Klynveld, RCC-groep en Renauld Nederland.

[511] 'Mondriaan volgend jaar spectaculair herdacht'. In: *Trouw*, 26 november 1993.

[512] Zie voor een uitvoerige beschouwing: Lucette ter Borg, 'Ontroerende documenten over Mondriaan in Amsterdam. "Te zitten waar hij leeft en ademt!"' In: *NRC Handelsblad*, 26 februari 1994.

[513] De tentoonstelling in de Beurs van Berlage duurde van 17 december 1994 tot 5 februari 1995. Marianne Vermeijden, 'Reconstructie van een "klaterende ruimte". Atelier van Mondriaan te zien op ware grootte'. In: *NRC Handelsblad*, 14 december 1994.

[514] 'Mondriaanjaar: exposities in hele land'. In: *NRC Handelsblad*, 26 november 1993. Zie over de tentoonstelling in Domburg: Lien Heyting, 'Het kotje van Toorop. Domburgse schilders op een tentoonstelling uit 1912'. In: *NRC Handelsblad* 23 september 1994.

[515] Lien Heyting, 'De hemel is zijn domein. De raadsels van Mondriaans molens'. In: *NRC Handelsblad*, 24 juni 1994.

aan de Mondriaan-*rip-offs* die je nog wel eens tegenkomt op shampootubes en placemats van Blokker'.[516]

In het voorjaar van 1994 toont Museum Flehite te Amersfoort aan hoever de merchandising rondom een bekend kunstenaar kan gaan: *Mondriaan als aansteker. Gebruik en misbruik van een kunstenaar*. De expositie toont jurken (Yves Saint Laurent liet zich in de jaren vijftig al inspireren door Mondriaan), stropdassen 'in de wildste blok-dessins met gemene kleuren (100 procent polyester)', zelfgebreide truien, zakdoeken, een geplastificeerd keukenschort, haarlak, brillen. Mondriaan blijkt ook veelvuldig in reclamecampagnes aangehaald te zijn. Henk Overduin was erg gefascineerd door wat hij noemde 'de alledaagse receptie van kunst'. Hij schreef er verschillende artikelen over, liet zich erdoor inspireren voor *Massacultuur* in het Haags Gemeentemuseum in 1981 en verzamelde 'Mondriana'. Hij betoogde: 'waarom wel de *Nachtwacht* en Mondriaans *Nieuwe Beelding* tonen, maar niet de koektrommel en de oorbel, annex het breipatroon onderbrengen in een collectie - eentje maar vanwege de banaliteit - Rembrandtiana en Mondriana die de brede basis symboliseren waarvan onze artistieke deskundigheid de top vormt?'[517] Op de expositie is een plek gereserveerd voor zijn collectie Mondriana - 'in een vitrine zijn de placemats, ovenwanten, koektrommels, mokken, limonadeglazen, lipstickhulzen, servetjes, oorbellen en aanstekers met de blokjes in "frisse" kleuren bijeengegaard'.[518] De eerste keer dat Mondriaan werd gebruikt voor *merchandising* was overigens al in 1967. Toen kwam *Victory Boogie Woogie* beschikbaar in reproductie voor een breed publiek in de vorm van een legpuzzel, waarvan er in de Verenigde Staten 50.000 exemplaren voor elk 3,50 dollar werden verkocht in warenhuizen, boek-, cadeau- en museumwinkels. Het echtpaar Tremaine - de toenmalige eigenaars - gaf daarvoor toestemming aan Springbok Editions. De advertentietekst voor de legpuzzel eindigde met de zin: 'de *victory* - die van pure abstracte kunst - kunt u vieren met meer dan 500 stukjes puur onthutsend puzzelplezier'.[519]

Wat is het beleid van het Gemeentemuseum aangaande de Mondriaan merchandising? De museumwinkel wil uitsluitend 'de stijlvolle spulletjes' verkopen waarmee de kunstliefhebber zich pleegt te verwennen: boeken, prentbriefkaarten, diaseries, videobanden, catalogi, affiches en reproducties. 'Wij proberen het streng in de leer te houden. Voor je 't weet worden er zakjes frites met Mondriaan er op verkocht', zo antwoordt een woordvoerder van het Haags Gemeentemuseum geruststellend.[520] Er bestaan echter plannen om 'allerlei Mondriaanartikelen' op de markt aan te bieden: 'confectie (sweaters, truien en t-shirts), kaarsen, tafellinnen, serviezen, stropdassen, sjaals, gilettes en butterflies, agenda's, posters, kaarten, een logboek, wijnen en champagne, een monografie, badkamer-accessoires, telefoonkaarten, een cosmeticalijn, blikken en horloges'.[521]

---

[516] Pieter Steinz, 'Vrijdag 11'. In: *NRC Handelsblad*, 11 februari 1994. Steinz (1963) is journalist, literair criticus en schrijver. Van 2012 tot 2015 was hij directeur van het Nederlands Letterenfonds.

[517] Henk Overduin, 'Zeven maal zeven. Over het verzamelen van eigentijdse objecten'. In: idem, *Het museum als obsessie*. Amsterdam, 1988, pp. 48-49.

[518] Renée Steenbergen, 'Mondriana in de mode. Haarlak, schorten en brillen in rood/geel/blauw'. In: *NRC Handelsblad*, 7 juli 1994.

[519] Nancy J. Troy, '*Victory Boogie Woogie* en het grote geld'. In: Maarten van Bommel, Hans Janssen en Ron Spronk (redactie), *Victory Boogie Woogie uitgepakt.* Amsterdam, 2012, pp. 92-93. Een afbeelding van de advertentie staat op pagina 93. Emily Hall Tremaine en Burton Tremaine startten hun kunstverzameling met deze aankoop in 1944.

[520] 'Kassa met Mondriaan'. In: *Brabants Nieuwsblad*, 11 februari 1994. In het Museum voor Religieuze Kunst in Uden, waar de expositie *Mondriaan en Molens* onder auspiciën van Stichting Mondriaanjaar 1994 wordt georganiseerd, is de grens ruimer getrokken: 'binnen passeert de bezoeker, voor hij de expositie bereikt, wanden en vitrines vol Piet Mondriaan-prullaria, van molentekeningen en -bouwplaten tot Mondriaanhorloges, -tasjes en -wijnen'. Lien Heyting, 'De hemel is zijn domein. De raadsels van Mondriaans molens'. In: *NRC Handelsblad*, 24 juni 1994.

[521] 'Kassa met Mondriaan'. In: *Brabants Nieuwsblad*, 11 februari 1994.

Een bureau gespecialiseerd in het beheer van de rechten van kunstenaars, International Licensing Partners, vertegenwoordigt de houders van het recht op het gebruik van Mondriaans naam en het reproduceren van zijn kunstwerken. Directeur Willem Verbruggen ziet het als zijn taak 'ervoor te zorgen dat de integriteit van Mondriaans werk, dat werd afgebeeld op tal van producten, behouden bleef en niet werd gebruikt voor louter kitsch'. Desondanks schat hij in dat er tijdens het Mondriaanjaar omgeveer honderd goedgekeurde 'Mondriana op de mondiale markt verkrijgbaar waren, variërend van stropdassen en sokken, tapijten en videobanden, wandklokken en pennen, heel veel wenskaarten en posters, tot en met 41 boeken in negen talen'. Hij verwacht dat deze lijst 'in de nabije toekomst' zal worden uitgebreid.[522] Nancy Troy: 'uit Verbruggens opsomming blijkt dus dat het Mondriaanjaar niet simpelweg een aanleiding voor het maken van een verantwoorde tentoonstelling en catalogi was, maar eerder een immens pr-spektakel, waarin financiële en commerciële overwegingen hand in hand gingen met en soms zelfs belangrijker leken dan intellectuele en esthetische overwegingen'. Door dit massale aanbod van Mondriana raakt overigens het grote publiek wel vertrouwd met de stijl en het abstracte werk van Mondriaan: het ontdekt de beeldend kunstenaar pas als zijn abstracties aantrekkelijk blijken op koffiemokken en als motieven in de logo's van de firma L'Oréal: 'talloze mensen zijn via een pot gel of een bus haarlak al jaren vertrouwd met Mondriaans werk'. Elitaire en populaire kunstvormen zijn verweven geraakt en Mondriaan is daarvan een duidelijk voorbeeld. Toch is de houding tegenover zijn abstracte kunst ambivalent. De afbeeldingen van zijn composities op kleding en huishoudelijke artikelen vinden gretig aftrek, maar het grote publiek blijft weg bij het retrospectief in het Haags Gemeentemuseum.[523]

Laat u gaan met Mondriaan

Op 18 december 1994 start de tentoonstelling *Piet Mondriaan: 1872-1944*.[524] In de tentoonstellingscatalogus, die in zes talen verschijnt, wordt trots gemeld dat dit 'het tot op heden meest complete overzicht van Mondiaans oeuvre' is.[525] Kunstcritica Lien Heyting is het daar niet helemaal mee eens. Zijn abstracte werk na 1930 vormt hier namelijk de kern. Uit de eerste periode (tussen 1890 en 1907 - hij maakte toen in totaal zo'n duizend schilderijen en tekeningen) worden slechts zeven werken getoond. Zijn portretten ontbreken, op een zelfportret in houtskool na. Van de veertig molendoeken en -tekeningen hangen er alleen zijn beroemde *Rode molen* (1911) en *Molen bij zonlicht* (1908). De symbolistische *Evolutietriptiek* (1910/1911) ontbreekt eveneens in Den Haag. 'Er is gehakt en gesneden en gekozen voor "de moderne Mondriaan". Na het summiere overzicht van de vroege jaren, begint de tentoonstelling pas echt in 1909 als de eerste kleurexperimenten achter de rug zijn en Mondriaan in zijn schilderijen van vuurtorens, duinen, of de zee de vormen gaat

---

[522] Willem Verbruggen geciteerd in: Nancy J. Troy, '*Victory Boogie Woogie* en het grote geld'. In: Maarten van Bommel, Hans Janssen en Ron Spronk (redactie), *Victory Boogie Woogie uitgepakt.* Amsterdam, 2012, p. 97. Oorspronkelijke bron: Frank Hitzert, 'Van kunst tot koopwaar'. In: *Haagsche Courant*, 16 december 1994.

[523] Ibidem, pp. 97-98. De bekendste variant is het ontwerp van couturier Yves Saint Laurent. Voor de herfst/winter-collectie 1965/1966 ontwierp hij een serie jurken van modernistische kunstenaars, waaronder zes verschillende 'Mondriaanjurken'. Het Gemeentemuseum wist begin 2015 een originele jurk van wollen tricot uit een privécollectie aan te kopen voor 5.500 euro. Het Rijksmuseum in Amsterdam kocht in 2011 een exemplaar voor 30.000 pond bij Christie's. Het exemplaar in Amsterdam heeft op de linkerschouder een geel vlak, bij het Gemeentemuseum is dat rood (deze variant droeg Grace Kelly ooit). Benno Tempel was toen inmiddels directeur: 'we vonden eerdere versies te duur. Het is een kwestie van je ogen open houden'. Bron: Laura Klompenhouwer, 'Museum koopt "moeder van de Mondriaan-merchandise"'. In: *NRC Handelsblad*, 6 januari 2015.

[524] Hij duurde tot 30 april 1995. Marianne Vermeijden, 'Reconstructie van een "klaterende ruimte". Atelier van Mondriaan te zien op ware grootte'. In: *NRC Handelsblad*, 14 december 1994.

[525] Angelica Zander Rudenstine, Yve-Alain Bois, Joop Joosten, Hans Janssen en John Elderfield, 'Inleiding'. In: Angelica Zander Rudenstine (samenstelling en redactie), *Piet Mondriaan 1872-1944*. Milaan, 1994, p. XVII.

verstrakken. Vanaf dit stadium wordt Mondriaan nauwkeurig op zijn schreden gevolgd en is de expositie overweldigend'.[526]

In de inleiding van de catalogus staat de keuze om Mondriaans modernistische periode te benadrukken uitvoerig verantwoord: het thema is 'het tot stand brengen van de abstractie en alle stappen op de weg daarheen, alsook de hele verdere evolutie van zijn abstracte stijl tot aan het moment van zijn dood in 1944'.[527] Wegens hun fragiele staat ontbreken zijn laatste doeken: *Broadway Boogie Woogie* en *Victory Boogie Woogie* - zij hadden de apotheose moeten worden.[528] *New York Boogie Woogie* (1941-1942) hangt er wel. Heyting vermoedt dat Mondriaan met dit overzicht 'wel in zijn nopjes' zou zijn geweest. (…) De hele opzet van de tentoonstelling, waarbij het accent op zijn latere werk ligt, zou hem zeker hebben bekoord'.[529]

De eerste weken is de publieke belangstelling voor de Mondriaan tentoonstelling hoopvol. Ruim anderhalve week na de opening zijn al 15.000 mensen komen kijken en in de voorverkoop zijn 40.000 kaarten verkocht.[530] De pers besteedt uitgebreid aandacht aan de inhoud van het retrospectief en deskundigen prijzen de kunsthistorische opzet.[531] In januari 1995 belicht journalist Kasper Jansen de organisatie van de kaartverkoop: 'de Mondriaantentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum is prachtig, maar het is de kunst er binnen te komen zonder dat de geest in beslag wordt genomen door de VSB-bank, een van de vier sponsors'. Hij begrijpt dat de clustering van bezoekers in 'tijdsblokken' - er wordt verwacht dat een bezoeker anderhalf uur besteedt - op zich een goed systeem is, omdat het lange wachtrijen voor het museum voorkomt en het de bezoekersaantallen limiteert, zodat de klimaatregeling niet wordt verstoord en de zalen niet overvol zijn. Maar nu sta je 'in de rij voor loketten van VSB, GWK of VVV achter mensen die willen sparen, willen wisselen of willen weten waar de toeristische attracties zijn'. In het museum ziet Jansen dat de museumkassa vervangen is door een balie van de VSB-bank. Is het niet al te druk dan kun je daar ook een kaartje kopen. Heb je een VSB-rekening dan kun je geld opnemen. 'Het Gemeentemuseum lijkt een riante aanbouw bij dit VSB-filiaal. De Mondriaan-taart in de kantine strijdt met alles wat Mondriaan voorstond: een driedimensionale punt met de verkeerde kleur blauw, een cirkelvormig plakje fruit en bolle kersjes'.[532]

---

[526] Lien Heyting, 'Een extra balkje voor het evenwicht. Mondriaantentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum'. In: *NRC Handelsblad*, 23 december 1994.

[527] Angelica Zander Rudenstine, Yve-Alain Bois, Joop Joosten, Hans Janssen en John Elderfield, 'Inleiding'. In: Angelica Zander Rudenstine (samenstelling en redactie), *Piet Mondriaan 1872-1944*. Milaan, 1994, pp. XVII-XIX.

[528] Walter Barten, 'Ontwikkeling en groei Mondriaan helder ingekaderd'. In: *Het Financieele Dagblad*, 24 december 1994. Ze ontbreken ook op *Piet Mondrian 1872-1944* in Washington, wat een recensent betreurt: 'Unfortunately, the end of this show simply fizzles for lack of a truly great late work. Most noticeably absent is the Museum of Modern Art's famous *Broadway Boogie Woogie*, 1942-43, the fragile condition of which made it impossible to lend. Lamentably absent too is the privately owned, diamond-shaped *Victory Boogie Woogie*, 1942-44, which stood unfinished on Mondrian's easel when his friends carried him off to the hospital in January 1944'. Bron: Jo Ann Lewis, 'Mondrian: Between & Beyond the Lines. National Gallery Exhibit Gets Past the Cliches'. In: *The Washington Post*, 11 juni 1995.

[529] Lien Heyting, 'Een extra balkje voor het evenwicht. Mondriaantentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum'. In: *NRC Handelsblad*, 23 december 1994.

[530] 'Veel bezoek Mondriaan-expositie'. In: *Het Parool*, 29 december 1994.

[531] Zie bijvoorbeeld de uitvoerige bespreking van Walter Barten, 'Ontwikkeling en groei Mondriaan helder ingekaderd'. In: *Het Financieele Dagblad*, 24 december 1994 en Lien Heyting, 'Een extra balkje voor het evenwicht. Mondriaantentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum'. In: *NRC Handelsblad*, 23 december 1994.

[532] Kasper Jansen, 'Mondriaantaart met bolle kersjes'. In: *NRC Handelsblad*, 6 januari 1995. Dit onderdeel viel overigens onder de verantwoording van de uitbater: het restaurant van het Haags Gemeentemuseum. De horeca en ook de boekhandel opereerden als onafhankelijke ondernemers buiten de directie van het museum. Bron: correspondentie met Erna Donkers, op 3 december 2010. Kasper Jansen (1946) was van juni 1979 tot mei 2009 als kunstredacteur in dienst bij *NRC Handelsblad* met muziek als specialisme. Sinds 1982 was hij

‘De verkoop van Mondriaan-theedoeken, -tapijten en -teenslippers mag dan geweldig goed gaan, de belangstelling voor de prestigieuze Mondriaan-tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum valt vies tegen’ - zo begint een bericht in *de Volkskrant* over de tegenvallende bezoekersaantallen. Na anderhalve maand zijn er slechts 55.000 bezoekers geteld - als dit aantal wordt geëxtrapoleerd, komen er uiteindelijk 150.000, terwijl er 300.000 verwacht werden.[533] Er zijn 225.000 bezoekers nodig om uit de kosten te komen.[534] Zakelijk leider Cees List blijft optimistisch: ‘het loopt goed. (…) Wij zijn echt nog niet pessimistisch over het bezoekersaantal. Tentoonstellingscurves zijn altijd onderhevig aan de wet van de traagheid. Na een langzame start worden ze, als gevolg van mond-tot-mond reclame, razend druk. Ook verwachten we nog een toeristenpiekje in februari’.[535] List geeft toe dat er besprekingen worden gehouden over het ‘aanjagen’ van het bezoek. ‘Er heerst een aantal misverstanden: men denkt dat het hartstikke druk is en men denkt dat een toegangskaart in de voorverkoop gekocht moet worden’. Terwijl het helemaal niet druk is, ‘je kan er bijna altijd in’. Aan de kassa van het museum is zonder enig probleem een ‘*last minute*-kaartje’ te krijgen. De tentoonstelling wordt op maandagen het drukst bezocht, omdat de toegangsprijs dan is gehalveerd tot tien gulden. De meeste bezoekers besteden in plaats van het verwachte anderhalf uur, twee keer zo lang aan de tentoonstelling. Hierdoor ontstaat een tekort aan garderoberuimte - maar dat gebrek kan snel worden verholpen.[536] De kaartverkoop mogelijkheden worden uitgebreid: inmiddels verkopen ook de Haagse VVV-kantoren kaarten en zijn voor elf uur ‘s morgens en na vier uur ‘s middags kaarten aan de kassa van het Gemeentemuseum te koop.[537]

Met publieksonderzoeken, meer kortingsacties, aanbiedingen en ‘een nieuwe campagne’ wordt geprobeerd meer belangstellenden aan te trekken. Het kaartverkoopsysteem wordt niet aangepast, ondanks dat er veel kritiek op is.[538] Vanaf half februari komen er in verschillende dagbladen bonnen die korting geven op een kaartje voor de tentoonstelling. Het gereduceerde tarief geldt voor de ‘rustige’ uren na vier uur - het museum is van dinsdag tot en met zaterdag tot negen uur ‘s avonds open.[539] De speciale avondopenstelling, die tot nu toe bijna geen bezoekers trok, wordt meer onder de aandacht gebracht van het publiek in Den Haag en omgeving. Becht kondigt aan dat tijdens de krokusvakantie kinderen tot veertien jaar het museum gratis mogen bezoeken. De voorwaarde is dat zij begeleiding krijgen van een betalende volwassene; twee kinderen tegelijkertijd is het maximum.[540] Dit aanbod wordt de tweede helft van april 1995 herhaald - de laatste twee weken van de tentoonstelling.[541] Het resultaat valt tegen: beide acties leveren vijfduizend jeugdige bezoekers op.[542]

Becht erkent dat de kaartverkoopregeling bij banken en VVV’s geen goede naam heeft bij het grote publiek. ‘De mensen zien het kaartverkoopsysteem als omslachtig en onvriendelijk. Waarom zouden ze naar een bank gaan om daar te reserveren en een heel formulier in te vullen, als het toch haast nooit uitverkocht is? Ze willen de vrijheid hebben om

---

muziekredacteur. Als muziekredacteur schreef hij talloze recensies - vooral over klassieke symfonische muziek en opera. Bron: http://vorige.nrc.nl/achtergrond/article2247293.ece (bezocht op 22 november 2014).

[533] ‘Publiek aangejaagd voor Haagse Mondriaan’. In: *de Volkskrant*, 3 februari 1995.

[534] ‘Nieuwe campagne moet Mondriaan- tentoonstelling financieel redden’. In: *Trouw*, 17 februari 1995.

[535] Margriet Oostveen, ‘Haags museum “niet pessimistisch”, voorziet stijging. Mondriaan-expositie trekt minder bezoek dan verwacht’. In: *NRC Handelsblad*, 13 januari 1995.

[536] ‘Publiek aangejaagd voor Haagse Mondriaan’. In: *de Volkskrant*, 3 februari 1995.

[537] ‘Rust rond Mondriaan is manifest’. In: *Het Financieele Dagblad*, 20 januari 1995.

[538] ‘Nieuwe campagne moet Mondriaan- tentoonstelling financieel redden’. In: *Trouw*, 17 februari 1995.

[539] ‘Toegangsprijzen Mondriaan gereduceerd’. In: *NRC Handelsblad*, 3 februari 1995.

[540] Frank Kools, ‘Buitenlanders moeten tegenvallend bezoekersaantal “Mondriaan” goedmaken’. In: *Trouw*, 17 februari 1994.

[541] ‘Piet Mondriaan’. In: *Het Parool*, 12 april 1995.

[542] ‘Bezoeker Mondriaan-expositie bleef lang’. In: *Trouw*, 1 mei 1995 en ‘Haagse expositie Mondriaan trok 185.000 bezoekers’ In: *de Volkskrant*, 1 mei 1995.

naar het museum te gaan, wanneer ze er zin in hebben. De noodzaak van het systeem ziet men pas in als er continu lange rijen voor het museum staan, zoals dat bij Van Gogh wel het geval was'. Maar het systeem is volgens hem nodig voor de 'publieksvriendelijkheid en om de klimatologische omstandigheden in het museum onder controle te houden'.[543]

Sponsor J. Coonen van de VSB-bank oppert het museum om in de advertenties niet alleen te wijzen op het bekende werk, de abstracte kunst, maar ook zijn figuratieve werk te laten zien. Er wordt een onderzoeker van Bureau Berenschot, gespecialiseerd in beeldvorming, gevraagd om advies - Becht wil echter niets van dit onderzoek weten. Volgens econoom Arjo Klamer is het 'op basis van principes in de marketing' bijna een onbegonnen zaak om een project om te buigen als in de beginfase blijkt dat het niet loopt: 'het hangt af van mond tot mond reclame, er is al een *image* ontstaan, een beeld'. Er zou een drama moeten plaatsvinden om een *switch* te bewerkstelligen, aldus Klamer.[544]

Maar, na de berichten in de pers dat de belangstelling voor de Mondriaan-tentoonstelling uitblijft, komt er een waar media offensief op gang. Vanuit de media zelf en vanuit het museum. Deskundigen wordt gevraagd waarom het grote publiek zich vergist in de moeilijkheidsgraad van Mondriaan. Jan Dibbets houdt een pleidooi bij *Sonja op Zaterdag*.[545] Mieke van der Wey interviewt voor het televisieprogramma *Kunstmest* hoofdconservator Hans Janssen. In *Het Parool* doet Rudi Fuchs een 'nationale oproep': 'het heldere, precieze passen en meten van Mondriaan, net zolang tot er iets is dat op niets anders lijkt, is ónze wereld, ons moderne experiment. (…) Dit is een oproep aan allen om de Mondriaan-tentoonstelling in Den Haag te bezoeken, in het Gemeentemuseum. Ik meen het serieus. Geef u over aan iets waarvan u mogelijk denkt het niet te begrijpen: dat is pas een echt avontuur. Laat u gaan met Mondriaan!'[546] Het aantal bezoekers stijgt. 'Afgelopen week is het bezoek verdubbeld', zegt Cees List begin maart 1995. 'En als ik bekijk wat er binnenkomt, zijn dat toch niet echt de krokusvakantiegangers'.[547]

Op 30 april 1995 eindigt de tentoonstelling. Een groot deel van de werken verhuist naar Washington. De herdenking van Piet Mondriaan wordt afgesloten in het Museum of Modern Art.[548] Dit retrospectief is de meest volledige variant, want daar vormen Mondriaans laatste twee doeken, *Broadway Boogie Woogie* en *Victory Boogie Woogie* het slotakkoord. Bovendien staat in het MoMA een reconstructie van Mondriaans laatste studio in East 59th Street, 'including a stack of his own boogie-woogie records'.[549] 'The walls of the studio are hung with scores of abstract images, which the artist has patiently rearranged, if not precisely juggled. The result of his experiments transformed art'.[550] De publieke belangstelling is een succes en in de beschouwingen vallen kwalificaties als: 'magnificent show', extraordinarily

---

[543] Frank Kools, 'Buitenlanders moeten tegenvallend bezoekersaantal "Mondriaan" goedmaken'. In: *Trouw*, 17 februari 1994.
[544] Bron: documentaire van John de Zwart, *Kunstenmakers* in de reeks 'Lopende Zaken' van de VPRO, op 5 maart 1995.
[545] Sonja Barend presenteerde van 1990 tot eind april 1996 *Sonja op Zaterdag* live vanuit de Rode Hoed in Amsterdam - zij was samen met Ellen Blazer ook eindredacteur van het programma.
[546] De column verscheen op 18 februari1995. Zie: Rudi Fuchs, 'Mondriaan'. In: idem, *Recht op schoonheid*. Amsterdam, 1999, pp. 166-168, p. 168.
[547] 'Mondriaan trekt aan'. In: *de Volkskrant*, 3 maart 1994.
[548] 'Mondriaan-expositie verhuist naar Washington'. In: de *Volkskrant*, 2 mei 1995. De tentoonstelling in Washington duurde van 11 juni tot 4 september 1995, die in New York van 1oktober 1994 tot 23 januari 1996. Zie: Jo Ann Lewis, 'Mondrian: Between & Beyond, The Lines. National Gallery Exhibit Gets Past the Cliches'. In: *The Washington Post*, 11 juni 1995 en Joanna Shaw-Eagle, 'Mondrian: The evolution of a style'. In: *The Washington Times*, 11 juni 1995.
[549] 'The Joy, Jazz and Delicacy under those Mondrian Grids'. In: *The New York Times*, 29 september, 1995.
[550] Herbert Muschamp , 'Of Mondrian, Street Grids And Cities Transcendent'. In: *The New York Times*, 7 December, 1995.

elegant', 'this landmark exhibition' en 'museum magic'.[551] Kunstcriticus David Sylvester bezoekt alle tentoonstellingen en is vooral gecharmeerd van het Mondriaanretrospectief in Den Haag: 'all this was charted with the highest curational intelligence and rigour in the selection and cataloguing and installations of the commemorative exhibition, I cannot remember a more satisfying twentieth-century one-man show'. De Haagse expositie heeft als pluspunt dat daar de schilderijen in daglicht zijn te bezichtigen - 'that gives brushwork visibility and resonance'.[552]

Wat maakt een blockbuster succesvol?

De Mondriaan-tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum trok 185.000 bezoekers, van wie er 170.000 betaalden. Dat is meer dan een verdubbeling van het gebruikelijke jaarlijkse bezoekersaantal van het museum.[553] Maar in iedere evaluatie in de pers staat te lezen: 'dat is veel minder dan de 300.000 waarop de organisatoren hadden gerekend'. De prognose van Becht op de persconferentie voor het Mondriaanjaar blijft hem achtervolgen. Zelfs in een - positieve - beschouwing in *The Washington Post* over de expositie in de National Galery of Art wordt er melding van gemaakt: 'first shown in The Hague last December (where crowds did not materialize)'.[554] Als die optimistische verwachting toen niet was uitgesproken, zou er nauwelijks een vuiltje aan de lucht zijn geweest - nu wordt daaraan telkens de realiteit afgemeten. Het was reëel geweest de score van de voorgaande Mondriaan-tentoonstelling in Den Haag als een criterium te nemen: *P. C. Mondriaan, van figuratie naar abstractie* in 1988 trok 120.000 bezoekers.[555] Een vergelijking met de blockbuster over Van Gogh is niet handig. Het was te verwachten dat het thema Piet Mondriaan met de nadruk op zijn abstracte werk - een voorkeur van de twee partnermusea in Amerika, waar Mondriaan vooral bekend staat als abstract schilder - een beperkt publiek trekt. Bovendien had het vorige retrospectief niet eens zo lang geleden plaatsgevonden. Zo is er minder sprake van een 'daar moet je echt naar toe' urgentie. Misschien dat Fuchs' *slogan*, 'je te laten gaan, bij Mondriaan', nog een handje hielp.[556]

Becht schiep met zijn prognose een aantrekkelijk beeld waar sponsors op afkomen. In de VPRO-documentaire merkt Locher op dat 'zonder de optimistische prognose (…) de tentoonstelling niet gerealiseerd' was.[557] Becht analyseerde zelf in een interview met Bibeb in 1990 al het nut en het risico van prognosticeren: 'bij de Stichting Van Gogh ging ik uit van achthonderdduizend bezoekers, noodzakelijk om de begroting sluitend te krijgen. Iedereen die denkt, dat halen we niet, slaapt slecht. Haal je het niet, dan heeft degene die erin geloofde de zwartepiet. Haal je het wel, dan loopt iedereen met de borst vooruit'.[558] De optimistische prognose hielp ook in de hand om tot koppelverkoop over te gaan: de samenwerking met

---

[551] In respectievelijk: Herbert Muschamp , 'Of Mondrian, Street Grids And Cities Transcendent'. In: *The New York Times*, 7 December, 1995, 'The Joy, Jazz and Delicacy under those Mondrian Grids'. In: *The New York Times*, 29 september, 1995 en Max Frankel, 'Museum Magic'. In: *The New York Times*, 3 december, 1995.
[552] David Sylvester, *About Modern Art. Critical essays 1948-96*. London, 1996, pp. 434-435. De Britse kunstcriticus en curator Sylvester (1924-2001) is vooral bekend door zijn interviews - gepubliceerd en gefilmd - met Francis Bacon en zijn beschouwingen over het werk van Lucian Freud en Alberto Giacometti. Zie over Bacon: 'Blockbuster: de geordende chaos van Francis Bacon' in deel IV, hoofdstuk 4.
[553] 'Haagse expositie Mondriaan trok 185.000 bezoekers'. In: *de Volkskrant*, 1 mei 1995.
[554] Jo Ann Lewis, 'Mondrian: Between & Beyond, The Lines. National Gallery Exhibit Gets Past the Cliches'. In: *The Washington Post*, 11 juni 1995.
[555] A.C. van Cortenberghe, 'Mondriaan-jaar bracht tevredenheid en strop'. In: *Het Financieele Dagblad*, 4 mei 1995.
[556] 'Meer bezoekers naar Mondriaan in Den Haag'. In: *Het Parool*, 2 maart 1995.
[557] Bron: documentaire van John de Zwart, *Kunstenmakers* in de reeks 'Lopende Zaken' van de VPRO, op 5 maart 1995.
[558] Bibeb, 'Frits Becht: "in dit land is geen visie, geen amour, geen allure. Haitink hebben ze verdomme ook laten gaan"'. In: *Vrij Nederland*, 2 juni 1990.

VSB-banken om de voorverkoop te reguleren en te stroomlijnen met *time shifts*. Is iemand van plan naar een tentoonstelling te gaan, dan is het bankloket een omweg, om daar ook nog de kans te lopen als klant te worden gestrikt. Vanuit het museum kwam het argument: 'door het aanbieden van kaarten in de voorverkoop, voorkomen we dat er lange rijen voor het museum staan, en we moeten ons toch echt houden aan die vijfhonderd man per zaal per uur'.[559] Maar in marketingkringen wordt juist beweerd dat een rij niet hoeft af te schrikken, integendeel: wie die rijen ziet, wordt geprikkeld om aan te sluiten en ook te gaan kijken - 'publiek komt op publiek af', is de slagzin.[560]

Een geslaagd resultaat van de tentoonstelling is dat veertig procent van de betalende bezoekers uit het buitenland kwam.[561] Bezoekers van de tentoonstelling bleven relatief lang. Een gemiddeld bezoek aan een tentoonstelling van dit kaliber bedraagt één tot anderhalf uur, hier was sprake van een verdubbeling van die bezoektijd. Er zijn relatief veel catalogi verkocht, namelijk aan één op de vijftien bezoekers - bijna de helft hiervan in een vreemde taal.[562] Er werd slechts beperkt gebruik gemaakt van de avondopenstelling.[563]

Becht zegt 'zeer tevreden' te zijn over het resultaat van de tentoonstelling.[564] Het bezoekersaantal mag dan tegenvallen, voor Haagse begrippen zijn er veel mensen op de tentoonstelling afgekomen. Nooit eerder trok een tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum zoveel belangstelling'.[565] Den Haag kan vergeleken met Amsterdam nu eenmaal minder aanspraak maken op dagjesmensen en toeristen, zeker in de wintermaanden.[566] Volgens Becht belopen de verliezen niet meer dan twee ton: 'vier tot vijf procent van de begroting. En het Gemeentemuseum houdt er klimatologische verbeteringen aan over, dat is ook niet niks'.[567] De Haagse gemeente heeft zich bij de opzet van de tentoonstelling voor eventuele tekorten voor 300.000 gulden garant gesteld.[568] Bovendien heeft de gemeenteraad zich uitgesproken om vijftig miljoen gulden te reserveren voor een grondige opknapbeurt van het door Berlage ontworpen museum. In dit krediet zit ook geld voor de verbetering van de klimaatregeling in het museum. Zoals Becht al aangaf is een deel hiervan al uitgevoerd ten behoeve van de Mondriaan-tentoonstelling om de kostbare en veelal geleende kunstwerken bescherming te bieden. Uit het budget voor de expositie is hieraan drie ton bijgedragen, terwijl de apparatuur in het museum blijft. Door een terugbetaling van deze bijdrage aan de klimaatregeling kan het museum het opgelopen verlies verhelpen.[569]

De tentoonstelling heeft nog een gunstig gevolg. De samenwerking met de National Gallery of Art in Washington leidt tot de afspraak dat het Gemeentemuseum in de nabije

---

[559] Cees Straus, 'Mondriaan en de rode cijfers'. In: *Trouw*, 16 maart 1995.
[560] Vergelijk de analyse van het artikel uit 1987 (!) van Aukje Holtrop en Ageeth Scherphuis, 'Gouden greep. "Publiek komt niet op kwaliteit af. Publiek komt op publiek af". Op zoek naar de succesformule voor een tentoonstelling: "Monet is een hit. Maar mode? Kunst is in de mode"'. In *Vrij Nederland*, 17 januari 1987.
[561] 'Interesse Mondriaan-expositie valt tegen'. In: *Het Parool*, 1 mei 1995.
[562] 'Bezoeker Mondriaan-expositie bleef lang'. In: *Trouw*, 1 mei 1995.
[563] 'Interesse Mondriaan-expositie valt tegen'. In: *Het Parool*, 1 mei 1995.
[564] 'Mondriaans slotakkoord'. In: *de Volkskrant*, 28 april 1995.
[565] 'Interesse Mondriaan-expositie valt tegen'. In: *Het Parool*, 1 mei 1995.
[566] De samenwerking met de National Gallery in Washington en The Museum of Modern Art in New York bood geen andere mogelijkheden. Bovendien stelden Amerikaanse Mondriaanbezitters de eis dat hun werk slechts in de wintermaanden in het Gemeentemuseum mocht hangen, op grond van hun geringe vertrouwen in de klimaatregeling daar. A.C. van Cortenberghe, 'Mondriaanjaar bracht tevredenheid en strop'. In: *Het Financieele Dagblad*, 4 mei 1995.
[567] 'Mondriaans slotakkoord'. In: *de Volkskrant*, 28 april 1995.
[568] 'Bezoeker Mondriaan-expositie bleef lang'. In: *Trouw*, 1 mei 1995.
[569] A.C. van Cortenberghe, 'Mondriaanjaar bracht tevredenheid en strop'. In: *Het Financieele Dagblad*, 4 mei 1995.

toekomst een selectie mag lenen uit de uitgebreide collectie van Mark Rothko's schilderijen en werk op papier die het museum bezit.[570]

Directeur Hans Locher en Gerrit Jan de Rook, hoofd voorlichting van het Haags Gemeentemuseum, houden vol dat *Piet Mondriaan: 1872-1944* een succes is. Zij wijzen op het unieke karakter van de tentoonstelling. In dat opzicht vinden ze de vergelijking met de Van Gogh-expositie wel opgaan. 'Al komt er geen hond, dan ben ik nog dolgelukkig met de Mondriaan-tentoonstelling', bekent De Rook. 'Nou, nou, je bedoelt dat het kunsthistorisch gezien sowieso een uniek evenement is', nuanceert Locher. 'Je moet de expositie ook zien binnen de bescheiden context van het Haags Gemeentemuseum, toch een museum met een introvert karakter en een niet zo aantrekkelijke ligging. Jaarlijks hebben wij zo'n 70.000 bezoekers. Met *Mondriaan* halen we in een paar maanden veel meer bezoekers dan normaal gedurende een heel jaar'. Locher vermoedt dat de beeldvorming rond de persoon van Mondriaan en zijn werk de belangrijkste oorzaak is voor de tegenvallende belangstelling. 'Het grote publiek ziet hem als een moeilijk toegankelijke schilder. Het is waar dat hij een calvinistisch kunstenaar is, die drama mist, maar ik bespeur bij hem toch pure vreugde. Wie zich er voor openstelt, ontmoet in zijn werk een ontzettende gevoeligheid'.[571] Hij erkent dat het museum er niet in is geslaagd het concept van de expositie aan het publiek duidelijk te maken. Er werd teveel de indruk gewekt dat er alleen maar abstract werk van de schilder in Den Haag was te zien. Er is in de marketing teveel aandacht geschonken aan de officiële expositie op de bovenverdieping van het museum, terwijl er beneden een aparte tentoonstelling rond de 'vroege' Mondriaan te zien was. 'We hebben veel meer dan alleen lijntjes en vlakjes hangen'.[572]

De dageraad van de 21ste eeuw: particulier initiatief en overheid

Hans Locher had de langgekoesterde wens - evenals menig ander museumdirecteur - het laatste, onvoltooide schilderij van Piet Mondriaan te verwerven. De toevoeging van *Victory Boogie Woogie* zou voor de Mondriaancollectie van het Haags Gemeentemuseum een waardig hoogtepunt betekenen, maar het lijkt erop dat dit een wens blijft. Het verzamelen van objecten is een kerntaak van een museum, naast beheer en behoud, onderzoek en presentatie. Maar op de internationale kunstmarkt wordt het voor Nederlandse musea moeilijk om kunstwerken aan te kopen. De prijzen zijn enorm gestegen, terwijl de aankoopbudgetten voor de meeste musea stabiel zijn gebleven of zelfs gekort. Om uit die impasse te raken is in het regeerakkoord van kabinet-Kok I van 13 augustus 1994 opgenomen dat er een publiek aankoopfonds voor musea zal worden opgericht - maar in 1998 is dat nog steeds niet gebeurd. Toch lukt het in de zomer van dat jaar *Victory Boogie Woogie* aan te kopen.

---

[570] Daardoor was het Gemeentemuseum in 2014 in staat een 'uiterst kostbare' en 'lastig te organiseren' expositie over Mark Rothko voor elkaar te krijgen (zie: 'De collectie als startpunt voor activiteiten' in deel V, hoofdstuk 1).

[571] Volgens Hans Janssen staat Mondriaan ten onrechte bekend 'als een wereldvreemde monnik van het modernisme'. Hij weerlegde dit beeld op een vaksymposium: 'met alle vrouwen waarmee Mondriaan in zijn leven iets had, kun je makkelijk een kwartetspel maken'. Op Valentijnsdag, 14 februari 2014, bracht het Gemeentemuseum zo'n kwartet uit, samengesteld door Lieke Wijnia, Hans Janssen en Caroline Grijsen: *Liefde & Inspiratie. Kwartet over de vrouwen in het leven van Piet Mondriaan*. Het spel is onderverdeeld in dertien categorieën, gebaseerd op het soort relatie dat hij met hen onderhield - 52 vrouwen: aanbidsters, collegae, verzamelaars, muziekvriendinnen, studentes, tantes en nichtjes, de dames met wie hij nachtelijke wandelingen maakte en met wie hij jazzstijlen danste. Het museum bracht het uit in samenwerking met het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie. Bronnen: Chris Reinewald, 'Mondriaan was menselijker dan we denken'. In: *Het Financieele Dagblad*, 31 augustus 2013, Nell Westerlaken, 'Mag ik van jou Miss Blondy?'. In: *de Volkskrant*, 14 februari 2013 en 'Liefde & Inspiratie: Kwartet over de vrouwen in het leven van Piet Mondriaan', 8 februari 2013 op de website: *www.gemeentemuseum.nl › Tentoonstellingen* (bezocht op 21 oktober 2013).

[572] De Rook en Locher geciteerd in: A.C. van Cortenberghe, 'Mondriaanjaar bracht tevredenheid en strop'. In: *Het Financieele Dagblad*, 4 mei 1995.

Jan Maarten Boll, voorzitter van de Vereniging Rembrandt, richt een particuliere stichting op en weet met Hans Locher dit kunstwerk te verwerven voor tweeëntachtig miljoen gulden - betaald uit een schenking van De Nederlandsche Bank.[573] De operatie slaagt. De aankoop wordt in beslotenheid voorbereid en uitgevoerd - het parlement wordt niet geïnformeerd en de toenmalige, demissionaire staatssecretaris Aad Nuis en Jan Riezenkamp zeggen er niets van te weten - ze staan met de aankoop voor een voldongen feit. De details van de ingewikkelde transactie worden de daarop volgende maanden stukje bij beetje bekend. Er ontstaat na de presentatie van het schilderij een tumultueus openbaar debat, zowel in de Tweede Kamer als in de pers.[574] Het kabinet komt er bijna door ten val.[575]

Binnen de historische Canon van Nederland is één venster gewijd aan De Stijl, waarvan Mondriaan een prominent lid was. Hij was de pionier die in de schilderkunst abstractie doorvoerde, op zoek 'naar een kunst die helemaal op zichzelf kan staan' - de 'Nieuwe Beelding'. Hij werkte daaraan achtereenvolgens in Nederland, Parijs, Londen en New York.[576] Mondriaan zei eens: 'ik ben niet uit op schilderijen. Ik ben uit op ontdekkingen'.[577] Sinds hij vanaf oktober 1940 in New York woonde, liet hij zich inspireren door de dynamiek van de stad: de sfeer, het stratenpatroon en door jazz.[578] Hij vergeleek zijn laatste werken met 'de muziek van een jazzband, die op basis van een strakke (ritmische) basis alle ruimte voor improvisatie laat'.[579] In een interview zei Mondriaan over die relatie: 'de intentie van de ware boogiewoogie beschouw ik als homogeen met de mijne in de schilderkunst: destructie van de melodie, wat gelijkstaat aan destructie van de natuurlijke verschijning; en constructie door de voortdurende tegenstelling van zuivere middelen -

---

[573] Dit is ongeveer 34 miljoen euro. Roel Pots besteedde een halve pagina aan deze affaire in de eerste twee edities van zijn dissertatie. Zie: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2002, p. 387. In de latere drukken heeft hij de case geschrapt.

[574] Karel Ankerman, 'Vijf jaar na de komst van de "'Boogie Woogie"'. In: *Het Financieele Dagblad*, 30 augustus 2003. Zie voor een heldere reconstructie van deze case: L.L.M. van Kollenburg, 'Victory Boogie Woogie. Reconstructie van een omstreden aankoop'. (masterscriptie Algemene Cultuurwetenschappen, Universiteit van Tilburg). Tilburg, 2006.

[575] Dit gevaar dreigde slechts één keer eerder in de cultuursector: bij het Kamerdebat over de privatisering van het Nederlands Openluchtmuseum die minister Brinkman wilde uitvoeren. Hij passeerde toen ook de Kamer - zie: 'Privatisering: de dreigende sluiting van het Nederlands Openluchtmuseum' in deel II, hoofdstuk twee.

[576] Bron: www.mondriaan.nl (bezocht op 25 april 2013). Deze website werd op 6 maart 2013 - zijn verjaardag - gelanceerd door het Gemeentemuseum Den Haag en het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD). Zie ook: Henny de Lange, 'Wat de sterren in petto hadden voor Mondriaan'. In: *Trouw*, 5 maart 2013.

[577] Jos Bloemkolk, 'Jonge Mondriaan ontdekte hier wat hij kon'. In: *Het Parool*, 11 oktober 2013.

[578] David Sylvester, *About Modern Art.* London, 1996, pp. 434-435. De schrijver F.B. Hotz schreef een 'beschouwing' over de jazzplatencollectie van Mondriaan. Hotz constateert dat zijn platenkeuze 'grotendeels' die is 'van een ingewijde. (…) Een goede selectie van wat er in de voorhoede van de jazz gaande was. Op eigen gehoor, en nog zonder de aanbevelingen van critici', met platen van onder anderen Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Duke Ellington en Paul Whiteman. Volgens Mondriaan moest in de nieuwe muziek 'de melodie als gesloten motief vernietigd worden, om rythme en compositie beter te laten uitkomen'. Toen Mondriaan in 1938 Parijs ontvluchtte, liet hij een schildersezel en de meeste grammofoonplaten uit zijn verzameling achter bij een goede vriendin, Maud van Loon. Zij schonk deze collectie aan het Haags Gemeentemuseum. Bron: F.B. Hotz, 'Mondriaans grammofoonplaten'. In: idem, *Het Werk. Deel 2.* Amsterdam,1997, pp. 549-558. Naar aanleiding van het 'kinderkunstboek' *Keepvogel en kijkvogel. In het spoor van Mondriaan* van Wouter van Reek - in 2011 door het museum met uitgeverij Leopold uitgegeven - werd er van 2 juli tot en met 20 oktober 2011een kindertentoonstelling met die titel georganiseerd. Op de expositie waren de originele illustraties te zien. In dezelfde ruimte werden ook Mondriaans schildersezel en zijn grammofoonplatenkastje met 75 toerenplaten in een vitrine gepresenteerd. Bronnen: www.gemeentemuseum.nl en eigen observatie (site en museum bezocht op resp. 6 en 8 september 2011).

[579] Hans August den Jager, 'Piet Mondriaan. Tableau I with Red, Black, Blue and Yellow'. In: idem, *Dit is Nederland. In tachtig meesterwerken.* Amsterdam, 2008, p. 160. In de documentaire *Victory Boogie Woogie*, uitgezonden op 4 september 2008 in de reeks 'Andere Tijden' is de kwestie gereconstrueerd. Zie: Hasan Evrengün en Tuur Verdonck, 'Victory Boogie Woogie'. Bron: http://www.geschiedenis24.nl/andere-tijden/afleveringen/2008-2009/Victory-Boogie-Woogie.html (bezocht op 6 september 2011).

dynamisch ritme'.[580] Mondriaan ontwikkelde een hechte band met de kunstenares en journaliste Charmion von Wiegand, nadat zij hem op 12 april 1941 in zijn atelier opzocht om een artikel over hem te schrijven voor het tijdschrift *Living Age*. Met haar en nog enkele vrienden bezocht hij regelmatig nachtclubs om te luisteren naar en te dansen op jazz en boogiewoogie. Von Wiegand schrijft over zijn voorliefde: 'zijn plezier in het dansen op boogiewoogiemuziek was ongeveinsd. Hij vroeg in alle ernst of ik dacht dat hij te oud was om de dames ten dans te vragen en leek zeer opgelucht toen ik nee zei. Hij had een geweldig gevoel voor ritme, maar hield van zeer gecompliceerde passen en hield me op een oncomfortabele afstand - wat het dansen met hem er niet gemakkelijk op maakte. Toen het orkest midden in een dans plotseling van boogiewoogie op jazz overging, stopte hij abrupt: "laten we gaan zitten. Ik hoor melodie"'.[581]

De zeventien afgeronde werken die Mondriaan uit Europa meebracht, gesigneerd en al, wijzigde hij in New York alsnog - ze worden de 'Transatlantic Paintings' genoemd.[582] *Victory Boogie Woogie* is één van de vijf schilderijen die Mondriaan daar maakte - het is de opvolger van *Broadway Boogie Woogie,* dat in het bezit is van het Museum of Modern Art in New York. Vanaf juni 1942 tot aan zijn dood op 1 februari 1944 werkte Mondriaan aan het schilderij. In kunsthistorische studies wordt het kunstwerk telkens in lyrische bewoordingen omschreven. Rudi Fuchs noemt 'de glorieuze' *Victory Boogie Woogie* 'het beste schilderij van de twintigste eeuw'. Hij ziet 'in dit grote schilderij door de onophoudelijk wisselende schakelingen tussen vormen en kleuren een onbeschrijflijk ritmische zindering ontstaan van niets meer en niets minder dan gekleurd licht'.[583] Fuchs maakt regelmatig mee dat mensen zeggen niets van dat schilderij te snappen. 'Met Gerrit Zalm, de minister van Financiën, heb ik dat ook meegemaakt. Die was indertijd wat onzeker over de aankoop van *Victory Boogie Woogie*. Ik heb hem gezegd dat dat het mooiste schilderij is dat ooit gemaakt is in de wereld. En dat luchtte hem erg op. Kijk, je moet je losmaken van het idee dat een schilderij een plaatje is. En je moet er ook niet bang voor zijn. Ik zeg altijd tegen mensen die niets begrijpen van een schilderij: kijk nou eerst eens wat je ziet. Bij Van de Velde zie je een man die met oneindig geduld het Nederlandse landschap ontdekt. Bij *Victory Boogie Woogie* zie je iemand die zo eindeloos bezig is geweest met detaillering en differentiatie, dat het alles tegelijkertijd is wat daar gebeurt. Dat maakt dit werk van Mondriaan voor mij het rijkste schilderij van misschien wel de hele wereld'.[584]

Mondriaan componeerde 'een stelsel van kleur en ritme' - hij deed dit niet alleen met verf maar ook met stukjes gekleurde tape, die hij telkens op andere plekken - 'in andere ritmes'- op het doek plakte. 'Zo kon hij sneller proberen en tasten, net zo lang tot hij de vibraties vond die hij zocht'.[585] Op het schilderij is nu nog te zien dat Mondriaan eerst grotere kleurvlakken aanbracht, die hij vervolgens 'brak met plakkers'.[586] Mondriaan 'bleef erop hameren dat hij niet volgens een systeem te werk ging maar dat hij zich bij zijn creatieve proces uitsluitend liet leiden door zijn intuïtie'. Hij vond het een misvatting dat zijn werk geometrisch zou zijn.[587] Toen Von Wiegand opmerkte 'dat het plaatsen van een geel gekleurd

---

[580] Eric Domela Nieuwenhuis, '"Vannacht heb ik gedroomd over een nieuwe compositie". Historische bronnen rond Mondriaans werk'. In: Maarten van Bommel, Hans Janssen en Ron Spronk, *Victory Boogie Woogie uitgepakt*. Amsterdam, 2012, p. 48.
[581] Ibidem, pp. 38-39.
[582] Hans August den Jager, 'Piet Mondriaan. Tableau I with Red, Black, Blue and Yellow'. In: idem, *Dit is Nederland. In tachtig meesterwerken.* Amsterdam, 2008, p. 160.
[583] Rudi Fuchs, 'Piet Mondriaan'. In: idem, *Kijken. Een leesboek over kunst*. Amsterdam, 2011, p. 64.
[584] Henny de Lange, 'Rudi Fuchs . "Deze Mondriaan is de mooiste van de wereld"'. In: *Trouw*, 6 maart 2006.
[585] Hans August den Jager, 'Victory Boogie Woogie (unfinished)'. In: Idem, *Dit is Nederland. In tachtig meesterwerken.* Amsterdam, 2008, p.166.
[586] Hans Locher toont dit aan in de documentaire *Victory Boogie Woogie*, uitgezonden op 4 september 2008 in de reeks 'Andere Tijden'.
[587] Joop Joosten en Angelica Zander Rudenstine, 'Catalogus'. In: Angelica Zander Rudenstine (concept en

vlak in een groter rood vlak in de *Broadway Boogie Woogie* niet paste in zijn theorie', merkte Mondriaan op: 'je moet weten dat eerst al mijn schilderijen zijn gemaakt en de theorie ervan is afgeleid. Dus zullen we nu misschien de theorie moeten veranderen'.[588] In het schilderij is het proces van een zoektocht te zien die door Mondriaans overlijden abrupt is afgebroken, maar eindeloos zou kunnen doorgaan: 'die plakstrips waren voor Mondriaan een manier van schetsen om intuïtief en snel een ideale ordening te vinden en die vervolgens in verf te vertalen'.[589] Hier en daar prikte hij zelfs met punaises en spelden gekleurde kartonnetjes op het doek.[590] Charmion von Wiegand zag hem aan het werk: 'hij componeerde het schilderij met tape (…). Hij hield het schilderij rechtop en bewoog zich herhaaldelijk van en naar het schilderij om een stuk tape aan te brengen of te verwijderen'. 'It's unbelievable how fast he moved. He worked in rhythm and gave it to the canvas'.[591]

Mondriaan legde de grote lijnen van zijn compositie in een vroeg stadium vast, maar bleef daarna eindeloos zoeken en verfijnen. De restaurator-onderzoeker Ysbrand Hummelen vermoedt dat hij de blauwe, gele en rode tape gebruikte 'om verschillende oplossingen uit te proberen voor zijn probleem om "de lijnen te breken" . Telkens wanneer hij dacht dat hij tot een goede oplossing was gekomen, verwijderde hij alle tape en bracht verf aan in de kleur van de tape. Dat wil zeggen dat hij tijdens zo'n schildersessie maar één kleur rood, geel en blauw gebruikte voor het gehele schilderij. Na zo'n schildersessie was hij blijkbaar bij nader inzien toch nog niet tevreden en begon hij opnieuw tape aan te brengen over het schilderij. Dit proces heeft zich zeker drie maar mogelijk meerdere keren herhaald. Bij elke schildersessie gebruikte hij dan weer een ander rood, blauw of geel voor het *gehele* schilderij. Hij paste dus telkens de tint van de kleuren rood, blauw en geel aan, aan het nieuwe ritme dat ontstaan was. Elf dagen voor zijn dood was de laatste geschilderde versie af. Daarna is hij echter weer begonnen met een nieuwe, voor zijn doen, zeer snelle tape-sessie. Mijn these is dat hij zich, in de elf dagen voor zijn dood, gedurende de laatste tape-sessie heeft laten leiden door de exacte kleuren van de tape. Hij had immers mogelijk geen tijd meer om de kleuren nog aan te passen in verf aan het nieuwe ritme van de tape, omdat hij ernstig ziek was. Daarom paste hij tijdens de laatste tape-sessie het ritme aan, aan de kleur van de tape. In termen van *material agency* zou je dus kunnen zeggen dat de tape in de laatste sessie ook het schilderen (wat kleur betreft) heeft "overgenomen". Of anders gezegd: Mondriaan heeft het bepalen van de kleur uiteindelijk (…) aan de tape gedelegeerd'.[592]

---

redactie), *Piet Mondriaan 1872-1944*. Milaan, 1994, p. 295.

[588] Mondriaan geciteerd in: Ysbrand Hummelen, 'De rol van de tapes in het maakproces van *Victory Boogie Woogie*'. In: Maarten van Bommel, Hans Janssen en Ron Spronk (redactie), *Victory Boogie Woogie uitgepakt.* Amsterdam, 2012, pp. 226-227.

[589] B. Jansen, '*Victory Boogie Woogie*: vitaal schilderij'. In: *Het Financieele Dagblad,* 2 september 1998. Zie voor een gedetailleerde reconstructie van de ontwikkeling tussen juni en oktober 1942: Hans Janssen, 'De eerste gedaantes van *Victory Boogie Woogie*'. In: Maarten van Bommel, Hans Janssen en Ron Spronk (redactie), *Victory Boogie Woogie uitgepakt.* Amsterdam, 2012, pp. 179-202.

[590] Esther van Duijn, 'De restauratiegeschiedenis van *Victory Boogie Woogie*'. In: Maarten van Bommel, Hans Janssen en Ron Spronk (redactie), *Victory Boogie Woogie uitgepakt.* Amsterdam, 2012, p. 55 en Hans Janssen, 'Kijken naar *Victory Boogie Woogie*'. In: ibidem, pp. 30-31.

[591] Von Wiegand geciteerd in: Ysbrand Hummelen, 'De rol van de tapes in het maakproces van *Victory Boogie Woogie*'. In: ibidem, p. 234 en p. 244, noot 27.

[592] Aldus Hummelen in een email op 14 februari 2013. Het fenomeen *material agency* is 'gericht op het maakproces van kunstwerken in relatie tot de kunstenaarspraktijk'. Het gaat hier behalve om de betekenis die aan techniek en materiaal wordt gegeven, ook om 'het gebruik en ontstaan daarvan in de handelende/performatieve zin. Naar wat materiaal, techniek en media doen in de relatie tot het handelen in de kunstenaarspraktijk en naar wat ze zouden moeten doen in de relatie tot de beleving door het publiek'. Het materiaal kent zijn eigen dynamiek en geeft mede vorm aan bijvoorbeeld een kunstwerk - in dit geval tape, kartonnetjes en papier. Deze elementen zijn *agent*, ze spelen een actieve rol: ze geven mede vorm aan het schilderij. Bron: Peter-Paul Verbeek, *De daadkracht der dingen*. Enschede, 2000, pp. 13-23. Hummelen en Verbeek lieten zich inspireren door de actor-netwerk theorie van socioloog en filosoof Bruno Latour (1947). In zijn benadering is de actor, degene die handelt, de drager van agency - dit kan behalve een mens, ook een

Het eerste concept van het schilderij ontstond in de lente van 1942. Von Wiegand bezocht Mondriaan in zijn atelier, 'waar hij opgewonden de deur voor haar opendeed, haar een schets toonde en uitriep: "vannacht heb ik gedroomd over een nieuwe compositie"'.[593] Vervolgens zag ze *Victory Boogie Woogie* in verschillende stadia en dacht met hem mee over de compositie. Ze maakte een schets in kleurpotlood van één van de eerste varianten van het schilderij, nadat zij op 13 juni 1943 het atelier had bezocht.[594] Von Wiegand vroeg Mondriaan 'waarom hij "in plaats van voortdurend [de] compositie van *Victory Boogie Woogie* te veranderen" niet gewoon een nieuwe serie maakte: "waarom, Mondriaan, komt het me voor alsof je twaalf schilderijen onder dit ene doek hebt verborgen?" Hij antwoordde: "het is niet belangrijk om veel schilderijen te maken maar dat ik één schilderij goed doe"'.[595] 'Ik ben niet geïnteresseerd in schilderijen. Ik wil ontdekkingen doen'.[596] Mondriaan werd eind januari 1944 ernstig ziek. De laatste tien dagen voor zijn ziekenhuisopname blijkt hij nog 'koortsachtig en heel intensief' aan de *Victory* gewerkt te hebben. Von Wiegand zocht hem weer op in zijn atelier en zag op het schilderij 'meer kleine vierkantjes van plakband in verschillende kleuren' dan bij haar vorige bezoek op het doek aangebracht, waardoor het 'een meer dynamische kwaliteit' had gekregen.[597] 'Ik zag de *Victory Boogie Woogie* in zijn laatste stadium (…). Later realiseerde ik me wat een radicale verandering de *Victory* die laatste tien dagen had ondergaan. Het schilderij waarvan ik dacht dat het al af was, was opnieuw bedekt met kleine stukjes tape en zag eruit alsof hij er koortsachtig en met grote intensiteit aan had gewerkt. Het was dynamischer en er leken meer kleine vierkantjes in verschillende kleuren te zijn. Het eerdere schilderij leek achteraf klassieker, serener en minder gecompliceerd. Het effect van een grotere dynamische intensiteit en rusteloosheid was beslist te danken aan de toevoeging van gekleurde stukken tape en papier, omdat er praktisch geen papier op het doek zat toen ik het de keer ervoor had gezien. Het was [toen] helemaal beschilderd op één of twee kleine stukjes papier na; nu zaten daar kleine vierkantjes op'. Een week later, op 1 februari 1944, overleed Mondriaan op 71-jarige leeftijd.[598]

Ysbrand Hummelen betoogt dat de 'materiële eigenschappen van de stukjes tape' een invloed hadden op het verloop van het creatieve proces - dit materiaal kreeg een eigen functie.[599] 'Het zijn vooral de vele tapes die het dramatische oppervlak van het schilderij bepalen. De lijnen hebben daarbij, door de vele over elkaar geplaatste kleine stukjes tape op de lijnen, een bijna sculpturale dikheid gekregen. (…) Er kleven nog geschilderde kartons en

---

voorwerp, een ding zijn. Daarom spreekt Latour liever van 'actanten' in plaats van actoren. Actanten worden dit pas in verbindingen die zich voordoen - 'ze zijn "emergent" binnen de netwerken die ertussen bestaan'. Bron: ibidem, pp. 165-166. Dit gebeurt hier: niet alleen kunstenaar Mondriaan, maar ook het doek, de verf, kartonnetjes, tapes en papiertjes spelen een cruciale rol in het scheppingsproces. 'In zichzelf' is het nog geen *Victory Boogie Woogie*. Een analyse van Mondriaans gebruik van kleuren komt uitgebreid aan de orde in: Madeleine Bisschoff en Maarten van Bommel, '*Victory Boogie Woogie* van dichtbij bekeken. Het onderzoek naar de grote kleurvlakken'. In: Maarten van Bommel, Hans Janssen en Ron Spronk (redactie), *Victory Boogie Woogie uitgepakt.* Amsterdam, 2012, p. 217.

[593] Eric Domela Nieuwenhuis, '"Vannacht heb ik gedroomd over een nieuwe compositie". Historische bronnen rond Mondriaans werk'. In: ibidem, p. 39.

[594] De schets staat afgebeeld in: ibidem, p. 125.

[595] Eric Domela Nieuwenhuis, '"Vannacht heb ik gedroomd over een nieuwe compositie". Historische bronnen rond Mondriaans werk'. In: ibidem, p. 44.

[596] Mondriaan geciteerd in: Arjen Mulder, 'Mondriaan en het abstracte leven'. In: *De Gids*, nr. 2, 2013, p. 26.

[597] Aldus Charmion von Wiegand die de *Victory* op de ezel zag staan, vlak voordat Mondriaan naar het ziekenhuis werd vervoerd. Ze werd getroffen door de 'radicale verandering' vergeleken met de week daarvoor. Joop Joosten en Angelica Zander Rudenstine, 'Chronologie'. In: Angelica Zander Rudenstine (concept en redactie), *Piet Mondriaan 1872-1944*. Milaan, 1994, p. 85.

[598] Eric Domela Neuwenhuis, '"Vannacht heb ik gedroomd over een nieuwe compositie". Historische bronnen rond Mondriaans werk'. In: Maarten van Bommel, Hans Janssen en Ron Spronk (redactie), *Victory Boogie Woogie uitgepakt.* Amsterdam, 2012, pp. 46-47.

[599] Hummelen doelt hier weer op *material agency*.

papiertjes aan het oppervlak. Bovendien zijn enkele tapes ook weer geschilderd tijdens die laatste dagen'. Hummelen concludeert: 'het werk is onvoltooid en zal dat altijd blijven, juist doordat Mondriaan tape heeft gebruikt. *Victory Boogie Woogie* had nooit zo ver ontwikkeld kunnen zijn als hij niet over tape had kunnen beschikken. De tape stelde hem niet alleen in staat om snel te werken en tijdrovende compositietaken te delegeren, maar creëerde ook, in het voortdurende proces van tape naar verf, van verf naar tape, telkens nieuwe mogelijkheden en oplossingen. En precies vanwege dat continue proces is een overtuigende aanspraak op het voltooien van *Victory Boogie Woogie* onmogelijk, omdat er ongekend veel voltooiingen mogelijk zijn'.[600]

Het schilderij werd onmiddellijk herkend als een meesterwerk. Mondriaan liet de *Victory* na aan kunsthandelaar en galeriehouder Victorine Dudensing die hem in New York hielp met de verkoop van zijn doeken. Toen de verzamelaar Emily Hall Tremaine zijn galerie bezocht, liet hij haar het schilderij zien. Tremaine: 'Valentine zei dat ik moest komen kijken naar één van de opwindendste dingen die ik ooit had gezien, en hij liet me de *Victory Boogie Woogie* zien. Ik zal nooit vergeten wat voor indruk die op me maakte. Ik ben nog nooit zo door iets geraakt als door dat schilderij, en ik zei: "O, hoeveel kost het?" En hij zei: "het is niet te koop"'. Zij ging echter in op een aanbod dat Dudensing zelf uitlokte: hij zei dat hij het doek alleen maar wilde verkopen als hij er genoeg geld voor zou krijgen om er een kasteeltje in Frankrijk voor te kopen. De achtduizend dollar die Tremaine hem aanbood bleek voldoende.[601] Volgens haar was het schilderij toen al een kwetsbaar kunstwerk: 'bijna vanaf de dag van aankomst begon deze collage te werken en ik besefte dat zelfs het verlies van één onderdeel het hele stuk waaraan Mondriaan had gewerkt uit balans kon brengen, zó precies werkte hij'.[602] Toch lukte het Willem Sandberg de *Victory* in 1946 over te laten komen om in het Stedelijk Museum te presenteren, samen met de twee andere Boogie Woogie-doeken, op een herdenkingstentoonstelling ter ere van Mondriaan.[603] Na de dood van Tremaine kocht de krantenmagnaat Samuel 'Si' Newhouse (1927) het in 1988 voor elf miljoen dollar als cadeau voor zijn vrouw Victoria. Newhouse beheert met zijn broer het kranten- en uitgeversimperium Advance Publications, waaronder kranten, kabelbezittingen en vijftien tijdschriften ressorteren, onder andere *Vanity Fair*, *The New Yorker* en *Vogue*. Newhouse bezit één van de belangrijkste particuliere collecties moderne kunst in Amerika: schilderijen van kunstenaars als Barnett Newman, Jasper Johns, Frank Stella, Roy Lichtenstein, Andy Warhol en Willem

---

[600] Ysbrand Hummelen, 'De rol van de tapes in het maakproces van *Victory Boogie Woogie*'. In: ibidem, p. 232 en p. 240.

[601] Hasan Evrengün en Tuur Verdonck, 'Victory Boogie Woogie'.Bron: http://www.geschiedenis24.nl/andere-tijden/afleveringen/2008-2009/Victory-Boogie-Woogie.html (geraadpleegd op 8 juni 2011).

[602] Esther van Duijn, 'De restauratiegeschiedenis van *Victory Boogie Woogie*'. In: Maarten van Bommel, Hans Janssen en Ron Spronk (redactie), *Victory Boogie Woogie uitgepakt.* Amsterdam, 2012, p. 53.

[603] *Piet Mondriaan herdenkingstentoonstelling* liep van 6 november tot 16 december 1946. Vervolgens reisde de expositie door naar de Kunsthalle te Bazel. Bron: 'Tentoonstelling' en Joop Joosten en Angelica Zander Rudenstine, 'Chronologie'. In: Angelica Zander Rudenstine (concept en redactie), *Piet Mondriaan 1872-1944*. Milaan, 1994, p. 398 en p. 86. Zie voor een foto van het ensemble in een hoek op twee muren in het Stedelijk: Ad Petersen en Pieter Brattinga (samenstelling), *Sandberg , een documentaire*. Amsterdam, 1975, p. 6. Geheel links beneden (links van een plantenbak) hangt *Boogie Woogie; New York* (1941-1942), bruikleen uit particulier bezit. Op de rechterwand hangt boven een deuropening *Broadway Boogie Woogie* (1942-1943) van het MoMA te New York, met daarnaast prominent midden op de muur de *Victory*. Zie ook: Joop Joosten en Angelica Zander Rudenstine, 'Chronologie' en 'Catalogus'. In: Angelica Zander Rudenstine (concept en redactie), *Piet Mondriaan 1872-1944*. Milaan, 1994, p. 86 en p. 294. Na de tentoonstelling liet Sandberg door restarateur Willy Kock een kopie maken - hij noemde de kopie 'een document'. Deze bevindt zich nog altijd in de collectie van het Stedelijk. Rixt Hulshof Pol en Marie Baarspul (concept en tekst), *Stedelijk in de pocket*. Amsterdam 2012, p. 44.

de Kooning.[604] *Victory Boogie Woogie* bevindt zich in het New Yorkse penthouse van het echtpaar, in de slaap- en werkkamer van Victoria Newhouse.[605]

Pogingen tot aankoop

Als het Haags Gemeentemuseum in 1994 het Mondriaan retrospectief organiseert, hangt *Victory Boogie Woogie* niet in Den Haag - Newhouse is bang dat het schilderij beschadigd raakt bij het transport. Hij wil het schilderij niet uitlenen, maar eventueel wel verkopen. Het Gemeentemuseum mag het voor veertien miljoen dollar hebben - dan zou het alsnog in 1994 op de tentoonstelling kunnen prijken. Het lukt het museum om twaalf miljoen bijeen te vergaren - niet voldoende. Eind 1994 verhoogt Newhouse zijn prijs tot zestien miljoen, maar als het museum dat bedrag verzameld heeft, noemt Newhouse in augustus 1995 weer een hogere prijs: twintig miljoen dollar. Hij wil het eigenlijk niet kwijt en heeft het geld niet nodig. Aangezien Newhouse er geen afstand van wil doen en het geld niet nodig heeft, voert hij de prijs de daaropvolgende jaren nog verder op. In 1996 stijgt de prijs tot dertig miljoen dollar. Zakelijk leider van het Haags Gemeentemuseum, Cees List doet dan in New York navraag namens een geïnteresseerde particulier die het doek na aankoop aan het Haags Gemeentemuseum in bruikleen wil geven. De particulier haakt af, de *Victory* blijft in de slaapkamer.[606]

Advocaat Jan Maarten Boll is de voorzitter van het particuliere fonds Vereniging Rembrandt en lid van de Raad van State.[607] Hij bezoekt in 1994 het Mondriaan retrospectief in New York en 'raakt in de ban' van *Victory Boogie Woogie*: 'ik zag hem voor het eerst tijdens de grote Mondriaan-tentoonstelling in het Museum of Modern Art. Die eindigde met dat prachtige grote vierkant. Dat was absoluut geweldig. En toen ik het daar zag en zag dat het nog altijd particulier bezit was, toen dacht ik, ja, dit is ongelooflijk, dit zouden we eigenlijk moeten hebben'. Hij bespreekt dit met Locher, maar het Gemeentemuseum ziet geen enkele mogelijkheid - door de financiële tekorten is er geen aankoopbudget. De Vereniging Rembrandt is evenmin in staat om dertig miljoen dollar te vergaren voor welk schilderij dan ook. [608] In 1997 richt Jan Maarten Boll een eigen fonds op om geld in te zamelen voor de *Victory*. Boll is ervan overtuigd dat alleen een particulier initiatief de Mondriaan naar Nederland kan halen. Hij is door ervaring wijs geworden. In 1997 lukte het niet om *De Evangelist Johannes* van Frans Hals op de veiling aan te schaffen - dit werd 'de katalysator om te komen tot de Stichting Nationaal Fonds Kunstbezit. Het schilderij van Hals verkeerde in eersteklas conditie en zou het enige religieuze schilderij van deze schilder in Nederlands bezit zijn geweest, maar we kregen het geld niet bij elkaar. Toen heeft het bestuur van de Vereniging Rembrandt gezegd dat er een speciaal fonds moest worden opgericht, opdat we snel kunnen reageren als een werkelijk belangrijk kunstwerk op de markt te koop is. Tenslotte

---

[604] Marianne Vermeijden, 'Laatste Mondriaan komt naar Nederland'. In: *NRC Handelsblad*, 28 augustus 1998.
[605] Karel Ankerman, 'Vijf jaar na de komst van de "'Boogie Woogie"'. In: *Het Financieele Dagblad*, 30 augustus 2003.
[606] Aldus Locher in de documentaire. Hasan Evrengün en Tuur Verdonck, 'Victory Boogie Woogie'. Bron: http://www.geschiedenis24.nl/andere-tijden/afleveringen/2008-2009/Victory-Boogie-Woogie.html - geraadpleegd op 8 juni 2011. Ook: Marianne Vermeijden, 'Uit bezit van Amerikaan. Ook kopie van Mondriaan in Den Haag'. In: *NRC Handelsblad*, 7 september 1998.
[607] Jan Maarten Boll (1942) kreeg op 2 mei 2009 bij zijn afscheid als voorzitter van de Vereniging Rembrandt uit handen van minister Plasterk de Koninklijke onderscheiding, de Museummedaille. Hij speelde de afgelopen kwarteeuw 'een prominente rol' bij het verwerven van kunststukken voor de Nederlandse musea - daarvoor wordt hij gelauwerd. Hij was betrokken bij de aankopen van onder meer Rembrandts *Portret van een Oude Man* (Mauritshuis), Anselm Kiefers *Ludwig II von Bayern* (Kröller Müller Museum) en *Portret van een Man* en *Portret van een vrouw* van Rubens (Mauritshuis). En natuurlijk de aankoop van Victory Boogie Woogie, aangeschaft door de Stichting Nationaal Fonds Kunstbezit, waarvan Boll voorzitter is. Bron: *www.rijksoverheid.nl* (geraadpleegd op 13 januari 2013).
[608] Aldus Locher in de documentaire.

waren in het verleden al meerdere kunstwerken aan onze neus voorbij gegaan. (…) De noodzaak van zo'n fonds werd alleen maar groter toen begin vorig jaar de staatssecretaris van Cultuur niet bereid was zestien miljoen gulden voor het landschap van Cézanne te betalen, en dat het land dreigde te verlaten'. Maar de directe aanleiding voor Boll om voor de Stichting Nationaal Fonds Kunstbezit fondsen te werven, is de wens die hij deelt met veel kunstliefhebbers om het laatste schilderij van Mondriaan aan te kopen.[609]

Hans Locher wordt benaderd door Victoria Newhouse, die een boek over museumarchitectuur schrijft, waarin ook het Haags Gemeentemuseum voorkomt. Locher: 'zij kreeg contact met mij, en toen heb ik gewoon gezegd: "kunt u niet toch nog eens overwegen of die *Victory*… Want dat had Boll tegen mij gezegd: "vraag dat nou eens"'. Hij krijgt als antwoord dat hij het voor veertig miljoen dollar mag hebben.[610] Boll adviseert om een optie te nemen - 'a right of first refusal' - ook al is er geen geld. In februari 1998 bezoekt Locher de Newhouses om het schilderij te inspecteren. De tweede keer vergezelt Boll hem. Over de prijs onderhandelen ze niet - de veertig miljoen dollar blijft staan.[611] Boll: 'de enige manier om die man gecommitteerd te krijgen is niet pingelen'.[612] Gedurende de onderhandelingen is hij steeds bevreesd voor kapers op de kust: 'voor ons is veertig miljoen dollar veel geld, maar in Amerika is het voor kunstverzamelaars geen uitzonderlijk hoog bedrag'.[613] De zakelijk leider van het museum, Cees List beaamt dit: 'het is zeer de vraag of de Stichting Nationaal Fonds Kunstbezit te veel heeft betaald. Newhouse kon zich de prijsverhoging permitteren. Alleen als het per se moest, wilde hij er afstand van doen'.[614]

Het blijkt dat het Museum of Modern Art in New York en de Zwitserse verzamelaar Ernst Beyeler ook interesse hadden.[615] Locher: 'we moesten dit geheim houden, want Newhouse heeft een hekel aan publiciteit. En wanneer het zou zijn geveild, zouden we het nooit hebben kunnen bemachtigen, want dan zou de prijs te hoog zijn geworden'.[616] Het schijnt dat het echtpaar Newhouse overstag gaat omdat het schilderij in het museum 'van Mondriaankenner Hans Locher' komt te hangen. Victoria Newhouse is een groot bewonderaar van het gebouw van Berlage.[617] Zij is degene die de beslissing neemt tot verkoop met het statement: 'it is too big for an individual, it belongs to society'.[618]

Locher en Boll opereren in samenspraak met Rudi Fuchs en Chris Dercon - inmiddels directeur van Museum Boijmans Van Beuningen. Zij willen het schilderij, waarvan de waarde geschat wordt op een bedrag tussen de dertig en zeventig miljoen gulden, bekostigen uit een nog door de overheid op te richten 'nationaal aankoopfonds voor kunst'.[619] Met dit fonds dienen kunstwerken aangekocht te worden, die belangrijk dan wel onmisbaar zijn voor Nederland. Volgens Chris Dercon zou het 'een prachtig symbolisch gebaar' zijn, indien *Victory Boogie Woogie* als eerste kunstwerk met behulp van dit fonds zou worden

---

[609] Jhim Lamoree, 'Pronte opschepper ging Nederland voorbij'. In: *Het Parool*, 4 oktober 1999.
[610] Dit is tweeëntachtig miljoen gulden (zevenendertig miljoen euro).
[611] Hasan Evrengün en Tuur Verdonck, 'Victory Boogie Woogie'. Bron: http://www.geschiedenis24.nl/andere-tijden/afleveringen/2008-2009/Victory-Boogie-Woogie.html (geraadpleegd op 8 juni 2011).
[612] Documentaire *Victory Boogie Woogie*, uitgezonden op 4 september 2008 in de reeks 'Andere Tijden'.
[613] 'Laatste doek van Mondriaan voor 80 mln naar Nederland. "Late" Mondriaan'. In: *de Volkskrant*, 29 augustus 1998.
[614] Marianne Vermeijden, 'Uit bezit van Amerikaan. Ook kopie van Mondriaan in Den Haag'. In: *NRC Handelsblad*, 7 september 1998.
[615] Karel Ankerman, 'Vijf jaar na de komst van de "Boogie Woogie"'. In: *Het Financieele Dagblad*, 30 augustus 2003.
[616] Cees Banning, 'Toestemming parlement voor gift bank onnodig. Regering wist van de 110 miljoen gulden, maar officieel niets van schilderij van Piet Mondriaan'. In: *NRC Handelsblad*, 5 september 1998.
[617] Max van Rooy, 'Herstel van een ideaal. Het Haags Gemeentemuseum "archeologisch" gerestaureerd'. In: *NRC Handelsblad*, 2 oktober 1998.
[618] Karel Ankerman, 'Vijf jaar na de komst van de "'Boogie Woogie"'. In: *Het Financieele Dagblad*, 30 augustus 2003.
[619] 'Plannen voor aankoop van late Mondriaan'. In: *NRC Handelsblad*, 20 maart 1998.

aangekocht. Het schilderij, volgens Dercon 'de Nachtwacht van de twintigste eeuw', zou in de toekomst beschikbaar moeten zijn voor alle Nederlandse musea.[620] Dercon: 'het schilderij staat al vele jaren op verlanglijstjes van (…) museumdirecteuren. Als zich op dit moment een mogelijkheid voordoet, dan moeten we kunnen toeslaan'.[621]

Genereus gebaar van de Nederlandsche Bank aan het Nederlandse volk

In februari 1998 maakt Boll een brochure over *Victory Boogie Woogie,* waarin Nederlandse kunstkenners - onder wie Henk van Os, Sjarel Ex, Rudi Fuchs en Chris Dercon - een vurig pleidooi houden voor aankoop. Hij maakt met deze folder een ronde langs potentiële geldschieters, waaronder De Nederlandsche Bank, waar zijn oud-studiegenoot uit Leiden, Nout Wellink zojuist tot president is benoemd. Wellink: 'de heer Boll was hier op een gegeven moment - ik zie hem daar nog zitten op de hoek van mijn bureau - en ik vertel hem dat wij een kunstfonds in het leven zouden gaan roepen'. De oprichting van het kunstfonds moet de invoering van de euro markeren - de gulden houdt op te bestaan als zelfstandige munt.[622] De Bank wil als gebaar 'bij het afscheid van het ene symbool - de gulden - Nederland een ander symbool teruggeven: kunst'. De bank heeft immers 'zoveel mogen verdienen voor het Nederlandse volk'.[623] Met het fonds zouden schilderijen aangeschaft worden, maar wat voor kunst, daarover wil Wellink zich niet uitlaten: 'wij hebben daar geen verstand van. Ik vond het heel belangrijk dat we daar echt helemaal buiten bleven. (…) Het verlies aan identiteit, het afscheid van de gulden, zou moeten worden gecompenseerd met een versterking van het cultureel erfgoed'.[624] Boll hoopt dat de Bank het eerste miljoen wil schenken aan zijn fonds.[625] Maar Wellink stelt een transactie voor die de stoutste dromen van fondsenwerver Boll overtreft: hij wil honderdtien miljoen gulden aan het fonds van Boll doneren. Dit is de jaarwinst die normaal gesproken aan de reserves van de bank zouden worden toegevoegd. Maar bij deze bijzondere gelegenheid wordt het bedrag overgemaakt op de rekening van de Stichting Nationaal Fonds Kunstbezit, het fonds dat Boll in 1997 oprichtte. Het grootste deel van het bedrag - tweeëntachtig miljoen gulden - zal worden besteed aan de aankoop van *Victory Boogie Woogie*.[626] Wellink vertrouwt op de expertise van Boll en de kunstexperts die de brochure ondertekenden. Hij wijst er wel op dat de minister van Financiën, Gerrit Zalm toestemming moet verlenen - hij dient als toezichthouder zijn fiat aan de gift van De Nederlandsche Bank te geven.[627]

Het kabinet is op dat moment demissionair, daarom wordt gewacht op de beëdiging van het nieuwe kabinet. Newhouse is bereid de optie op verkoop, die loopt tot 15 mei, met

---

[620] Lucette ter Borg, 'Musea haken naar beroemde Mondriaan'. In: *de Volkskrant*, 20 maart 1998.
[621] 'Plannen voor aankoop van late Mondriaan'. In: *NRC Handelsblad*, 20 maart 1998.
[622] De munten en bankbiljetten werden op 1 januari 2002 gelijktijdig ingevoerd in twaalf landen van de Europese Unie. Vanaf 28 januari 2002 kon er in Nederland alleen nog met de euro worden betaald.
[623] Bron: documentaire *Victory Boogie Woogie*, uitgezonden op 4 september 2008 in de reeks 'Andere Tijden'. Op grond van een afspraak die in 1974 is gemaakt tussen de toenmalige president van De Nederlandsche Bank, Jelle Zijlstra en de toenmalige minister van Financiën, Wim Duisenberg - hij werd later Zijlstra's opvolger - werd de winst van de centrale bank jaarlijks volgens een vaste formule verdeeld tussen een afdracht aan de staatskas en een toevoeging aan de bijzondere reserves. Maar deze reservepot was inmiddels zo goed gevuld, dat er dat jaar van een storting wordt afgezien en het bedrag beschikbaar kon worden gesteld aan het Kunstfonds. Bron: 'Een mooi gebaar'. In: *NRC Handelsblad*, 11 augustus 1998.
[624] Marianne Vermeijden, 'Laatste Mondriaan komt naar Nederland'. In: *NRC Handelsblad*, 28 augustus 1998 en Cees Banning, 'Toestemming parlement voor gift bank onnodig. Regering wist van de 110 miljoen gulden, maar officieel niets van schilderij van Piet Mondriaan'. In: *NRC Handelsblad*, 5 september 1998.
[625] Cees Banning, 'Toestemming parlement voor gift bank onnodig. Regering wist van de 110 miljoen gulden, maar officieel niets van schilderij van Piet Mondriaan'. In: *NRC Handelsblad*, 5 september 1998.
[626] Dat is 36 miljoen euro.
[627] Hasan Evrengünen en Tuur Verdonck, 'Victory Boogie Woogie'. Bron: http://www.geschiedenis24.nl/andere-tijden/afleveringen/2008-2009/Victory-Boogie-Woogie.html. (geraadpleegd op 8 juni 2011).

enkele maanden te verlengen.[628] Wellink polst demissionair minister Zalm, die dan nog niet weet dat het merendeel van het nieuwe kunstaankoopfonds bedoeld is voor de *Victory.* Als hij dit verneemt, verbaast dit hem niet - tijdens het Mondriaan-retrospectief in 1994 werd Zalm al benaderd om de staatskas aan te spreken om dit schilderij naar Nederland te halen. Na overleg met premier Wim Kok laat Zalm schriftelijk aan Wellink weten dat 'het initiatief met sympathie werd beoordeeld' - hij verbindt er de voorwaarde aan dat het niet ten koste mag gaan van de winstuitkering aan de Staat. De Bank stelt als voorwaarde dat de aan te kopen kunstwerken 'eigendom worden van de Staat ten behoeve van openbare collecties in Nederland'.[629]

Jan Maarten Boll beklemtoont dat het niet verstandig is om de gift van De Bank aan de Tweede Kamer voor te leggen. Boll: 'ik heb gezegd: als men over deze zaak van tevoren met wie dan ook wil debatteren in het parlement of waar dan ook, dan moet men dat vooral doen, alleen dan lukt het niet. Maar dat is jullie verantwoordelijkheid, niet de mijne'. Zalm houdt zich hieraan en maakt zijn goedkeuring niet openbaar.[630]

Op 11 augustus 1998 maakt De Nederlandsche Bank officieel bekend honderdtien miljoen gulden beschikbaar te stellen voor de aankoop van kunstwerken - er wordt met geen woord gerept over de Mondriaan. Boll legt uit dat de Stichting Nationaal Fonds Kunstbezit in 1997 in het leven werd geroepen door de Vereniging Rembrandt, 'met als doel het bevorderen van de aankoop van kunstwerken ten behoeve van openbare collecties in Nederland'.[631] Op dat Fonds wordt de honderdtien miljoen gulden gestort. Het kan met dit geld op de internationale markt kunstwerken verwerven 'die voor het Nederlands cultureel erfgoed van uitzonderlijk belang zijn'. Ook kunnen zo kunstwerken uit particulier bezit die naar het buitenland dreigen te verdwijnen, voor Nederland worden behouden. Met deze geste komt De Nederlandsche Bank tegemoet aan de behoefte van de museumwereld aan een aankoopfonds voor kunst. Koningin Beatrix beloofde in 1997 in haar troonrede dat een dergelijk fonds zou worden opgericht - er werd echter geen begrotingspost bijgeleverd, zodat Nuis toen met lege handen stond.[632]

De Nederlandse museumwereld reageert op het heuglijke nieuws van de schenking met de mededeling 'minimaal het tweevoudige nodig te hebben'. De Mondriaanstichting pleit alsnog voor een publiek fonds van twee- à driehonderd miljoen gulden. In het regeerakkoord staat dat het nieuwe kabinet zo'n fonds wil stichten, maar het blijft voorlopig bij retoriek - er zijn geen concrete plannen en er is geen bedrag in de begroting gereserveerd.[633] Melle Daamen verklaart dat er over het nieuwe fonds geen overleg is geweest met de Mondriaanstichting, waarvan hij directeur is: 'dit fonds is een volledig particuliere instelling, al kan ik me niet voorstellen dat dit nieuwe fonds volledig zelfstandig zal opereren. Het is tenslotte toch gesticht met geld van de belastingbetaler'.[634]

De manier waarop de gift van De Bank tot stand kwam, roept hier en daar inderdaad vragen op: 'met publiek geld werd een publiek besluit genomen zonder daarover publiekelijk verantwoording af te leggen'.[635] De woordvoerder van De Nederlandsche Bank benadrukt dat deze gift ook geldt 'als een oproep voor anderen om het nationale cultuurgoed via financiële

---

[628] 'Kamer twijfelt over rol Zalm in Mondriaan-zaak'. In: *de Volkskrant*, 1 september 1998.
[629] Cees Banning, 'Toestemming parlement voor gift bank onnodig. Regering wist van de 110 miljoen gulden, maar officieel niets van schilderij van Piet Mondriaan'. In: *NRC Handelsblad*, 5 september 1998.
[630] Hasan Evrengün en Tuur Verdonck, 'Victory Boogie Woogie'. Bron: http://www.geschiedenis24.nl/andere-tijden/afleveringen/2008-2009/Victory-Boogie-Woogie.html (geraadpleegd op 8 juni 2011).
[631] '"Gebaar naar samenleving". DNB geeft kunstfonds 110 miljoen'. In: *NRC Handelsblad*, 11 augustus 1998.
[632] 'Bank op de bres voor kunstaankopen'. In: *NRC Handelsblad*, 11 augustus 1998.
[633] '"Gebaar naar samenleving". DNB geeft kunstfonds 110 miljoen'. In: *NRC Handelsblad*, 11 augustus 1998 en Jhim Lamoree, 'Musea: 110 mln is nog lang niet genoeg'. In: *Het Parool*, 15 augustus 1998 en Jhim Lamoree, 'Wat te doen met 110 miljoen?' In: *Het Parool*, 15 augustus 1998.
[634] 'Bank op de bres voor kunstaankopen'. In: *NRC Handelsblad*, 11 augustus 1998.
[635] Jhim Lamoree, 'Wat te doen met 110 miljoen?' In: *Het Parool*, 15 augustus 1998.

hulp te versterken'. Deze oproep is wat hem betreft 'aan iedereen gericht: banken, bedrijven, stichtingen. We sluiten niemand uit'. Maar ABN Amro ziet geen reden dit voorbeeld te volgen: 'wij doen al veel aan kunst. We hebben een eigen kunstcollectie, die nog steeds groeit. Ook zijn we sponsor van tentoonstellingen'. ABN Amro levert dus graag een bijdrage, 'maar onze bank is natuurlijk niet direct verantwoordelijk voor het probleem dat de nationale kunstcollectie niet compleet is'. Ook ING en Rabobank zijn niet van plan gevolg te geven aan de oproep van DNB. Zij voeren 'een eigen beleid' in het steunen van het Nederlandse cultuurgoed. ING meldt 'al vreselijk veel aan kunst te doen. Wij hebben zo'n beetje de grootste kunstcollectie van het Nederlandse bedrijfsleven', aldus een woordvoerder.[636]

Ronald de Leeuw, directeur van het Rijksmuseum, reageert verheugd op het genereuze gebaar van De Bank: 'ik denk dat dit fonds zich op een geweldige manier heeft aangediend. (…) Ik hoop dat het gebaar van de Nederlandsche Bank een aansporing is voor de overheid en het bedrijfsleven om eveneens een stap te zetten'. Frits Duparc, directeur van het Mauritshuis, sluit zich bij hem aan: 'dit is werkelijk het allerbeste nieuws dat ik de laatste tijd gehoord heb. Dit is zelden of nooit vertoond in de Nederlandse museumgeschiedenis, maar ik hoop dat de overheid niet denkt "De Nederlandsche Bank, dat is toch ook de Overheid", dus nu is het genoeg en moeten die directeuren van de voormalige rijksmusea niet meer zeuren. Nee, dit is een incident, een prachtig incident, maar een incident. Het is het begin van een verhaal. Het wordt nu tijd dat er ook een goed samenhangend beleid komt, waarbij zowel de museumbudgetten als de middelen voor de Wet Behoud Cultuurbezit en het speciale fonds buitengewone aankopen worden aangezuiverd, waardoor er niet alleen incidentele successen zullen worden geboekt, maar ook werkelijk belangrijke werken voor ons land kunnen behouden'.[637]

Museumprofessionals mijmeren al hoe en waaraan de honderdtien miljoen gulden besteed kunnen worden. Woordvoerder Rob Meines van de Vereniging Rembrandt noemt het nieuwe fonds 'typisch publiek-privaat. (…) Het hele bedrag kan worden gebruikt voor aankoop, of het bedrag kan rente genereren, waarbij met de opbrengst kunst wordt gekocht. De stichting besluit hoe dit gebeurt. Het is geen probleem omdat de Vereniging Rembrandt een particuliere organisatie is. Nadat zij een kunstwerk opkopen kunnen ze het op naam van de staat zetten'.[638] Hans Locher noemt liever geen namen: 'het zou stom zijn als je als museum zou zeggen welke werken er op je verlanglijst staan. Dan drijf je de prijs op. Ik geef geen antwoord. Het zijn natuurlijk werken van het hoogste prijsniveau, dat breng je niet naar buiten. Ik kan wel namen roepen als Van Gogh en Brancusi, maar dat zijn ook van die dooddoeners. Van alle grote namen van deze eeuw willen wij natuurlijk de toppers hebben. Maar ik vind het principieel fout om antwoord op de vraag te geven welke werken wij willen aanschaffen'. Ralph Keuning, hoofd communicatie Kröller-Müller Museum in Otterlo, is openhartiger: 'wij hebben een heel lange verlanglijst met vrijwel uitsluitend sculpturen. Bovenaan staat een beeldhouwwerk van Picasso en Brancusi staat al sinds de jaren vijftig hoog op onze lijst. In 1995 hebben wij zijn werk *Le Commencement du Monde* gekocht. Prachtig! En we kregen zoveel goede reacties. Het kostte dan ook meer dan drie miljoen. Het is het enige werk van Brancusi in Nederland en dat zou moeten worden uitgebreid. Op de

---

[636] Jhim Lamoree en Ton Damen, 'Kunstgift van ruim honderd miljoen slechts begin'. In: *Het Parool*, 11 augustus 1998.

[637] 'Nu werk maken van behoud kunsterfgoed'. In: *Trouw*, 12 augustus, 1998. Zie voor de geschiedenis van de Vereniging Rembrandt en een overzicht van de aankopen: Peter Hecht, *125 jaar openbaar kunstbezit. Met steun van de Vereniging Rembrandt*. Zwolle, 2008. De publicatie begeleidde de tentoonstelling in het Van Gogh Museum: *125 grote liefdes - met steun van de Vereniging Rembrandt*, van 3 oktober 2008 tot 18 januari 2009.

[638] Ibidem. Zie voor de geschiedenis van de Vereniging Rembrandt en een overzicht van de aankopen: Peter Hecht, *125 jaar openbaar kunstbezit. Met steun van de Vereniging Rembrandt*. Zwolle, 2008. De publicatie begeleidde de tentoonstelling in het Van Gogh Museum: *125 grote liefdes - met steun van de Vereniging Rembrandt*, van 3 oktober 2008 tot 18 januari 2009.

derde plek staat een sculptuur van Modigliani. Wij hebben niets van hem, terwijl het toch een uitnemend kunstenaar is met een redelijk groot oeuvre'.[639]

De directeuren van de moderne kunstmusea noemen weer *Victory Boogie Woogie* - een paar maanden eerder lieten zij al weten dat dit schilderij bovenaan op hun 'boodschappenlijstje' staat. Boll: 'dat is een mooi voorbeeld. Een ander voorbeeld zou het zelfportret van Vermeer zijn. Het is bekend dat hij dat ooit heeft geschilderd en als het boven water zou komen, zou dat schilderij van exceptioneel belang zijn'.[640] Boll benadrukt dat het nieuwe fonds alleen voor de 'hele grote gevallen zal worden aangewend. Ik heb het dan over bijvoorbeeld dat zeer bijzondere schilderij van Frans Hals, *De Evangelist Johannes*, dat we vorig jaar helaas niet konden kopen. (…) Ik ben bijzonder enthousiast, omdat met deze genereuze schenking essentiële werken kunnen worden verworven die anders niet voor Nederland beschikbaar zouden komen. Niet alleen het uitzonderlijke bedrag is belangrijk, maar ook de stimulans die hiervan kan uitgaan. We hopen dat nu ook anderen met giften dit fonds zullen versterken en zo ons nationaal erfgoed zullen begunstigen. Het feit dat de Nederlandsche Bank hen is voorgegaan, de meest behoedzame bewaker van Nederlands nationaal goed, zal zowel particulieren als bedrijven en overheden moeten aanspreken'.[641]

Nadat op 27 juli 1998 het tweede paarse kabinet van premier Kok door koningin Beatrix is beëdigd, is één van de eerste acties in het parlement de goedkeuring van de gift van De Nederlandsche Bank. Geen enkel bewindslid tekent in eerste instantie bezwaar aan.[642] Het kabinet vindt niet dat de Eerste en Tweede Kamer dienen te beslissen over de schenking van honderdtien miljoen gulden - de wet schrijft niet voor dat de schenking aan beide Kamers van het parlement moet worden voorgelegd, aldus Zalm.[643] D66-Kamerlid Ursie Lambrechts vraagt zich af of er nog een nieuw nationaal fonds voor het aankopen van kunst nodig is, nu de Nederlandsche Bank hondertien miljoen gulden schenkt aan de Stichting Nationaal Fonds Kunstbezit. Het vorige kabinet had plannen om een publiek fonds in het leven te roepen om kunst te kopen. Lambrechts vraagt minister Zalm of een dergelijk fonds door de miljoenengift overbodig wordt.[644] Zalm antwoordt: 'de gift van de bank is additioneel'.[645]

Op 27 augustus 1998 verzorgt Locher samen met Boll de overdracht van het schilderij in New York - ze begeleiden het kwestbare doek per vliegtuig naar Schiphol.[646] De opzet van Boll 'om de grootste Nederlandse kunstaankoop aller tijden in stilte te laten plaatsvinden, is volledig geslaagd' - kamerleden en de top van het ministerie zijn onwetend van de transactie.[647] Achteraf verklaart Locher: 'het was een ongelooflijke aankoop die alles overtreft wat ik ooit in mijn loopbaan tegenkwam'. Over de kunsthistorische waarde van het werk aarzelt hij geen moment: 'de *Victory Boogie Woogie* van Mondriaan is emblematisch voor alle werken in de twintigste eeuw'.[648] Op 28 augustus 1998 wordt openbaar gemaakt dat de

---

[639] Dorien van Dijk, 'De verlanglijstjes en wat aan ons land voorbij ging'. In: *Het Parool*, 15 augustus, 1998.
[640] Jhim Lamoree en Ton Damen, 'Kunstgift van ruim honderd miljoen slechts begin'. In: *Het Parool*, 11 augustus 1998.
[641] 'Bank op de bres voor kunstaankopen'. In: *NRC Handelsblad*, 11 augustus 1998, 'Een mooi gebaar'. In: *NRC Handelsblad*, 11 augustus 1998 en '"Gebaar naar samenleving". DNB geeft kunstfonds 110 miljoen'. In: *NRC Handelsblad*, 11 augustus 1998.
[642] Ibidem.
[643] 'Kabinet vindt gift bank geen zaak van Kamer'. In: *de Volkskrant*, 5 september 1998.
[644] 'Kamerlid D66 stelt vragen over kunstfonds'. In: *NRC Handelsblad*, 18 augustus 1998.
[645] 'Kabinet vindt gift bank geen zaak van Kamer'. In: *de Volkskrant*, 5 september 1998.
[646] Marianne Vermeijden, 'Laatste Mondriaan komt naar Nederland'. In: *NRC Handelsblad*, 28 augustus 1998 en 'Laatste doek van Mondriaan voor 80 mln naar Nederland. "Late" Mondriaan'. In: *de Volkskrant,* 29 augustus 1998 en Marianne Vermeijden, 'Uit bezit van Amerikaan. Ook kopie van Mondriaan in Den Haag'. In: *NRC Handelsblad*, 7 september 1998.
[647] Mike Ackermans en Bob Witman, 'Topambtenaren vreesden "gedonder" na aankoop van Mondriaan Operatie-Victory goed geheim gehouden'. In: *de Volkskrant*, 5 september 1998.
[648] Karel Ankerman, 'Vijf jaar na de komst van de "'Boogie Woogie"'. In: *Het Financieele Dagblad*, 30 augustus 2003.

Stichting Nationaal Fonds Kunstbezit *Victory Boogie Woogie* heeft verworven - voor tweeëntachtig miljoen gulden. Niet eerder heeft een Nederlandse particuliere stichting noch de Nederlandse staat zo'n hoog bedrag neergeteld voor een kunstwerk![649] Die morgen arriveert het schilderij op Schiphol, waarna het meteen wordt overgebracht naar het Haags Gemeentemuseum, dat het permanent in bruikleen krijgt. Het doek wordt vergezeld door een kopie, die in het najaar 1947 door Perle Fine - een leerling van Mondriaan - is gemaakt in opdracht van de eerste eigenaresse Emily Tremaine. Deze kopie 'is geheel uitgevoerd in verf, met elk vierkantje, elk plakbandje, elk kartonnetje zeer zorgvuldig weergegeven' - hij komt eveneens uit het bezit van Newhouse en hangt nu in het depot van het Haags Gemeentemuseum.[650] Gerrit-Jan de Rook, woordvoerder van het museum is 'zeer, zeer blij. *Victory Boogie Woogie* is de parel in de kroon van onze Mondriaan-collectie. Een schilderij uit zijn beroemde New Yorkse periode hadden we niet. (…) Het moment van aankoop kon niet beter, omdat het museum na een ingrijpende renovatie op 29 oktober wordt heropend'. De Nederlandsche Bank reageert ook enthousiast op de aankoop.[651]

Ursie Lambrechts reageert hoogst verbaasd op het nieuws: 'wat! Tachtig miljoen!' Ze stelt Kamervragen over de gift en de aankoop: 'geld van De Nederlandsche Bank is publiek geld. Op het fonds van de stichting zullen dus publieke criteria losgelaten moeten worden. Om die reden heb ik de vragen gesteld. Tot nu toe is niet duidelijk wat er precies met het geld gebeurt en wie daarover beslist'.[652] Afgezien van Wellink, Kok, Zalm, enkele museumdirecteuren en Boll en Locher, weet tot 28 augustus niemand dat de schenking van de bank is bedoeld voor *Victory Boogie Woogie*.[653] Het ministerie van OCenW wordt buiten de aankoop gehouden, tot ongenoegen van de ambtelijke top aldaar. Het departement correspondeert eind augustus pas voor het eerst met het ministerie van Financiën over de kwestie.[654] De Kamer reageert geirriteerd als blijkt dat ze niets te zeggen heeft gehad over de bestemming van de honderdtien miljoen.[655] Het is de vraag of het wel verantwoord is om uit publieke middelen een dergelijk gigantisch bedrag uit te trekken voor de aanschaf van kunst.[656] Premier Kok vindt desgevraagd tweeëntachtig miljoen gulden 'niet uitzonderlijk hoog': 'vraag en aanbod hebben hier hun eigen dynamiek. Ik ben bang dat als we er lang over onderhandeld hadden, we het schilderij uiteindelijk niet hadden kunnen aanschaffen'. Maar

---

[649] Marianne Vermeijden, 'Laatste Mondriaan komt naar Nederland'. In: *NRC Handelsblad*, 28 augustus 1998.
[650] Esther van Duijn, 'De restauratiegeschiedenis van *Victory Boogie Woogie'*. In: Maarten van Bommel, Hans Janssen en Ron Spronk (redactie), *Victory Boogie Woogie uitgepakt.* Amsterdam, 2012, p. 73 en p. 82 (noot 55). De kopie was in de aankoopsom inbegrepen. Fine maakte nog een tweede kopie - eerder een interpretatie. Tremaine legt het verschil uit in een brief: 'je zou kunnen zeggen dat het schilderij [de kopie] technisch correct is - een stilleven van *Victory Boogie Woogie*. Ze beschouwt het als 'een nauwkeurige permanente vorm van documentatie'. De tweede kopie is een interpretatie van het origineel: een poging 'het werk af te maken', zoals 'het zou zijn voltooid wanneer Mondriaan wat langer had geleefd'. Ibidem, p. 75. Het Stedelijk Museum in Amsterdam bezit ook een kopie, in 1946 gemaakt in opdracht van directeur Willem Sandberg. In dat jaar presenteerde het Stedelijk een grote Mondriaan-expositie, met de drie New Yorkse Boogie Woogie-doeken. Gezien het kunsthistorische belang bestelde Sandberg bij de restaurateur Willy Kock een kopie van de *Victory*, maar die is nooit in de museumzalen te zien geweest, volgens een woordvoerder van het Stedelijk. Het museum beschouwt de kopie 'als een document in het archief'. Bronnen: ibidem, pp. 70-76, Nancy J. Troy, '*Victory Boogie Woogie* en het grote geld'. In: ibidem, p. 84, Caroline Roodenburg, 'Sandbergs geheime Boogie'. In: *Het Parool*, 5 september 1998 en Marianne Vermeijden, 'Uit bezit van Amerikaan; Ook kopie van Mondriaan in Den Haag'. In: *NRC Handelsblad*, 7 september 1998.
[651] Jhim Lamoree, 'Gift bank maakte aankoop mogelijk'. In: *Het Parool*, 28 augustus 1998.
[652] Ibidem.
[653] 'Mondriaan'. In: *de Volkskrant*, 15 oktober 1998.
[654] Mike Ackermans en Bob Witman, 'Demissionair kabinet besloot over Mondriaan'. In: *de Volkskrant*, 12 september 1998.
[655] 'Mondriaan'. In: *de Volkskrant*, 15 oktober 1998.
[656] Karel Ankerman, 'Vijf jaar na de komst van de "'Boogie Woogie"'. In: *Het Financieele Dagblad*, 30 augustus 2003.

enkele Kamerleden krijgen de indruk dat er 'een herenakkoord' is afgesloten 'in een achterkamertje'.[657]

Victory Boogie Woogie wordt staatsbezit en valt onder het beheer van het Instituut Collectie Nederland - het zal worden getoond in het Haags Gemeentemuseum, waar inmiddels de grondige renovatie bijna is afgerond. Het museum zal per jaar anderhalve ton extra kwijt zijn aan beveiligingskosten - het schilderij krijgt een eigen zaalwachter.[658] Directeur Rik Vos van het ICN verklaart tweeëntachtig miljoen gulden niet te veel geld te vinden 'voor een kunstwerk als dit'. Negen museumdirecteuren ondertekenden de brochure van Boll waarin het belang van het schilderij voor Nederland wordt benadrukt: het behoort tot 'die paar Europese schilderijen waarvan de roem vrijwel universeel is'; het is 'een creatie, ontstaan in de donkere jaren van de Tweede Wereldoorlog, als een triomferend antwoord op deze oorlog'.[659]

Waarde en prijs

Op 31 augustus 1998 mag een select gezelschap tijdens een officiële bijeenkomst *Victory Boogie Woogie* in het Haags Gemeentemuseum voor het eerst in ogenschouw nemen: koningin Beatrix, de kroonprins, Nederlandse industriëlen (leden van de Vereniging Rembrandt), minister president Wim Kok, minister Zalm en de zojuist aangestelde staatssecretaris van Cultuur, Rick van der Ploeg.[660] Topambtenaren adviseerden Van der Ploeg zich verre te houden van de Mondriaan, 'want daar komt gedonder van', maar hij slaat de waarschuwing in de wind.[661] Het museumgebouw is dan nog een bouwplaats - daarom heeft het publiek pas acht weken later toegang tot de *Victory*, als het museum zijn deuren weer opent.[662] De genodigden worden door het stoffige gebouw over een baan van verpakkingskarton naar de muur geleid, waar in alle glorie *Victory Boogie Woogie* prijkt.[663] Boll spreekt als eerste. Vervolgens houdt Van der Ploeg zijn 'maidenspeech': 'Nederland' heeft voor tweeëntachtig miljoen gulden 'een soort Nachtwacht van de twintigste eeuw' gekocht, iets waar de nationale kunstwereld bijzonder blij mee is. 'Of er te veel voor was betaald? (…) De meeste mensen weten van alles de prijs, maar van niets de waarde', zo beantwoordt hij de retorische vraag - Oscar Wilde parafraserend. Van der Ploeg belooft zich ook in te zetten voor een aankoopfonds voor de Collectie Nederland. 'De illusie mag niet ontstaan dat de problemen nu allemaal zijn opgelost'. Hij voegt er aan toe: 'ik hoop ook dat de gift van de Nederlandsche Bank een voorbeeld en een stimulans zal zijn voor anderen. Er is nog een lange weg te gaan'.[664]

Van der Ploeg legt een maand later in interviews uit dat hij met zijn toespraak 'de immateriële waarde van dingen hoger op de publieke agenda' wilde zetten: 'de waarde van kunst stond in mijn speech natuurlijk intrinsiek voorop. (…) Ik heb ook niet gezegd dat de prijs van de Mondriaan onbelangrijk zou zijn. Ik citeerde Oscar Wilde die zei dat cynici de prijs van alles kennen maar de waarde van niets. Ik wilde aangeven dat er veel discussie zou

---

[657] 'Kabinet vindt gift bank geen zaak van Kamer'. In: *de Volkskrant*, 5 september 1998.
[658] 'Belang Mondriaan rechtvaardigt prijs'. In: *Trouw*, 1 september, 1998.
[659] Marianne Vermeijden, 'Laatste Mondriaan komt naar Nederland'. In: *NRC Handelsblad*, 28 augustus 1998.
[660] 'Belang Mondriaan rechtvaardigt prijs'. In: *Trouw*, 1 september, 1998 en Jhim Lamoree, 'Boogie woogie in Gemeentemuseum'. In: *Het Parool*, 1 september 1998.
[661] Mike Ackermans en Bob Witman, 'Topambtenaren vreesden "gedonder" na aankoop van Mondriaan Operatie-Victory goed geheim gehouden'. In: *de Volkskrant*, 5 september 1998.
[662] Nancy J. Troy, '*Victory Boogie Woogie* en het grote geld'. In: Maarten van Bommel, Hans Janssen en Ron Spronk (redactie), *Victory Boogie Woogie uitgepakt.* Amsterdam, 2012, p. 99 (noot 4).
[663] 'Belang Mondriaan rechtvaardigt prijs'. In: *Trouw*, 1 september, 1998 en Jhim Lamoree, 'Boogie woogie in Gemeentemuseum'. In: *Het Parool*, 1 september 1998.
[664] 'Belang Mondriaan rechtvaardigt prijs'. In: *Trouw*, 1 september, 1998. Bij het schrijven van de toespraak was Rik Vos betrokken (toen directeur van Instituut Collectie Nederland) - in de tekst werd benadrukt hoe belangrijk dit schilderij voor Nederland is, hoeveel het kostte en dat het geld beschikbaar was. Bron: email van Vos op 1 januari 2015.

komen over die tachtig miljoen, maar dat we niet moeten vergeten dat de kunsthistorische waarde van het laatste schilderij van Mondriaan onschatbaar is. We hadden nog niets uit zijn New Yorkse periode en Mondriaan is zo ontegenzeggelijk Nederlands'.[665] 'Het schilderij van Mondriaan hangt nu niet meer in de slaapkamer van die rijke mediamagnaat. Het doek bevindt zich op een openbare plek waar iedereen langs kan lopen. (…) We moeten niet vergeten dat zestien prominenten uit de kunstwereld de aankoop hebben ondersteund. De prijs wetende, hebben ze gezegd dat het een prachtige aankoop zou zijn. Wie is de staatssecretaris om daar dan nog een mening over te hebben? Thorbecke heeft vastgesteld dat er scheiding dient te zijn van kunst en staat. Mijn persoonlijke smaak mag geen enkele rol spelen'.[666]

Debat over de aankoopprocedure

Nu de aankoopprocedure in de openbaarheid is gekomen en bekend is hoeveel er voor dit schilderij betaald is, barst een hevig debat los. De koningin, de kroonprins en de bestuurlijke elite geven door hun aanwezigheid tijdens de officiële presentatie van de *Victorie Boogie Woogie* 'hun zegen over de aankoop van de eeuw'. Hun bijval voor deze aanwinst komt 'de samenzweerders' goed van pas, want de lange tijd geheim gehouden aankoop geeft aanleiding tot commotie. Al op de dag van de presentatie in het museum worden er Kamervragen gesteld - leden van het parlement voelen zich in hun rechten aangetast.[667] Kamerleden, onder aanvoering van D66-lid en kunsthistorica Ursie Lambrechts zetten 'grote vraagtekens' bij de procedure van de aankoop. De gift van honderdtien miljoen gulden van de Bank, waarmee het schilderij is aangeschaft, is publiek geld - er is echter geen publieke verantwoording over afgelegd! De kamerleden blijken geschrokken van 'de on-Hollandse hoogte van de gift'.[668] Lambrechts bekritiseert de constructie die is bedacht om de *Victory* te kunnen kopen buiten de Tweede Kamer om. Haar verklaring voor het omfloerste gedrag van de betrokkenen is: ze zijn 'verblind door de liefde voor de kunst'.[669]

De ironie van de situatie is dat deze typering zeker geldt voor Boll en Locher, maar niet voor Wellink - achteraf verklaart hij dat het 'een prachtwerk volgens de kenners' is, 'maar mij zegt het weinig'. Ook Zalm verklaart weinig affiniteit met het schilderij te hebben.[670] Lambrechts: 'ik heb natuurlijk niets tegen deze Mondriaan, want het is een prachtig kunstwerk. Maar wel tegen de manier waarop dit is georganiseerd'.[671]

Boll trekt zich weinig aan van de kritiek. Volgens hem is een grote aankoop zoals deze alleen via een particulier fonds te regelen. Een publieke discussie hierover kan andere verzamelaars op een idee brengen en de prijs van het werk opdrijven. Bovendien heeft een particulier fonds het voordeel dat het niet onder druk staat om het geld over meer aankopen voor verschillende musea te verdelen. Een publiek fonds kan nooit verantwoorden om tweeëntachtig van de honderdtien miljoen gulden voor één aankoop te reserveren. Maar volgens Lambrechts wil de Tweede Kamer 'zich heus niet inhoudelijk bemoeien met elke aankoop uit een fonds, ook niet bij een publiek fonds. Dat soort beslissingen laten we aan anderen over. Wel willen we een publiek fonds een opdracht mee geven en achteraf controleren of het werk goed is gedaan'.[672]

---

[665] Kaspar Jansen, 'Dat hoort u mij niet zeggen. Gesprek met staatssecretaris Rick van der Ploeg'. In: *NRC Handelsblad*, 18 september 1998.
[666] Bob Witman en Elaine de Boer, 'Cultuur is van iedereen, ook van economen'. In: *de Volkskrant*, 18 september 1998.
[667] Mike Ackermans en Bob Witman, 'Topambtenaren vreesden "gedonder" na aankoop van Mondriaan Operatie-Victory goed geheim gehouden'. In: *de Volkskrant*, 5 september 1998
[668] Jhim Lamoree, 'Boogie woogie in Gemeentemuseum'. In: *Het Parool*, 1 september 1998.
[669] 'Kamer voelt zich gepasseerd bij "toneelstukje" Mondriaan'. In: *Trouw*, 2 september 1998.
[670] Documentaire *Victory Boogie Woogie*, uitgezonden op 4 september 2008 in de reeks 'Andere Tijden'.
[671] 'Kamer voelt zich gepasseerd bij "toneelstukje" Mondriaan'. In: *Trouw*, 2 september 1998.
[672] Ibidem.

In het debat wordt ook de vraag gesteld of tweeëntachtig miljoen gulden niet wat veel is. Had dit enorme bedrag niet beter aan iets anders besteed kunnen worden? En als er dan toch kunst gekocht wordt, waarom kopen ze dan uitgerekend zo'n lelijk ding? De Mondriaan-deskundige Joop Joosten vindt de prijs schappelijk: 'het kost wat het kost. Voor minder krijg je het niet, en hoe langer je wacht, hoe duurder het wordt. Het is natuurlijk niet zo dat De Nederlandsche Bank heeft gezegd: hier hebben jullie tachtig miljoen gulden, doe ermee wat je wilt. Dat geld is speciaal voor dit schilderij ter beschikking gesteld. Ik ben blij dat een oeverloze discussie over dat bedrag is vermeden. Ik denk niet dat er mensen zijn die zeggen: het is te duur, stuur maar terug'.[673] Hierin vergist Joosten zich - die criticasters zijn er wel degelijk! De volgens kenners revolutionaire, 'gloedvolle', abstracte finale van Mondriaans oeuvre is een typisch geval van kunstkunst: een 'niet ingewijde' bekijkt het schilderij met een nuchtere blik en heeft er geen boodschap aan. Die tegenstelling komt in het debat haarscherp naar voren.

In de pers verschijnen ingezonden brieven met felle reacties, waarin bijvoorbeeld de aankoop van dit 'kostbare testbeeld van Mondriaan' wordt afgezet tegen de hulp die van het geld geboden had kunnen worden aan slachtoffers van de hongersnood in Soedan of voor de verzorging en verpleging van lichamelijk en geestelijk gehandicapten en demente bejaarden. 'In wat voor een maatschappij leven wij als wij een "kwetsbaar doek" laten prevaleren boven kwetsbare mensen? (…) Het is schandalig dat zulke enorme bedragen zo over de balk gesmeten worden'.[674] Het schilderij wordt 'een tot mislukken gedoemd Lego-bouwwerk' genoemd. Een andere inzender oppert: 'ook zo'n behoefte om met uw Museumjaarkaart "gratis" naar tachtig miljoen te gaan kijken?'[675] Een 'groot liefhebber van moderne kunst' die het werk van Mondriaan 'zeer' weet te waarderen, vindt dat tachtig miljoen 'echt alle grenzen' overschrijdt: 'wat een lachwekkende vertoning!' Maar een advocaat, met als specialisatie kunstzaken, reageert juist positief: 'de markt voor kunstwerken van topkwaliteit droogt snel op. Zo'n topwerk vindt altijd een koper, ongeacht wat ervoor gevraagd wordt. Dus valt over de prijs moeilijk te twisten. Dan krijg je de vraag: is het nodig dat je, buiten alle Mondriaans die je al hebt, er nog een koopt? Ja, ik vind van wel. (…) Als je zo'n kans krijgt, moet je hem grijpen'.[676]

Kamerlid Lambrechts is, ondanks haar kritiek op de mistige procedure, genuanceerd over het aankoopbedrag: 'het is vreselijk veel geld. Tachtig miljoen is zo'n belachelijk groot bedrag, dat je het als mens niet kunt bevatten. Dat zijn nou eenmaal de prijzen voor dit soort topstukken. Jammer genoeg heeft dit niks meer met de intrinsieke waarde van zo'n schilderij te maken. Het is puur een marktmechanisme waar we het nu over hebben. Bot gezegd: het is maar net wat de gek ervoor geeft'. Chris Dercon, directeur van museum Boijmans Van Beuningen, vindt dat 'die Mondriaan' niet in geld is uit te drukken, 'juist omdat hij niet is voltooid, en we hem dus zelf mogen af-fantaseren. Met z'n hoevelen zijn we? Deel tachtig miljoen nou eens door vijftien miljoen Nederlanders. Dan kunnen we dus voor vijf gulden per persoon de *Victory Boogie Woogie* afdromen. Dat is toch voor niks?'[677]

Voormalig staatssecretaris van Cultuur, Aad Nuis vindt de geheimzinnige procedure ook 'eigenaardig (…) er is mij indertijd niets gemeld over een schenking van De Nederlandsche Bank'. Hij vernam het nieuws over de aankoop na zijn aftreden via de media.

---

[673] Ibidem.

[674] Ingezonden brieven in *de Volkskrant*, 5 september 1998.

[675] Deze opmerking lijkt op de sceptische opvatting van bestuurskundige Edward Banfield, die opperde dat publiek eerder op een kunstwerk afkomt om het enorme bedrag dat ervoor betaald is dan voor het werk zelf. Hij haalde econoom en socioloog Thorstein Veblen aan: 'we find things beautiful, somewhat in proportion as they are costly'. E.C.Banfield, *The democratic muse; visual arts and the public interest*. New York, 1984, p. 154.

[676] Ingezonden brieven in: *Het Parool*, 23 oktober 1999 en Wil Thijsen, 'Victory Boogie Woogie?' In: *de Volkskrant*, 3 september 1998.

[677] Wil Thijsen, 'Victory Boogie Woogie?' In: *de Volkskrant*, 3 september 1998.

Zalm en Van der Ploeg blijken wel overleg te hebben gepleegd over de aankoop.[678] Maar Nuis was tot 3 augustus 1998 in functie, en verantwoordelijk voor kunstaankopen van de staat. Volgens hem merkten sommige ambtenaren die zomer op het departement dat er iets speelde.[679] Maar minister Zalm heeft hem niets gemeld - hij wilde de toestemming officieel pas geven na de installatie van een nieuw kabinet. Dit is opmerkelijk, omdat Nuis zich als staatssecretaris heeft ingezet om een nieuw overheidsfonds op te richten, om belangwekkende kunstwerken te kunnen verwerven en behouden. Het initiatief van Boll staat los van de plannen van Nuis en het kabinet. Kamerleden begrijpen niet hoe de schenking aan de stichting van Boll en het plan van Nuis voor een overheidsfonds met elkaar vallen te rijmen.[680] Dit geeft aanleiding tot twijfel aan het nut van een publiek aankoopfonds.

Rik Vos, directeur van het Instituut Collectie Nederland en inmiddels ook voorzitter van de Nederlandse Museum Vereniging, denkt echter dat het publieke fonds juist een stap dichterbij is gekomen. Zeker nu Van der Ploeg heeft beloofd zich daarvoor te willen inzetten. Maar Vos vindt de commotie over de dure Mondriaan 'wel nodig (…) deze aankoop is een incident, een schitterend incident, want zo'n schilderij zal nooit meer op de markt komen. De gift is niet gedaan om een fonds te creëren, maar om dit schilderij te kopen. Het is alleen niet erg communicatief geweest om die waan enkele weken te laten bestaan. Er is nu een gevoel van onbehagen bij de hoogwaardigheidbekleders, maar ik denk dat het besef moet groeien dat dergelijke aankopen ook vanuit een publiek fonds in de toekomst op deze manier zullen verlopen: als incidenten, voor hoge bedragen, omdat men ernaar zal moeten streven slechts topkunst aan te schaffen die de Collectie Nederland zal verrijken. Daar zullen hele strenge richtlijnen voor moeten komen'. Vos was al op de hoogte van het voornemen om de *Victory* te kopen. De directeur van de Mondriaanstichting, Melle Daamen ook: 'bijna iedereen binnen de kunstwereld wist dat. Ik wist het al ruim een jaar en heb mede de brief ondertekend om de aankoop te ondersteunen. Met het bedrag heb ik geen moeite, het is typisch Nederlands om daarover te vallen'.[681]

Het geld van De Nederlandsche Bank blijkt pas het jaar volgend op de aankoop beschikbaar te komen, omdat het afkomstig is uit de winst over 1998. Daarom verzoekt Boll de gemeente Den Haag om een overbruggingskrediet ter beschikking te stellen. Dit gaat de gemeente 1,7 miljoen gulden aan rente kosten, zo is berekend. De wethouder Cultuur, Louise Engering zegt dit toe, nadat zij de gemeenteraad over deze constructie heeft ingelicht.[682]

Op 3 september 1998 kondigt de Algemene Rekenkamer aan dat ze de procedure van de gift van De Nederlandse Bank gaat onderzoeken - de 'wettelijke basis' van de besluiten zullen tegen het licht worden gehouden. Op de opiniepagina's van kranten wordt Zalms negeren van het parlement gehekeld, in *Economisch Statistische Berichten* wordt Wellinks geloofwaardigheid in twijfel getrokken. Er woedt een hevig debat over de in nevelen gehulde

---

[678] Terugblikkend op de affaire verklaarde Jan Riezenkamp dat hij zich 'in geen enkel opzicht' gepasseerd voelt, maar 'de procedure van de verwerving zou, achteraf bekeken, nog steeds vatbaar zijn voor verbetering'. Over de waarde van de *Victory* zei hij: 'het schilderij is een grote aanwinst. Herkenbaar figuratief werk is al voldoende verworven'. Hij beschouwt de affaire als 'een eenmalige gebeurtenis - er lag immers geen beleid aan ten grondslag'. Bron: Karel Ankerman, 'Vijf jaar na de komst van de "Boogie Woogie"'. In: *Het Financieele Dagblad*, 30 augustus 2003.

[679] Het departement blijkt overigens - vertrouwelijk - over een briefwisseling te beschikken tussen het Haags Gemeentemuseum en het echtpaar Newhouse - die correspondentie werd in oktober 1999 openbaar, omdat Boll in april 1998 bij Jan Riezenkamp informeerde of het ministerie zou kunnen bijdragen aan de aankoop. 'Aan de heer Boll is verteld dat het ministerie geen financiële middelen voor deze aankoop beschikbaar had'. Bron: Zalm en Kok formeel over Mondriaan'. In: *Het Parool*, 8 november 1999.

[680] Mike Ackermans, 'Nuis wist niets van aankoop Mondriaan met geld DNB'. In: *de Volkskrant*, 4 september 1998.

[681] 'Ook fonds zal dure topkunst aanschaffen'. In: *Trouw*, 4 september 1998.

[682] Mike Ackermans, 'Nuis wist niets van aankoop Mondriaan met geld DNB'. In: *de Volkskrant*, 4 september 1998 en Mike Ackermans en Bob Witman, 'Topambtenaren vreesden "gedonder" na aankoop van Mondriaan. Operatie-Victory goed geheim gehouden'. In: *de Volkskrant*, 5 september 1998.

aankoop, reputaties dreigen beschadigd te worden.[683] Op 13 oktober publiceert de Rekenkamer een kritisch rapport.[684] De Rekenkamer controleert in Nederland de overheidsuitgaven op rechtmatigheid en doelmatigheid - over de doelmatigheid van de aankoop van het schilderij spreekt de Rekenkamer geen oordeel uit, wel over de rechtmatigheid: die ontbreekt. 'Het handelen is in strijd met de wet', zo vat president Henk Koning van de Rekenkamer het rapport samen.[685] Op grond van de Bankwet van 1998 concludeert de Rekenkamer dat noch de minister van Financiën, noch de directie van de Bank de bevoegdheid had om de door de bank gemaakte winst een andere bestemming te geven dan de staatskas. Minister Zalm had moeten zorgen voor een tijdige wettelijke grondslag voor de transactie.[686] De zaak werd 'in informele contacten' geregeld, maar niet politiek en juridisch waterdicht afgedekt.[687]

Er is vrijwel geen schriftelijke verslaglegging van de besluitvorming gemaakt. Voor zover die er wel is, kan de Rekenkamer er niet volledig over beschikken, omdat minister Zalm weigert een volgens de Rekenkamer 'essentieel' document ter beschikking te stellen: een 'amice-brief' van de minister van Financiën aan de president van De Nederlandsche Bank. De Rekenkamer vindt dat Zalm met zijn weigering in strijd met de wet handelt en het onderzoek belemmert.[688] De Rekenkamer erkent dat het De Nederlandsche Bank, net als elke andere vennootschap, vrij staat de rol van mecenas te spelen. Maar Wellink was te vrijgevig - negentien miljoen gulden had nog net gemogen, maar dat is aanzienlijk minder dan de honderdtien miljoen die nu voor onder meer de aankoop van de Mondriaan werd vrijgemaakt. 'Zo'n bijzondere uitgave mag alleen worden gedaan bij Koninklijk Besluit. Dat moet er alsnog komen'.[689] Op 15 oktober 1998 verstrekt Zalm alsnog zijn vertrouwelijke brief aan Wellink - de Rekenkamer is 'blij dat de minister heeft ingezien dat hij fout zat'.[690]

In deze brief van 15 juli 1998 schrijft Zalm aan Wellink dat hij de schenking met premier Kok heeft besproken en dat het 'een goede gedachte' is om bij het afscheid van de gulden 'een bijzonder gebaar richting de Nederlandse samenleving te maken'.[691] Het blijkt dat minister Zalm in de zomer 1998 een ernstige aanvaring had met de top van zijn departement. Hij had het aankoopbedrag voor de *Victory* 'onzichtbaar gemaakt' voor de Tweede Kamer in de financiële overzichten van het ministerie. Toenmalig secretaris-generaal Postma en enkele andere topambtenaren 'ontstaken in woede over Zalms creatieve wijze van boekhouden'. Bovendien bleek dat Zalm met Wellink via zijn privé-adres communiceerde over de zaak. Ambtenaren kwamen een 'amice-brief' tegen van de president van De Nederlandsche Bank waarin Wellink suggesties oppert hoe de transactie zou moeten verlopen. 'Hij vroeg om uiterste discretie - "er zitten heel wat haken en ogen aan" - en waarschuwde Zalm voor negatieve publiciteit'. Wellink in zijn brief: 'vanwege het ongebruikelijke en tentatieve karakter van de gedachtenspinsels in deze brief schrijf ik, zoals afgesproken, naar je privé-adres'.[692]

De ontdekkingen over deze correspondentie roepen Kamervragen op. Bovendien doet het gerucht de ronde dat koningin Beatrix op de hoogte was van de mogelijke aankoop en 'het

---

[683] Mike Ackermans en Bob Witman, 'Topambtenaren vreesden "gedonder" na aankoop van Mondriaan Operatie-Victory goed geheim gehouden'. In: *de Volkskrant*, 5 september 1998.
[684] 'Mondriaan'. In: *de Volkskrant*, 15 oktober 1998.
[685] Cees Banning, 'Zalm strijdt met Rekenkamer over meesterwerk'. In: *NRC Handelsblad*, 14 oktober 1998.
[686] Karel Ankerman, 'Vijf jaar na de komst van de "Boogie Woogie"'. In: *Het Financieele Dagblad*, 30 augustus 2003.
[687] 'Mondriaan blues'. In: *NRC Handelsblad*, 15 oktober 1998.
[688] Cees Banning, 'Zalm strijdt met Rekenkamer over meesterwerk'. In: *NRC Handelsblad*, 14 oktober 1998.
[689] 'Te vrijgevig'. In: *de Volkskrant*, 14 oktober 1998.
[690] 'Kok en Zalm hielden Kamer bewust buiten Mondriaan-gift'. In: *de Volkskrant*, 16 oktober 1998.
[691] Cees Banning, 'Zalm strijdt met Rek
enkamer over meesterwerk'. In: *NRC Handelsblad*, 14 oktober 1998.
[692] 'Kok en Zalm hielden Kamer bewust buiten Mondriaan-gift'. In: *de Volkskrant*, 16 oktober 1998.

op prijs zou stellen als het werk snel werd aangeschaft' - dit zou zijn besproken tijdens de viering van haar zestigste verjaardag in het stadhuis van Amsterdam, sinds 1815 in gebruik als Koninklijk Paleis van het koningshuis. Of het waar is of niet, het gerucht gaat een eigen leven leiden.[693] Het CDA-Kamerlid Balkenende is 'verbolgen (…) dat minister Zalm ook zijn ambtelijke top op een zijspoor heeft gezet, is schokkend. Zalm, en waarschijnlijk ook premier Kok, hadden blijkbaar redenen om te veronderstellen dat de Kamer aan de overeenkomst zou morrelen en haar wellicht zelfs onmogelijk zou maken. Zalm heeft bewust een rookgordijn opgetrokken'.[694]

Premier Kok biedt de Kamer zijn excuses aan. Kok en Zalm geven toe de Tweede Kamer bewust niet te hebben geïnformeerd over de schenking. Als het parlement zou zijn betrokken bij de plannen voor de aankoop van de *Victory Boogie Woogie*, 'was de wand van het Haags Gemeentemuseum leeg gebleven', aldus Kok tegen de Kamer. Kok en Zalm beloven de kritische Kamer niet meer zo solistisch te opereren. Kok: 'wij zijn driedubbel gewaarschuwd. Wij gaan voortaan risicovrij rijden'. Hij erkent bovendien dat het een omissie is geweest de staatssecretaris van Cultuur niet tijdig over de gift te informeren. Zalm zegt toe dat hij de schenking alsnog formeel zal regelen in een Koninklijk Besluit, zoals de Rekenkamer eist. De Kamer bepleit dat het resterende bedrag van dertig miljoen gulden, na de aankoop van de Mondriaan, in een overheidsfonds terechtkomt. Dit is volgens Zalm onmogelijk, omdat De Nederlandsche Bank het geld heeft toegezegd aan de particuliere Stichting Nationaal Fonds Kunstbezit en daar niet van kan terugkomen. Maar staatssecretaris Van der Ploeg zal bij bij de aankoop van belangrijke kunstwerken door de stichting, betrokken worden.[695]

In mei 1999 verschijnt een interview met Nout Wellink in *Opzij*. In het vraaggesprek komt ook de *Victory* aankoop aan de orde. Hij betreurt de hele actie, zo laat hij weten: 'als je alles van te voren weet, doe je zoiets niet of in ieder geval anders. Ik vond al die commotie heel vervelend'. Over de deal moest volgens Wellink snel worden beslist. 'En we wilden ter gelegenheid van de afschaffing van de gulden iets doen met een stukje van dat dooie goud in onze kluizen. We hebben het er nog over gehad iets voor de jeugdzorg te doen, maar we vonden dat het iets blijvends moest worden. Een kunstwerk dus, dat iedereen nog tot in lengte van jaren zou kunnen bezichtigen. En toen was die Mondriaan in de aanbieding. (…) Ik denk dat we lang niet zoveel gezeur zouden hebben gehad als we een Rembrandt gekocht hadden. Zoiets doen we nooit meer, want ik heb aan deze affaire toch een vervelend gevoel overgehouden. Misschien had ik een prettiger gevoel gehad wanneer we alle bijstandsmoeders een aardig bedrag hadden gegeven. Als je naar de korte termijn kijkt, gaat mijn hart inderdaad eerder uit naar de bijstandsmoeders dan naar een schilderij. Maar ja, je besluit voor iets blijvends en dat wordt dan een kunstwerk'.[696]

---

[693] Journalist Jhim Lamoree refereerde hier graag aan in *Het Parool*. Zie bijvoorbeeld de edities van 16 oktober 1999 en 12 en 15 april 2000. Ook in zijn beschouwing over de tentoonstelling die de koningin in december 2000 in het Stedelijk Museum inrichtte, herinnerde hij weer aan de mare: Jhim Lamoree, 'De kunst, de koningin en de keuze'. In: *Het Parool*, 9 december 2000. Het gerucht klopt waarschijnlijk, want het echtpaar Jan Maarten Boll en Pauline Kruseman - voormalig directeur van het Amsterdams Historisch Museum - is innig bevriend met de koningin. Bron: Rik Vos in een gesprek op 22 oktober 2010.

[694] Jhim Lamoree en Marcel van Lingen, 'Zalm misleidde ambtelijke top. Aankoop Mondriaan "onzichtbaar" gemaakt'. In: *Het Parool*, 16 oktober 1999.

[695] Ibidem.

[696] Cisca Dresselhuys, '"Vrouwen hebben een gezondere relatie met geld dan mannen". Bankpresident Nout Wellink langs de Feministische Meetlat'. In: *Opzij*, 1 mei 1999. Ook aangehaald in: 'Bankpresident heeft spijt van koop Victory'. In: *de Volkskrant*, 29 april 1999, 'Aankoop schilderij spijt bankpresident'. In: *Trouw*, 29 april 1999, 'Twijfel bij Nout Wellink over gift voor Mondriaan'. In: *Het Parool*, 29 april 1999 en 'Wellink betreurt aankoop van Mondriaan'. In: *NRC Handelsblad*, 30 april 1999. Zie ook de column van Paul Steenhuis, 'Bij-stands-moe-ders!' In: *NRC Handelsblad*, 30 april 1999: 'ik geloof er weinig van, van Wellinks voorkeuren. Was hij toevallig door het blad van de dierenbescherming geïnterviewd, dan had het geld beter naar de Eekhoorntjes Opvang gekund. Als ie echt een kerel was, eiste Wellink dat de Mondriaan nu voor honderd miljoen (winst!)

Het debat over de aankoop wordt een jaar later opgerakeld als in oktober 1999 de gemeente Den Haag de correspondentie tussen Locher en de Amerikaanse verkoper van de *Victory*, Newhouse vrijgeeft.[697] Uit de correspondentie blijkt dat er van onderhandelingen of concurrerende partijen geen sprake is geweest. Newhouse meldt op 7 april 1998 schriftelijk dat hij veertig miljoen dollar voor het schilderij wenst, 'een prijs zonder precedent'. Locher accepteert dit direct: 'de prijs die u voor *Victory Boogie Woogie* vraagt, is inderdaad zonder precedent voor een Mondriaan. Maar gezien de importantie van het schilderij zijn we graag bereid onze uiterste best te doen het benodigde bedrag te vinden'.[698] In de brieven zijn geen aanwijzingen te vinden dat er andere potentiële kopers waren, zoals werd beweerd door Locher en Boll: 'nergens rept Newhouse over een tweede koper'.[699] Het lijkt er op dat er geen 'haast was geboden' of dat er 'andere kapers op de kust' waren, zoals premier Kok in het Kamerdebat suggereerde.[700]

D66-Kamerlid Ursie Lambrechts vindt dat 'men op zijn knieën door het stof is gegaan om het schilderij alsjeblieft te mogen kopen. Er is niet onderhandeld, er is niet om een taxatie gevraagd'. Boll legt nog eens uit hoe de onderhandeling verliep: 'het was volkomen duidelijk dat onze wederpartij op vertrouwelijkheid aandrong. De verkoper ging immers niet de boer op, hij werd door ons benaderd en dan ben je zorgvuldigheid verplicht. Naar mijn persoonlijke overtuiging ging Newhouse er bovendien niet van uit dat wij het geld bij elkaar zouden krijgen'. Boll is niet tegen openbaarheid, maar vindt dat de discussies die in het verleden losbarstten bij belangrijke aankopen, aantonen dat 'in de sfeer van onderhandse verkoop de beste resultaten zijn te bereiken'. Bovendien lijkt hem het openbaar maken van correspondentie als die tussen Locher en Newhouse 'onwenselijk, omdat dat de ruimte tot manoeuvreren tijdens onderhandelingen beperkt. Ik ben blij dat de Vereniging Rembrandt en de Stichting Nationaal Fonds Kunstbezit particuliere instellingen zijn waarop de Wet openbaarheid bestuur niet van toepassing is'.[701]

In de Kamer wordt weer om 'opheldering' gevraagd. Lambrechts: 'dat de Kamer onvolledig was geïnformeerd, wisten we. Ik krijg nu sterk de indruk dat ook Zalm en Kok niet alle informatie hebben gekregen'.[702] De correspondentie wekt de indruk dat Newhouse 'gewoon uit was op geld. Hij vroeg een prijs waarvan hij dacht dat Nederland die nooit zou kunnen betalen' - dit is overigens ook wat de onderhandelaars Locher en Boll al in het debat aangaven. Locher: 'met de heer Newhouse viel helemaal niets te onderhandelen. Hij wilde het doek in eerder stadium ook nooit in bruikleen geven. Wie over de contextuele kennis beschikt weet één ding zeker: de koop was graag of niet'.[703]

Boll vult Locher aan met de verklaring dat er destijds wel degelijk andere gegadigden waren die de aankoop konden blokkeren: 'Newhouse zelf stelde zelfs voor om het schilderij samen met een andere, belangstellende partij aan te kopen, zodat het een half jaar in Den Haag en een half jaar elders zou hangen. Maar dat zou te gek zijn, daar was het veel te fragiel voor'. Bovendien hoorde hij uit het internationale kunsthandelcircuit berichten over andere

---

wordt verkocht, en dat dat geld alsnog naar de bijstandsmoeders gaat'. Hij vindt juist dat de Nederlandsche Bank heeft gehandeld 'in de beste Nederlandse koopmanstraditie - die van de mercator sapiens, de koopman die zich behalve voor geld ook interesseert voor kunst en wetenschap en daar een deel van de winst in steekt. Wie wil weten wat dat voor waardevols op kan leveren, bezoeke het Rijksmuseum in Amsterdam'.

[697] Dit gebeurde na een beroep op de Wet openbaarheid van bestuur door KRO-journalisten van het televisieprogramma *Reporter.* De briefwisseling werd - 'onder protest' - door een procedurele fout van de Haagse wethouder van Cultuur vrijgegeven. Bron: Jhim Lamoree, 'Kamer eist opheldering brieven Boogie Woogie'. In: *Het Parool*, 11 oktober 1999.

[698] Jhim Lamoree, 'Aankoop Victory Boogie Woogie was overhaast'. In: *Het Parool*, 9 oktober 1999.

[699] 'Brieven wijzen niet op tweede koper Victory'. In: *de Volkskrant*, 11 oktober 1999.

[700] Jhim Lamoree, 'Kamer eist opheldering brieven Boogie Woogie'. In: *Het Parool*, 11 oktober 1999.

[701] Jhim Lamoree, 'Aankoop Victory Boogie Woogie was overhaast'. In: *Het Parool*, 9 oktober 1999.

[702] Ibidem.

[703] 'Niet onderhandeld over Mondriaan'. In: *NRC Handelsblad*, 11 oktober 1999.

potentiële kopers: ‘er zijn met name in Amerika particulieren die een dergelijk bedrag kunnen en willen betalen. (…) Newhouse wilde het doek niet kwijt, alleen voor dat ene bedrag. En als je dan een optie krijgt, ga je er niet op afdingen. Het bedrag werd getoetst aan de veilingresultaten voor vergelijkbare uitzonderlijke unica (…). Buitenlandse en binnenlandse deskundigen werden eveneens geraadpleegd, zoals ook experts van de Vereniging Rembrandt. Zoals deze aankoop weer in de publiciteit komt, is een kwestie van een oud vuur oprakelen zonder dat er nieuwe brandstof is’.[704]

Als de econoom Arnold Heertje eind november 1999 afscheid neemt als hoogleraar Staathuishoudkunde aan de faculteit der Rechtsgeleerdheid van de Universiteit van Amsterdam, betoogt hij in zijn rede dat hij achter de omstreden aankoopprocedure staat - hij pleit voor een ‘paternalistische overheid’.[705] Evenals Rick van der Ploeg in zijn toespraak bij de presentatie van *Victory Boogie Woogie* in Den Haag, maakt Heertje een onderscheid tussen prijs en waarde. In de theoretische economie is alleen aandacht voor reproduceerbare goederen: ‘natuur en cultuur hebben in de economie geen waarde, dus moet er een actieve overheid zijn die als een goed huisvader het erfgoed beheert. (…) Wij zijn gewend om alles in geld uit te drukken, maar er zijn situaties waarbij dat niet mogelijk is. Niet alles van waarde heeft een prijs. Ik vind het een taak voor de overheid om dan in te grijpen’. Hij betoogt dat bij ‘gewone, reproduceerbare, goederen’ de prijs de maatstaf is. Maar bij unieke, niet-reproduceerbare goederen, ‘zoals de *Nachtwacht* en de Waddenzee, ontbreekt deze. In onze economie worden dagelijks niet-reproduceerbare goederen opgeofferd met het oog op de voortbrenging van reproduceerbare goederen’. Heertje noemt ook als voorbeeld historische boerderijen die worden afgebroken ten behoeve van de Betuwelijn. Maar, ‘de economische werkelijkheid is niet volledig te vangen in cijfermatige opstellingen. Reguliere producten worden verhandeld en op de markt wordt de prijs bepaald, maar volgens Heertje is er geen markt voor ‘niet-reproduceerbare goederen. Hun prijs is grillig en wordt bepaald door wat een gek ervoor geeft. De overheid moet, als hoedster van het algemeen belang, dan ingrijpen’. Hij noemt hier *Victory Boogie Woogie* als voorbeeld. ‘Premier Kok, minister Zalm en bankpresident Wellink hebben zonder last en ruggespraak dit schilderij weten te verwerven voor Nederland. Dit zou nooit zijn gelukt wanneer bijvoorbeeld de Tweede Kamer zou zijn geraadpleegd. Dat had de prijs opgedreven en had kapers op de kust wakker gemaakt. Heertje vindt dit ‘een fraai voorbeeld van een paternalistische overheid. We moeten ons culturele erfgoed en het milieu koesteren’.[706]

Als Boll in 2009 na dertien jaar afscheid neemt als voorzitter van de Vereniging Rembrandt, reflecteert hij op zijn carrière en dan komt ook de aankoop van *Victory Boogie Woogie* ter sprake - hij noemt het liever ‘de dageraad van de 21ste eeuw’, dan de nachtwacht van de twintigste eeuw. Zijn grootste succes ‘voor de samenleving’ beschouwt hij ‘ontegenzeggelijk de komst van de *Victory Boogie Woogie*. De finale van de grootste kunstenaar uit de twintigste eeuw die Nederland gekend heeft. (…) De kunstenaar is hier de exponent van de samenleving die zijn eigen identiteit wil behouden, de identiteit die bedreigd en onderdrukt wordt. Denk erom: dit was Entartete Kunst onder de nazi’s, dit leek nergens op. Het schilderij symboliseert de hoop en het vertrouwen in de vrijheid’.[707] Terugblikkend zegt Boll over de omstreden aankoop: ‘je moet dat soort dingen in beslotenheid doen, maar dat kan

---

[704] ‘Wel andere kopers van Mondriaan’. In: *NRC Handelsblad*, 13 oktober 1999.

[705] Heertje was van 1964 tot 1999 hoogleraar Staathuishoudkunde en is sinds 1997 bijzonder hoogleraar Geschiedenis van de economische wetenschap. Bron: ‘Heertje neemt afscheid van UvA’. In: *Trouw*, 3 mei 2006.

[706] Boll geciteerd in:
Cees Banning, ‘”Overheid moet falen economie corrigeren”. Professor Arnold Heertje neemt afscheid’. In: *NRC Handelsblad*, 26 november 1999.

[707] Rob Gollin, ‘”Soms is stilte beter”. Interview Jan Maarten Boll’. In: *de Volkskrant*, 5 juni 2009. Het motto over hoop en vertrouwen stond letterlijk in de begeleidende tekst op het bordje naast *Victory Boogie Woogie* in het Gemeentemuseum Den Haag (bezocht op 20 juli 2011).

alleen op basis van consensus van de museale wereld'. Over de rol van de betrokken politici zegt hij: 'ik bewonder mensen als Zalm en Kok om hun moed. In hun macht zat hun zwakte. Mijn zwakte was ook mijn kracht. Ik kon mensen overtuigen zonder rekenschap af te hoeven leggen'. Gerrit Zalm vindt tien jaar na de kwestie nog steeds dat hij in zijn recht stond 'als aandeelhouder om dit voorstel van De Nederlandsche Bank goed te keuren'. Maar hij geeft toe dat dit eigenlijk 'niet chic' was: 'ik had er verstandiger aan gedaan om het parlement daarvan onmiddellijk op de hoogte te stellen, hetzij dat ik dat besloten had, hetzij dat ik het voornemen had dit besluit te nemen'.[708]

Wetenschappelijk onderzoek

Vanwege de fragiliteit van *Victory Boogie Woogie*, dat niet alleen uit verf bestaat maar ook uit op het doek bevestigde tape, kartonnetjes en papier, wordt besloten een uitvoerig materiaaltechnisch en kunsthistorisch onderzoek uit te voeren, in een samenwerkingsverband tussen het Gemeentemuseum Den Haag en het Instituut Collectie Nederland.[709] Het schilderij dient in kaart te worden gebracht en geanalyseerd.[710] Het onderzoek start in september 2006 en bestaat uit drie fasen - chemicus Maarten van Bommel leidt het onderzoek, Hans Janssen en Ysbrand Hummelen vormen de spil van het team. Omdat het werk niet mag reizen, vindt het interdisciplinaire onderzoek plaats in het Gemeentemuseum - deels op zaal, waar het publiek achter een glazen wand de verrichtingen kan volgen. Van Bommel: 'dit is Nederlands kunstbezit. Het volk had er recht op te zien wat er met dat schilderij gebeurt'. De publieke belangstelling is groot. Het onderzoek naar de materiaal-samenstelling van het schilderij geeft inzicht in de ontstaansgeschiedenis van het schilderij en welk materiaal Mondriaan gebruikte.[711] Voor Janssen is er nog een praktische reden voor het onderzoek. Als conservator moet hij ook weten of het schilderij geen risico's loopt: kunnen de stukjes tape wel tegen daglicht, zijn de verflagen goed gehecht? Hummelen: 'Mondriaan heeft eerst veel met lijnen gewerkt, maar later doorbreekt hij ze en verdwijnen ze en creëert hij ruimte op een schildertechnische manier met kleur. In *Victory Boogie Woogie* bijvoorbeeld ontbreken de lijnen' - hij zocht eindeloos naar de, in zijn ogen, perfecte combinatie van vlakverdeling en kleur.[712]

De onderzoekers brengen de bevindingen op 1 september 2008 op een symposium naar buiten. Ze presenteren daar naast het origineel een digitale reconstructie van het schilderij zonder tape, zoals dat er mogelijk heeft uitgezien voor de laatste tape-sessie elf dagen voor Mondriaans dood.[713] Van Bommel: 'we hebben het schilderij digitaal kunnen ontdoen van de dikke plakken tape. Zo is er een interessante, kale reconstructie ontstaan die opmerkelijk anders is'.[714] De versie zonder de gekleurde tape blijkt veel schraler en bleker van kleur te zijn dan de laatste versie.[715] 'De *Victory Boogie Woogie* die we nu kennen, is duidelijk dynamischer. Door zijn extra vakjes zit er meer ritme en tempo in'.[716] 'Mondriaan bracht eerst de horizontale en verticale lijnen op, die hij soms weer wegkrabde. Daarna

---

[708] Hasan Evrengün en Tuur Verdonck, 'Victory Boogie Woogie'. Bron: http://www.geschiedenis24.nl/andere-tijden/afleveringen/2008-2009/Victory-Boogie-Woogie.html (geraadpleegd op 8 juni 2011).
[709] Het ICN is sinds 2011 opgenomen in de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed.
[710] 'Victory Boogie Woogie: meesterwerk', in: www.mondriaan.nl (bezocht op 18 september 2013). Het ICN is sinds 2011 opgenomen in de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed.
[711] Jhim Lamoree, 'Computer onthult manier van werken'. In: *Het Parool*, 28 augustus 2008.
[712] Maarten Evenblij, 'Verf weggekrabd, dat was het! Interview Hans Janssen en Ysbrand Hummelen'. In: *de Volkskrant*, 30 augustus 2008.
[713] Aldus Ysbrand Hummelen in een emailbericht op 14 februari 2013.
[714] Amanda Kuyper, 'De waarheid van Mondriaans "Victory". Mondriaan bleef zoeken naar de balans'. In: *NRC Handelsblad*, 28 augustus 2008.
[715] Jhim Lamoree, 'Computer onthult manier van werken'. In: *Het Parool*, 28 augustus 2008.
[716] Van Bommel geciteerd in: Amanda Kuyper, 'De waarheid van Mondriaans "Victory". Mondriaan bleef zoeken naar de balans'. In: *NRC Handelsblad*, 28 augustus 2008.

volgden de grotere vlakken. Vele van de zeshonderd vlakken en vlakjes bestaan uit twee, drie of meer lagen van vaak verschillende tinten. In enkele gevallen zijn zelfs zeven verflagen waargenomen'. Pas in de laatste negen dagen van zijn leven begon Mondriaan weer stukjes gekleurde tape aan te brengen. De onderzoekers vermoeden dat hij het plakband nog had willen vervangen door verf. Na zijn dood stelden vrienden van de kunstenaar voor om *Victory Boogie Woogie* 'af te maken' - de toenmalige eigenaresse hield dat tegen. Omdat de stukjes tape al snel begonnen los te laten, is bij een restauratie in de jaren veertig het plakband opnieuw vastgezet. 'Gelukkig', zegt Janssen, 'want daardoor is het doek redelijk goed in zijn originele staat bewaard gebleven'.[717] In 2012 verschijnt er een rijk geïllustreerde publicatie met de uitgewerkte bijdragen aan het symposium.[718] In zijn analyse constateert Ysbrand Hummelen een 'tendens in de receptie' van *Victory Boogie Woogie* 'om het beeld, als representatie van een idee, te versterken en de materialiteit te onderdrukken. Dat gebeurde mogelijk ook onder invloed van de verkleining van het beeld in de vele boekreproducties van het schilderij, waarbij de tapes, als sporen van het maakproces van het schilderij, minder zichtbaar worden. Op de 'gedematerialiseerde afbeeldingen' vervagen de details die doorslaggevend waren in 'het maakproces'.[719]

In het debat over de aankoop ging het voornamelijk over het astronomische bedrag dat is neergeteld voor Mondriaans laatste werk en of er wel correct is omgesprongen met gemeenschapsgeld. Door de kritiek op de prijs komt ook de artistieke waarde van dit abstracte schilderij onder vuur te liggen. In een reflectie over de aankoopaffaire merkt Nancy Troy op dat 'het opvallendste kenmerk van het schilderij zelf' in het debat niet aan de orde komt: de buitengewone fragiliteit van de *Victory*.[720] De stukjes tape en de kartonnetjes die Mondriaan provisorisch op het schilderij had vastgezet 'met lijm of verf in het geval van de tapes en met punaises in het geval van de kartonnetjes', maken het zeer kwetsbaar.[721] Maar wie van de critici heeft daadwerkelijk voor het oorspronkelijke kunstwerk gestaan en het bestudeerd? Niemand maakte in het debat een opmerking over die kwetsbaarheid - en die maakt het juist 'aannemelijk dat de aankoop ervan nog moeilijker te verdedigen zou zijn geweest als de conditie van het schilderij (…) publiekelijk onder de loep was genomen'.[722]

5 Rick van der Ploeg: publieksbereik en markt

Als *Victory Boogie Woogie* op 31 augustus 1998 wordt gepresenteerd in het Haags Gemeentemuseum, is Rick van der Ploeg net een maand staatssecretaris van Cultuur. Hij houdt daar zijn eerste toespraak, waarin hij duidelijk maakt dat er nu een econoom bewindsvoerder is. Het paarse kabinet-Kok II treedt op 3 augustus 1998 aan: een coalitie van VVD, PvdA en D66.[723] Loek Hermans (VVD) wordt minister van OCenW en PvdA-onderhandelaar Ad Melkert biedt Van der Ploeg het staatssecretariaat aan. De voorgaande vier jaar was Van der Ploeg woordvoerder financiën van de PvdA in de Tweede Kamer. Hij studeerde wis- en natuurkunde en economie in Cambridge en werd op zijn negentwintigste hoogleraar Economie aan de Universiteit van Amsterdam.[724]

---

[717] Herman Rosenberg , 'Symposium na afronden onderzoek *Victory Boogie Woogie* - Mondriaan bleef zoeken'. In: *AD/Algemeen Dagblad*, 29 augustus 2008.
[718] Maarten van Bommel, Hans Janssen en Ron Spronk (redactie), *Victory Boogie Woogie uitgepakt. Geschiedenis van Mondriaans meesterwerk.* Amsterdam, 2012.
[719] Ysbrand Hummelen, 'De rol van de tapes in het maakproces van *Victory Boogie Woogie*'. In: ibidem, p. 241.
[720] Nancy J. Troy, '*Victory Boogie Woogie* en het grote geld'. In: ibidem, pp. 83-84.
[721] Esther van Duijn, 'De restauratiegeschiedenis van *Victory Boogie Woogie*'. In: ibidem, p. 76.
[722] Nancy J. Troy, '*Victory Boogie Woogie* en het grote geld'. In: ibidem, pp. 83-84.
[723] Wim Kok (PvdA) schreef op verzoek van de koningin een concept-regeerakkoord. In dit programma konden zowel CDA, VVD als ook D66 zich vinden. Kok koos voor een coalitie van PvdA, D66 en VVD: kabinet Kok II. Deze kabinetsperiode duurde van 3 augustus 1998 tot 22 juli 2002. In de kabinetten-Kok is marktwerking een belangrijk onderwerp.
[724] Peter van Brummelen, 'Ik heb niets met machomannen'. In: *Het Parool*, 12 september 1998.

Op zijn eerste dag als staatssecretaris zegt Rick van der Ploeg: 'ik wil debat. We gaan de boel opschudden'. Hij trekt zich weinig aan van de omgangscodes en de hiërarchische verhoudingen op het departement.[725] 'Ambtenaren zijn zo voorzichtig', verzucht hij. Zijn ambtelijke top moet aan de 'initiatiefrijke staatssecretaris' wennen - 'aan zijn tempo en ambitie om cultuur op de Haagse agenda te krijgen'.[726] Hij staat bekend als iemand die graag om zich heen schopt, zo typeert zijn collega hoogleraar Sweder van Wijnbergen hem: 'als je wilt pappen en nathouden, en de subsidiemolen gewoon wilt laten doordraaien, moet je Rick daar niet neerzetten. (…) Hij zet zijn ideeën liefst met veel lawaai in het centrum. En dat is niet verkeerd. Als je iets wilt losmaken, moet je een beetje extreem zijn, zeker in het begin. (…) Hij wil van zich doen spreken, en het maakt hem daarbij niet zoveel uit wat anderen daarvan vinden'. Als hoogleraar deed hij 'krasse uitspraken', zoals over het Nederlandse verschijnsel van de bijzondere leerstoel: 'het is toch geschift dat er een leerstoel wordt opgericht die zich bij wijze van spreken bezighoudt met de lesbische dwergen in Buiten-Mongolië'. Toen had Van der Ploeg de reputatie van *womanizer* en 'die wilde econoom, de John Cleese onder de professoren, die zomaar overal op zijn kop ging staan, zijn aantekeningen voornamelijk maakte op velletjes wc-papier, zich vermaakte met flauwe grappen over blote billen en 's avonds in zijn ligbad zijn voornaamste denkwerk verrichtte'. Aart de Zeeuw, hoogleraar economie in Tilburg: 'hij plaagt graag, en omdat de meeste mensen in verwarring raken als het over seks gaat, gaan z'n grappen daar over. Dat is heel effectief. Maar soms denk ik ook: hè toe nou'. Maar hij heeft ook het imago van 'de briljante professor'. Collega-economen Sweder van Wijnbergen en Arjo Klamer typeren hem als 'bijzonder intelligent, creatief, inventief'.[727]

Vrij Nederland publiceert een hilarische reportage over een dienstreis van Van der Ploeg naar New York: 'ik wil een aantal argumenten opdoen voor mijn beleid, wat ideeën toetsen en bevestigd zien'. Hij vindt New York 'een echte grote stad. Met durf. En daaraan ontbreekt het nog wel eens in Nederland'. Cultureel attaché Frank Ligtvoet leidt Van der Ploeg rond en introduceert hem bij de werkbezoeken. '"En denk erom", benadrukt Ligtvoet onder verwijzing naar de kleding van sloddervos Van der Ploeg, "dat een pak met een das bij een aantal instellingen verplicht is, zeker als je serieus genomen wilt worden". Maar die goede raad heeft Van der Ploeg niet afgewacht. Hij is allang in het nachtelijke New York verdwenen'. Journalist Yoeri Albrecht tekent gretig *back stage* momenten op, met kleurrijke citaten van de staatssecretaris. Zijn ambtenaren op het departement zijn er niet blij mee. Een voorbeeld: Van der Ploeg 'wil vooral nieuw publiek'. Hij noemt musea die publiekstrekkers bedenken, met 'foto's en schilderijen van dode mensen, zoals de Kunsthal en het Teylers Museum. Een ode aan het mannelijke zwarte geslachtsdeel, zoals bij Robert Mapplethorpe en bij Erwin Olaf. Mooi ook in zwart-wit. Dit zijn blijkbaar dingen die de mensen willen zien'. Hij denkt erover om een deel van de subsidies te oormerken voor reclame- en advertentiedoeleinden. 'Omdat dat vaak de sluitpost van een kunstinstelling is. Op die manier weet het publiek de voorstellingen helemaal niet te vinden.[728]

Van der Ploeg is nog maar enkele weken staatssecretaris van cultuur en media of hij is door enkele geruchtmakende gebeurtenissen en opmerkingen al de bekendste nieuwe bewindspersoon.[729] Hij weet *statements* op pr-waarde te schatten en probeert zijn ideeën via de media uit - meer nog dan de ministers Brinkman en d'Ancona die in interviews ook

---

[725] Raoul du Pré, 'Een grote grap'. In: *de Volkskrant*, 11 november 2000.
[726] Yoeri Albrecht, 'Het stoutste jongetje van de klas. Op pad met Rick van der Ploeg'. In: *Vrij Nederland*, 27 november 1999.
[727] Raoul du Pré, 'Een grote grap'. In: *de Volkskrant*, 11 november 2000.
[728] Yoeri Albrecht, 'Het stoutste jongetje van de klas. Op pad met Rick van der Ploeg'. In: *Vrij Nederland*, 27 november 1999.
[729] Kaspar Jansen, 'Dat hoort u mij niet zeggen. Gesprek met staatssecretaris Rick van der Ploeg'. In: *NRC Handelsblad*, 18 september 1998.

regelmatig gebruik maakten van proefballonnen via uitspraken buiten het parlementaire debat over de richting van het cultuurbeleid. En dat ging ook weleens mis.[730] Van der Ploeg verpakt de essentie van zijn politieke boodschap in een *soundbite* die 'blijft hangen'. Bestuurskundige Hans de Bruijn noemt dit, in navolging van de Amerikaanse taalwetenschapper George Lakoff, '*framing*'.[731] De cultuurcriticus Paul Kuypers analyseert Van der Ploegs opstelling in het openbaar debat in een essay en gaat daarin een stap verder: hij zorgt er zelf voor dat hij in de schijnwerpers staat. Kuypers noemt dit 'de mediatisering van het bestuur. (…) Het opmerkelijke van Van der Ploeg is dat zijn vertoog over cultuur hem persoonlijk in situaties brengt waar het design van de moderne cultuur (dat hem voor ogen staat) wordt gemonteerd en in circulatie wordt gebracht. Dat is een nieuw fenomeen in Nederland'. Ook deze keer wordt als rolmodel Jacques Lang - 'de spraakmakende en televisionaire minister van Cultuur in de regering-Mitterand' - aangehaald. Kuypers vindt de stijl van Rick van der Ploeg vergelijkbaar: 'in alle dag- en weekbladen is wel een interview met hem verschenen, radio en televisie hebben hem geportretteerd en zelfs de spelletjesprogramma's zijn niet aan hem voorbij gegaan'.[732]

Van der Ploeg legt de nadruk op thema's die al sinds 1982 de discussie in het cultuurbeleid bepalen: publieksbereik en markt. Van der Ploeg onderschrijft de prioriteiten: jongeren, allochtonen, markt, publiek, cultuureducatie en internationalisering. Hij vindt dat musea een maatschappelijke functie te vervullen hebben, niet alleen voor educatie maar ook voor de integratie van allochtonen. In de vele interviews die hij geeft, beklemtoont hij de accenten die hij legt in het beleid: 'ik wil dat cultureel ondernemerschap en het aanspreken van een nieuw, jonger publiek de rode draad wordt in mijn beleid'.[733] Zijn retoriek doorspekt hij met economische begrippen.

Op 3 september 1998 opent Van der Ploeg het Theaterfestival in Amsterdam met de traditionele 'State of the Union'. Hij poneert dat er een einde moet komen aan de 'aristocracy of culture' en een omslag moet komen naar een 'democracy of culture' met meer ruimte voor vernieuwende kunstuitingen. Hij ziet een tweedeling ontstaan tussen de gesubsidieerde wereld van de traditionele kunst voor de elite en de commerciële cultuur voor de massa. 'Maar kunst en cultuur zijn te belangrijk om alleen aan de elite over te laten'.[734] Van der Ploeg zet in zijn voordracht vraagtekens bij de zwaar gesubsidieerde vormen van kunst, die volgens hem vooral worden bezocht door een hoog opgeleide en goed verdienende oudere elite, en hij vraagt aandacht voor meer eigentijdse vormen van cultuur, zoals deze door jongeren en allochtonen beleefd worden. 'Waarom wel subsidie voor opera en niets voor jonge, met

---

[730] Zie deel II, hoofdstuk 2. Elco Brinkman zei in een interview: 'iedere keer iets roepen, dat werkt'. Zo liet hij een keer de term 'topkunst' vallen, wat hem de rest van zijn ministerschap is nagedragen. Hij opperde bij de opening van een nieuw pand of de toegangskaartjes niet duurder zouden kunnen en noemde op een conferentie cultuur 'glijmiddel' voor de economie en de internationale betrekkingen. Hedy d' Ancona lanceerde bij haar aantreden in een interview het plan om 'rijkskeurmeesters' aan te stellen. Zie: deel III, hoofdstuk 1.

[731] Hans de Bruijn, *Framing. Over de macht van taal in de politiek*. Amsterdam, 2011. George Lakoff introduceerde het begrip in 2004. Ibidem, p. 71. Hij verklaarde daarmee waarom zoveel Amerikanen op de Republikeinen stemden bij de verkiezingen in 2000 en 2004: de Republikeinen framen beter. 'George W. Bush riep emotie op, met aansprekende verhalen over vrijheid en patriottisme. Zijn Democratische tegenstrevers bleven steken in rationele, intellectualistische bestuurderstaal'. Zie ook: Peter Giesen, 'Waarom deze man zo lang aan de macht kon blijven'. In: *de Volkskrant*, 19 november 2011, Thijs Niemantsverdriet en Sophie Derkzen, 'De dictatuur van het denkraam'. In : *Vrij Nederland* 2011 en Matt Bei, 'The Framing Wars'. In: *The New York Times*, 17 juli 2005.

[732] Paul Kuypers, 'Het vloeiend universum van de staat. Een beschouwing van de leerstellingen van staatssecretaris Rick van der Ploeg'. In: idem, *In de schaduw van de kunst.* Amsterdam, 1999, pp. 86-87.

[733] Bob Witman en Elaine de Boer, 'Cultuur is van iedereen, ook van economen'. In: *de Volkskrant*, 18 september 1998.

[734] Rick van der Ploeg, 'Dansende overheid belooft de kunst een betere toekomst'(verkorte weergave toespraak ter gelegenheid van de opening van het Theaterfestival). In: *NRC Handelsblad*, 3 september 1998.

nieuwe media werkende kunstenaars die veel dichter bij de jongerencultuur staan?'[735] 'Om een brug te slaan tussen elitekunst en massacultuur is innovatie cruciaal. Innovatie zorgt voor dynamiek in economie en cultuur. Het gaat om onconventionele wegen om verbindingen te leggen tussen de traditionele en de populaire cultuur, naar een verbreding van het aanbod, het zoeken naar nieuwe distributiekanalen om daarmee nieuwe publieksgroepen te bereiken. (…) Wat nodig is, is een "dansende" overheid. Een overheid die beweegt op de verschillende ritmes van de tijd, die nu eens de deskundige ten dans vraagt, om met zijn onmisbare kwaliteitsoordeel een stuk van het kunstbeleid te legitimeren, dan weer een partner in de markt aanzoekt, om zeker te stellen dat het publiek niet verweesd aan de rand van de dansvloer blijft staan. Dat zijn het soort wisselende contacten die de kunst een betere toekomst beloven dan de keuze uit één van de twee genoemde huwelijkspartners'.[736] Paul Kuypers merkt in een beschouwing op dat deze metafoor van de dansende overheid 'niet een onschuldig stijlbloempje van een overmoedige staatsman' is. 'Modern beleid vraagt om beweging; het moet bewegen om in de pas te blijven met een omgeving die steeds complexer en minder beheersbaar wordt'.[737]

Van der Ploeg introduceert het begrip 'cultureel ondernemerschap': 'het pleidooi voor een grotere "publieke factor" in het kunstbeleid dient niet uitsluitend te worden opgevat vanuit een markteconomisch perspectief. Er liggen in een beter gebruik van het markteconomische instrumentarium beslist kansen voor een groter publieksbereik en een groter maatschappelijk en financieel draagvlak voor de kunst. Maar de genoemde publieke factor moet ook tot uitdrukking komen, niet in de laatste plaats bij de kunstenaars en kunstinstellingen zelf, in termen van "cultureel ondernemerschap". Dat vereist van de kunst een bepaalde mentaliteit: niet alleen het streven van nieuwe en gevestigde kunst naar bedrijfsmatige professionaliteit, maar ook een duidelijker oriëntatie op succes met een toegankelijke en wervende opstelling voor jongeren en ouderen, met een multiculturele aantrekkingskracht, een inhoudelijk veelzijdig aanbod, een "outgoing"-houding tegenover de buitenwereld en een effectief en actief gebruik van alle in aanmerking komende kanalen van communicatie en publiciteit. (…) Als econoom in de cultuurwereld hoop ik dat het kunstbestel mijn "ongekamde" opinies over "democracy of culture", innovatie in de kunsten en cultureel ondernemerschap wil opvatten als een "Aufforderung zum Tanz", een uitnodiging om aan te sluiten in de gedachtevorming over noodzakelijke vernieuwingen in het kunstbeleid. Want, anders dan de kunst - die er niet alleen voor ons allen is, maar ook voor zichzelf - mag het kunstbeleid nooit een zaak om zichzelf worden. Dan zou het kunstbeleid, ondanks zijn schone pretenties, een muurbloem blijven, en zoals u weet staan die in de discotheek kansloos in het donker'.[738]

Verhouding tussen kunst en publiek

Van der Ploeg stelt het systeem van *peer reviewing* opnieuw ter discussie.[739] Hij bekritiseert het toewijzingssysteem in raden, fondsen en commissies waarin een selecte groep van 'kunstpausen' bepaalt waar het geld naartoe gaat. En hij constateert dat er in de besturen van kunstinstellingen vooral 'blanke mannen van rond de vijfenvijftig jaar' zitten - een onderzoek

---

[735] Kaspar Jansen, 'Dat hoort u mij niet zeggen. Gesprek met staatssecretaris Rick van der Ploeg'. In: *NRC Handelsblad*, 18 september 1998 en 'Van der Ploeg spreekt "State of the Union" uit bij Theaterfestival'. In: *de Volkskrant*, 13 augustus 1998.

[736] Rick van der Ploeg, 'Dansende overheid belooft de kunst een betere toekomst'. In: *NRC Handelsblad*, 3 september 1998.

[737] Paul Kuypers, 'Het vloeiend universum van de staat'. In: idem, *In de schaduw van de kunst.* Amsterdam, 1999, p. 90.

[738] Rick van der Ploeg, 'Dansende overheid belooft de kunst een betere toekomst'. In: *NRC Handelsblad*, 3 september 1998.

[739] Hedy d'Ancona deed dat al in 1990 - zie in hoofdstuk 1, dit deel: 'Kwaliteitsoordeel: tornen aan het Thorbecke adagium'.

van de Mondriaanstichting onder Amsterdamse instellingen wijst hierop.[740] Anders dan d'Ancona pleit hij er niet voor om het systeem te wijzigen, maar om andere mensen op die plekken aan te stellen.[741] Van der Ploeg richt zijn pijlen op de generatie die eind jaren zestig de kunstwereld heeft vernieuwd. 'De avant-garde van toen is het establishment van nu. Het gevolg is dat deze officials vanuit het pluche van sleutelposities de huidige subsidies verdelen met de artistieke normen van toen'.[742]

Van der Ploeg: 'ik heb een open oor voor het argument dat er meer mensen in moeten die wat onbevangener tegen de huidige subsidieverdeling aankijken'.[743] 'Voor de komende jaren moeten prioriteiten worden vastgelegd en daarvoor heb ik dus een aantal handreikingen gegeven.(…) Ik heb een aantal aanzetten willen geven voor een debat, ik wilde prikkelen tot een maatschappelijke discussie over hoe we met cultuurbeleid omgaan. (…) Dat uitlokken van een debat heeft goed gewerkt'.[744] 'Ik heb alleen twee vragen gesteld. De ene vraag gaat over wat ik noem: van "aristocracy" naar "democracy" in de cultuur. De term "spreiding van cultuur" dekt dat niet helemaal. Ik wil niet van elitekunst naar platvloerse massacultuur - dat is totale onzin. Maar zonder het verhevene, het bijzondere te vervlakken, wil ik wel dat gesubsidieerde kunstuitingen grotere groepen bereiken, vooral jongeren. (…) De andere vraag gaat over de legitimatie van de subsidiëring. Het feit dat een gezelschap is gesubsidieerd, kan nooit betekenen dat het geen verantwoording verschuldigd is aan het publiek en de samenleving. Bij kunst die niet communiceert met haar publiek moet je je afvragen wat daar het nut van is. (…) Ik wil ter voorbereiding van de nieuwe Cultuurnota debatten organiseren, een aantal ideeën en vanzelfsprekendheden ter discussie stellen. De uitkomst daarvan kan zijn dat het allemaal prima is zoals het nu gaat'.[745]

Gevraagd naar een reactie op de uitlatingen van de staatssecretaris, antwoordt de voorzitter van de Raad voor Cultuur, Jan Jessurun: 'het is nauwelijks meer bij te houden wat hij allemaal zegt. Waar moeten we het over hebben? De verantwoordelijkheden? Wil hij daar een debat over hebben? Nou, dat is eenvoudig. De staatssecretaris is verantwoordelijk voor het beleid, niet zijn adviseurs. Wij zijn alleen verantwoordelijk voor de kwaliteit van ons advies'.[746] Jessurun heeft zich niet zozeer gestoord aan de inhoud van zijn plannen en zijn kritiek op de Raad, als wel aan de manier waarop Van der Ploeg ze naar voren bracht: 'het irriteert mij dat hij de sfeer oproept van een stelletje fossiele kerels die in een hoekje zitten te konkelen. Daar klopt geen jota van. De raad bestaat uit alles behalve regenten, de leden lijken af en toe meer op renegaten. De raad is drie jaar geleden door de vorige staatssecretaris met zorg samengesteld en heeft van meet af aan naar een zo groot mogelijke openheid en transparantie gestreefd. Wij hebben ook niets te verbergen'. Volgens Jessurun kweekt Van der Ploeg met zijn uitlatingen een sfeer die ongewenst is.[747] 'Zoals ik Rick heb leren kennen, vindt hij het leuk een beetje te schudden en te rammelen aan dingen om vervolgens te kijken waar de veren uit het matras springen'.[748]

De nadruk die Van der Ploeg wil leggen op de vraagzijde van de cultuur, spreekt Jessurun aan: 'de raad kan daar overigens weinig aan doen, omdat de staatssecretaris zelf met concrete beleidsinitiatieven op dat gebied zal moeten komen. Over die voorstellen kan de Raad vervolgens een uitspraak doen. Een commissie van de Raad onder mijn voorzitterschap

---

[740] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2002, p. 387.
[741] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 176.
[742] Bert Koopman, 'Cultuurpolitiek als breekijzer'. In: *Het Financieele Dagblad*, 16 september 2000.
[743] Bob Witman en Elaine de Boer, 'Cultuur is van iedereen, ook van economen'. In: *de Volkskrant*, 18 september 1998.
[744] Kaspar Jansen, 'Dat hoort u mij niet zeggen. Gesprek met staatssecretaris Rick van der Ploeg'. In: *NRC Handelsblad*, 18 september 1998.
[745] Ibidem.
[746] Peter Sierksma, 'Van der Ploeg moet met argumenten komen'. In: *Trouw*, 12 november 1998.
[747] Jhim Lamoree, 'Van der Ploeg tast gezag raad aan'. In: *Het Parool*, 6 november 1998.
[748] Peter Sierksma, 'Van der Ploeg moet met argumenten komen'. In: *Trouw*, 12 november 1998.

is al bezig het hele subsidiestelsel eens kritisch tegen het licht te houden. Voor een beetje meer economie in dat stelsel heeft Van der Ploeg de voorzitter van de Raad voor Cultuur aan zijn zijde'.[749] Jessurun 'vindt het best als er meer jonge mensen in de Raad komen, maar dan moet hij ze wel kunnen krijgen. Er is heel vaak gezocht naar jonge of allochtone mensen. Ik zit als adviserend lid in de benoemingscommissie en heb vaak meegemaakt dat die zeggen: geef mijn portie maar aan Fikkie. Om te beginnen hebben ze vaak hun handen vol aan hun carrière. En verder zeggen ze "in mijn vrije tijd heb ik wel iets beters te doen". De jongere generatie denkt daar nu eenmaal wat anders over dan de oudere'.[750]

Rick van der Ploeg stelt zich tot doel een brug te slaan tussen elitekunst en massacultuur in en buiten de museumwereld - dat blijkt uit toespraken en verschillende interviews. Hij vindt de kunstwereld te elitair, deze moet beter haar best doen om jongeren te bereiken. Zijn voornemen lijkt op het aloude beschavingsoffensief, alleen is het nu niet gericht op de arbeider, maar op de jongere generatie: 'misschien is het een beetje gewaagd, maar ik vind dat wij tegenover het consumentisme en materialisme in onze westerse samenleving wel wat tegenwicht mogen bieden. Het zou toch mooi zijn als je kon bewerkstelligen dat mensen voor hun genot of welbevinden niet alleen op een bromfiets hoeven rond te scheuren, maar dat ze ontdekken dat kunst meer achterlaat dan alleen een kick'.[751]

Het debat waar Van der Ploeg op hoopt, ontstaat - zij het op beperkte schaal. Sociale wetenschappers reageren sceptisch op zijn voornemen om jongeren meer bij de traditionele kunsten te betrekken. Wim Knulst constateert dat jongeren hun eigen subculturen ontwikkelen, hun eigen mode hebben en hun vakanties doorbrengen op 'swingende lokaties', speciaal gericht op een jong publiek. 'Maar op cultureel gebied hopen we dat jong en oud verenigd worden om naar hetzelfde verhaal te luisteren. Dat werkt natuurlijk niet. Jongeren hebben hun eigen leefwereld gecreëerd, en dat kun je niet terugdraaien'. Hij vindt 'op zichzelf' het pleidooi van Van der Ploeg 'wel zinvol. Als beleidsmaker kun je je er niet bij neerleggen dat je zulke grote groepen niet bereikt'. Maar het is moeilijk om jongeren te interesseren voor de hogere kunsten - alle pogingen daartoe, zoals het Cultureel Jongeren Paspoort, de Kunstbende wedstrijden voor jong talent en het door scholen georganiseerde museum-, toneel- en concertbezoek, ten spijt.[752] Knulst voorspelt 'grote barrières voor de plannen van Van der Ploeg': 'er is geen domein in de samenleving waar jongeren en ouderen nog contact met elkaar hebben, ze leven in gescheiden werelden. Ouders en kinderen maken geen ruzie meer, maar begrijpen doen ze elkaar ook niet. Dat ze geen ruzie maken, is een uiting van relativisme. Elke smaak geldt als authentiek, alles wordt geprezen en gesubsidieerd. In zo'n klimaat kun je mensen niet overtuigen van de waarde van iets. Kunst bestaat bij de gratie van niet-kunst'.[753]

---

[749] Jhim Lamoree, 'Van der Ploeg tast gezag raad aan'. In: *Het Parool*, 6 november 1998.
[750] Peter Sierksma, 'Van der Ploeg moet met argumenten komen'. In: *Trouw*, 12 november 1998.
[751] Van der Ploeg: 'een groep die wel heel belangrijk is (…) zijn de scholieren. In het geval van scholieren willen we dan ook de toegangsprijzen goedkoper maken. Dat doen we met behulp van zogenaamde *vouchers*, een soort culturele strippenkaarten waarmee scholieren en scholen zelf een aantal voorstellingen van gesubsidieerde gezelschappen per jaar kunnen bezoeken. Het aardige is de vrije keuze. (…) Je geeft hiermee mensen aan de vraagkant de kans om een smaakoordeel te vellen over het aanbod. Ik vind dat je als overheid duidelijke prioriteiten moet stellen en daar de instellingen op af moet rekenen. Ik maak een aantal duidelijke keuzes. De door Nuis ingezette kunsteducatie, de betere toerusting van de kunstenaar op de markt en de scherpere toetsing van de fondsen en raden aan het te volgen cultuurbeleid passen daarin. Dat zal misschien wat stof op doen waaien, maar dat geeft niet. Sterker, ik hoop juist dat er een debat op gang komt over de vraag wat cultuurbeleid zou moeten zijn en wie er voor verantwoordelijk zijn'. Bron: Peter Sierksma en Sandra Kooke, 'Van der Ploeg: kunst laat meer achter dan alleen een kick'. In: *Trouw*, 5 november 1998.
[752] Peter Giesen, 'Voor literatuur en opera moet je gewoon wat ouder zijn'. In: *de Volkskrant*, 12 september 1998. Knulst was sinds 1997 hoogleraar Vrijetijdswetenschappen aan de Katholieke Universiteit Brabant - hij ging in 2005 met pensioen.
[753] Mark Duursma, 'Meer! Jongeren! Het spook van de vergrijzing'. In: *NRC Handelsblad*, 19 maart 1999.

Het is overigens de vraag of die geringe belangstelling voor traditionele cultuur zo erg is. Tom ter Bogt, universitair docent Jeugdstudies in Utrecht constateert dat jongeren rond hun twintigste een spannende tijd doormaken: 'ze zijn druk met opleiding en relatievorming. In die periode is het uitgaansleven heel dominant'. Na deze periode kan de interesse in hoge kunst weer opbloeien - daarbij speelt sociale herkomst dan een belangrijke rol. 'Kinderen van ouders die zelf in kunst zijn geïnteresseerd, gaan veel vaker naar museum of theater dan kinderen van ouders zonder artistieke belangstelling'. Knulst: 'waarschijnlijk moet je voor sommige zaken, zoals literatuur of de grote thema's uit de opera, gewoon wat ouder zijn'. Leeftijd is niet de enige variabele die van invloed is op de geringe belangstelling, ook de generatie speelt een beslissende rol: wie in de jaren vijftig, begin jaren zestig naar de middelbare school ging, werd opgevoed met de klassieken uit de literatuur, muziek en theater. Kunst had toen een andere status, volgens Knulst: 'in die naoorlogse periode had "houden van kunst" nog iets opstandigs. In de literatuur las je over erotiek en buitenechtelijke relaties, op het toneel hoorde je ruwe taal en zag je net iets meer bloot dan je gewend was. Er viel echt iets te ontdekken. Kunst was groots en meeslepend, vergeleken bij het geordende leventje thuis. Veel ouders vonden de wereldliteratuur goddeloos of van een bedenkelijke wuftheid. Toen steeds meer jongeren langer doorleerden, geloofden velen dat het kunstpubliek sterk zou toenemen. Maar in plaats daarvan ontwikkelden jongeren hun eigen cultuur. Vergeleken met de Beatles of de Stones was kunst iets voor oudere mensen. Tegelijkertijd verloren de pleitbezorgers van de klassieke cultuur hun zelfvertrouwen. Wie had eigenlijk het recht om uit te maken dat Bach interessanter was dan Bob Dylan? Tegen de popcultuur is het moeilijk concurreren. Jongeren weten niet beter dan dat zij hun eigen hoek hebben, waar zij producten krijgen aangeboden die speciaal op hen gericht zijn en waarmee ze tegen ouderen kunnen zeggen: "kijk eens wie wij zijn". Als je de belangstelling voor cultuur wilt stimuleren, mag je dat spel tussen jong en oud nooit uit het oog verliezen'.[754]

De opvolgers van Wim Knulst bij het Sociaal en Cultureel Planbureau, Andries van den Broek en Jos de Haan, bevestigen in een artikel de twijfel van Knulst en Ter Bogt of de nobele missie van Rick van der Ploeg zin heeft. Uit ieder onderzoek naar cultuurdeelname blijkt dat hoger opgeleiden vaker naar musea gaan, frequenter uitvoeringen van klassieke muziek en toneel bezoeken, en meer boeken lezen dan lager opgeleiden. Daarom zou te verwachten zijn dat een stijging van het opleidingsniveau tot een groei van de culturele belangstelling zou leiden. Dat is echter niet het geval: in de afgelopen decennia is het opleidingsniveau aanzienlijk gestegen. In 1998 heeft niet minder dan een kwart van de beroepsbevolking een opleiding op HBO- of universitair niveau.[755]

Ondanks overheidsbeleid dat erop gericht is de publieke belangstelling voor kunst en cultuur te vergroten, heeft de aanzienlijke verhoging van het onderwijsniveau niet geleid tot een sterke groei van de culturele belangstelling. Tegenover een licht stijgende belangstelling voor musea en klassieke muziek staat een dalende interesse voor toneel - boeken lezen heeft zelfs flink terrein verloren. De reden is dat er geduchte concurrentie is gekomen: door de welvaartsgroei zijn er meer verschillende vrijetijdsactiviteiten binnen het financiële bereik van steeds meer mensen gekomen en de vrijetijdsindustrie brengt een steeds groter aanbod aan 'vrijetijdsactiviteiten en -attributen' op de markt. De rivaliteit van de massacultuur zet de belangstelling naar hoge kunst onder druk: 'museumbezoek scoort niet onder de jeugd'. In de jeugdcultuur behoren bezoek van musea, klassieke concerten, toneelvoorstellingen of lezen niet tot de statusverhogende activiteiten. In de *peergroup* dwing je eerder acceptatie of bewondering af met allerlei belevenissen en avonturen in het uitgaanscircuit. Jongeren bekommeren zich minder dan ouderen om traditionele cultuuruitingen en zijn bij uitstek 'de

[754] Ibidem.
[755] Andries van den Broek en Jos de Haan, 'Cultuur en vrije tijd zijn elkaars concurrent geworden'. In: *NRC Handelsblad*, 22 oktober 1998.

dragers van de populaire cultuur'. Er bestaat grote kans dat ze als ze ouder worden ook op de hun vertrouwde populaire cultuur blijven georiënteerd. Onderzoek geeft aanwijzingen dat de dominante invloed in de jeugdjaren later in de levensloop van invloed blijft. Het publiek dat profijt heeft van de overheidssteun aan musea, toneel, klassieke muziek en literatuur, vergrijst. Bovendien zijn degenen die wel interesse hebben in de hoge kunsten zich daarnaast meer voor andere zaken gaan interesseren: 'ook onder de trouwste bezoekers van musea en podia winnen allerlei niet-culturele vrijetijdsactiviteiten aan populariteit'.[756]

Meer rendement van ons cultureel vermogen

Op 23 november 1998 spreekt Rick van der Ploeg in het Zuiderzeemuseum te Enkhuizen de Nederlandse Museumvereniging toe. Hij vraagt zich bij die gelegenheid hardop af of museumdirecteuren wel alles uit hun collectie halen wat erin zit. Dit blijkt een retorische vraag, want hij vindt van niet. Hier spreekt duidelijk de econoom: 'waarom ruilen of verkopen musea niet een deel van hun collecties - "ontzamelen" heet dat - om zo meer geld te verwerven voor het verbeteren en aanscherpen van hun bezit. Minder is soms meer. En kunnen de hoge kosten van conservering niet beter worden besteed aan mooie publieksgerichte tentoonstellingen?' Van der Ploeg heeft de indruk dat maar vijf procent van het museaal kunstbezit zichtbaar is voor het publiek. Daarom dient het accent niet zozeer op cultuurbezit maar op cultuuroverdracht komen te liggen. Hij wil aan dit proces een bijdrage leveren door ruil, bruikleen en verkoop tussen musea onderling sterk te bevorderen - activiteiten al tijdens het bewind van Brinkman en d'Ancona - in het kader van de 'Collectie Nederland' - zijn geëntameerd. Van der Ploeg noemt dit 'collectiemobiliteit'.[757] Daarnaast wil hij investeren in de digitale ontsluiting van het cultureel erfgoed. Hij stelt voor museale objecten - 'het slapende vermogen' in de depots - te presenteren buiten de museummuren. Waarom kunnen luchthavens, stations, postkantoren, scholen, ziekenhuizen, hogescholen en universiteiten geen museumstukken leasen? Museumcollecties worden zo toegankelijker en er kan 'meer rendement op het cultureel vermogen worden behaald'.[758] Van der Ploeg neemt met dit *statement* een voorschot op zijn uitgangspuntennota in juni 1999 waarin hij in het hoofdstuk 'Actieprogramma cultuurbereik' een paragraaf wijdt aan het 'beter zichtbaar maken' van 'cultureel vermogen'.[759]

Vanuit de musea komt de reactie dat 'al deze zaken' allang in praktijk worden gebracht. Zo heeft het Centraal Museum het plan in oktober 1999 na een grondige verbouwing weer open te gaan. Eén van de nieuwe voorzieningen is daar de 'depot-service': 'bezoekers kunnen dan een collectie-stuk uit het depot bestellen dat ze graag willen zien', aldus Milou Halbertsma, van de afdeling marketing en publiciteit. 'Wij zorgen er voor dat het binnen een uur in een aparte ruimte te bezichtigen is. Dat betekent overigens ook dat het publiek moet kunnen zien wat zich in dat depot bevindt. Daarom zijn wij, net als veel andere musea, ook druk bezig met de digitale ontsluiting van de collectie. Maar het kost nu eenmaal tijd en geld om vijfenveertigduizend collectiestukken te inventariseren. Dat geldt ook voor langere openingstijden - ook een suggestie van Van der Ploeg. We zijn serieus aan het kijken naar mogelijkheden voor avond- en nachtopenstelling, maar wie gaat dat betalen?' In zijn

---

[756] Ibidem. Zie ook: Wim Knulst, 'Waarom blijft het cultureel rendement van een stijgend opleidingsniveau achter bij de verwachtingen?' In: P. Dekker en M.J. Konings-van der Snoek, *Sociale en culturele kennis; hoe bevalt de Nederlandse vrouw? En 44 andere vragen beantwoord*. Rijswijk, SCP, 1992, pp. 120-125.

[757] Zie in dit verband: Ineke van Hamersveld (redactie), *Verzamelstaat. Het collectiebeleid van Nederlandse musea voor moderne kunst*. Amsterdam, 1995. Essays naar aanleiding van een discussie op initiatief van de Mondriaan Stichting bij de Boekman Stichting over het collectiebeleid van musea voor moderne kunst.

[758] 'Van der Ploeg wil meer rendement uit collecties'. In: *NRC Handelsblad*, 24 november 1998 en 'Van der Ploeg wil wat wij al doen'. In: *Trouw*, 25 november 1998.

[759] Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie. Uitgangspunten voor cultuurbeleid 2001-2004*. Den Haag/Zoetermeer, juni 1999, pp. 53-58.

toespraak prijst Van der Ploeg de aanpak van de Rotterdamse Kunsthal als voorbeeld voor andere musea met 'uitpuilende depots' - in dat verband noemt hij het Centraal Museum in Utrecht dat 'zijn toevlucht heeft gezocht op een industrieterrein'. Halbesma: 'je kunt de Kunsthal niet met andere musea vergelijken. De Kunsthal, die geen eigen collectie heeft, drijft juist op al die grote depots van andere musea'. Wim van Krimpen - directeur van de Kunsthal en sinds kort ook van het Fries Museum en Het Princessehof in Leeuwarden - vindt dat zijn Kunsthal niet met andere musea vergeleken mag worden: 'de aanpak van de Kunsthal is succesvol, we maken dertig tentoonstellingen per jaar die veel bezoekers trekken. Dat ligt niet aan het feit dat wij geen collectie hebben. Want we hebben weliswaar niet de zorg, maar ook niet het genot van een collectie waar je zomaar uit kunt putten. Daarom moeten we inventief zijn, goed nadenken over wat het publiek zou willen zien. Dat is ook wat Van der Ploeg bedoelt. Ik vind niet dat alle Nederlandse musea kunsthallen moeten worden, maar je mag je wel afvragen wat de mensen willen zien. Wat nu in de musea staat wil het publiek niet zien en wat het wil zien staat in de depots. Dan praat je toch over een patstelling. (…) Van der Ploeg zegt eigenlijk wat wij al doen, en het is me uit het hart gegrepen. Maar waar ik in de Kunsthal wel mee zit is dat de verzakelijking van de musea ertoe leidt dat ze elkaar rekeningen voor bruikleen sturen. Ik vind dat Nederlandse musea dat niet moeten doen, de collectie Nederland is van ons allemaal. Dat zeg ik dan ook tegen collega's: wat bij jou in de kelder staat is ook van mij'.[760]

Het stoort kunsthistoricus Carel Blotkamp dat de staatssecretaris spreekt over musea 'alsof het multinationals zijn, met vermogen, rentekosten en koerswinsten. Zo spreek je ook niet over orkesten of toneel- en dansgezelschappen. Het gevaarlijke van zijn betoog is dat de vergelijking metaforisch bedoeld lijkt, maar heel reëel wordt als hij bijvoorbeeld leasen en verkopen van museumbezit aanbeveelt. De overheid investeert veel geld in de exploitatie van musea, maar relatief heel weinig in de collectievorming. Het is goed te beseffen dat het zogenaamde vermogen van de kunstmusea (dat geldt trouwens ook voor de niet-kunstmusea) voor een groot deel is ontstaan door schenkingen van particulieren en particuliere fondsen'. De behoudtaak van musea verdraagt zich moeilijk met de voorstellen van de staatssecretaris. 'Als we willen dat nog vele generaties na ons er iets aan hebben, dan is zorgvuldigheid geboden'. Maar Blotkamp is het wel met hem eens dat er meer accent dient te worden gelegd op cultuuroverdracht: de musea kunnen inventiever zijn in het tonen van hun collecties, 'en meer gespitst op het vinden van nieuwe wegen om een zo breed mogelijk publiek, inclusief jongeren, in het bestaan en voortbestaan ervan te interesseren'.[761]

Van der Ploeg vraagt aan de Raad voor Cultuur om een reactie op zijn voorstel. Die komt er. Hij krijgt lik op stuk. De 'collectiemobiliteit' dient inderdaad vergroot te worden. Maar waarover gaat het? Het door hem genoemde percentage lijkt uit de lucht gegrepen. Het zou goed zijn als er een 'bruikbare telling van aantallen en soorten kunstvoorwerpen in de collecties van de rijksmusea' zou plaatsvinden - het Instituut Collectie Nederland is de aangewezen instantie om deze uit te voeren.[762] De Raad pleit ook voor een 'verdere ontsluiting en beschrijving van collecties in digitale vorm (…) dat bevordert het overzicht en de uitwisseling van informatie'. De Raad vindt dat de staatssecretaris gefixeerd is op de presentatietaak van musea en de taken beheer, behoud en onderzoek over het hoofd ziet. Het organiseren van meer wisselexposities uit eigen collecties vergroot inderdaad de mobiliteit, maar brengt hoge personele en materiële kosten met zich mee die direct ten koste gaan van andere museale activiteiten. Museumvoorwerpen uitlenen aan bedrijven 'is een interessante gedachte, die aansluit bij een al bestaande praktijk'. Maar veel instellingen zijn onvoldoende

[760] 'Van der Ploeg wil wat wij al doen'. In: *Trouw,* 25 november 1998.
[761] Carel Blotkamp, 'Dan verkoop je toch een paar Van Goghs? De koopmansgeest van staatssecretaris Van der Ploeg'. In: *de Volkskrant*, 4 december 1998.
[762] Rik Vos: 'recent onderzoek geeft de staatssecretaris gelijk, in depot bevindt zich inderdaad zo'n 95% van de collecties'. Bron: email op 1 januari 2015.

toegerust om met kwetsbare voorwerpen om te gaan - bijvoorbeeld op het gebied van beveiliging en klimaatbeheersing.[763]

Op 13 september 1999 houdt Rick van der Ploeg een toespraak in Tilburg op een forumdebat over collectiemobiliteit. Hij refereert hier aan het visionaire plan dat de Nederlandsche Oudheidkundige Bond al in 1918 lanceerde in het rapport *Over hervorming en beheer onzer musea*. De Bond was bezorgd over het gebrek aan systematiek en samenwerking binnen de museumwereld.[764] Van der Ploeg memoreert dat dit algemeen kader voor 'de Collectie Nederland' nog steeds ontbreekt. Hij belooft voor de cultuurnota 2001-2004 'een hanteerbaar systeem te ontwikkelen, waardoor het mogelijk wordt om de grote bulk aan museale voorwerpen die tot nu toe niet of nauwelijks worden getoond regelmatig zichtbaar te maken. Het liefst op een wijze waarbij ook een ander publiek dan de reguliere museumbezoeker wordt aangesproken. De uitdrukking "depot-filiaal", of zoals ik het in mijn uitgangspuntennota heb genoemd "collectiefiliaal" - termen waarmee u hier naar binnen bent gelokt - vind ik echter te beperkt om het systeem waarop ik doel goed te omschrijven.[765] Van verschillende kanten hebben mij ideeën over dit fenomeen bereikt. Het lijkt mij daarom zaak met u nader van gedachten te wisselen over de vraag of en in hoeverre dergelijke collectiefilialen (beter gezegd: presentatieplaatsen) kunnen bijdragen aan de vergroting van het rendement op ons cultureel vermogen'. Hij denkt aan 'museale presentaties van collecties die nu onzichtbaar zijn op ongewone plaatsen waar een groot en divers publiek komt, ook publiek dat niet zo gemakkelijk de weg naar een museum inslaat'. Als voorbeeld noemt hij 'een spectaculaire museale presentatie op Schiphol, van hoogtepunten uit de Collectie Nederland. In een groot licht-, klimaat- en brand/braakbeveiligd vitrinecomplex zouden daar topstukken uit Nederlandse musea een tijd lang tentoongesteld kunnen worden voor een publiek van jaarlijks tientallen miljoenen reizigers, dat zich daar soms enkele uren gedwongen ophoudt. Wil zoiets voluit scoren, dan moet het ook werkelijk gaan om een schatkamer met topstukken. (…) De deelnemende musea zullen dan opvallend goede pr-presentaties moeten maken, met live performances van museale betrokkenen. Hierdoor kunnen reizigers met meer tijd om handen, overgehaald worden tot een virtueel of reëel bezoek aan onze schatkamers. Ik ga er op de voorhand vanuit dat Schiphol zal willen meewerken door te investeren in de locatie en de vitrine. KLM-Cargo kan ieder transportprobleem aan, terwijl menige bank en verzekeraar ongetwijfeld zal staan te trappelen om mee te doen aan de exploitatie van dit project'. Van der Ploeg sluit af met de retorische vraag of het niet eens hoog tijd wordt 'dat we - het kan nog net in deze eeuw - daadwerkelijk een belangrijke stap zetten in de richting van het zichtbaar maken van ons aller cultureel vermogen?'[766]

De Raad voor Cultuur presenteert op 19 april 1999 het vooradvies over de Cultuurnota 2001-2004: *Cultuur voor culturen*. Zoals de titel al suggereert, moet volgens de Raad het belangrijkste uitgangspunt 'culturele diversiteit' zijn: de 'niet-autochtone Nederlanders' zijn 'veel te gering' betrokken bij cultuur. Om dit probleem op te lossen is aparte financiering nodig voor een culturele instelling die culturele diversiteit stimuleert, met een artistieke beoordeling gebaseerd op andere criteria: volgens 'een pluriform kwaliteitsbesef'. Ook jongeren en ouderen maken te weinig gebruik van gesubsidieerde instellingen, aldus de Raad.

---

[763] 'Raad voor Cultuur zeer kritisch over "collectiemobiliteit"'. In: *Trouw*, 26 mei 1999.

[764] Zie: Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, p. 42-43. Oorspronkelijke bron: Nederlandsche Oudheidkundige Bond, *Over hervorming en beheer onzer musea*. 's-Gravenhage, 1918, p. 40.

[765] Hij schreef in de notitie over 'het inrichten van collectiefilialen, die aansluiten op plaatselijke situaties'. Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie. Uitgangspunten voor cultuurbeleid 2001-2004*. Den Haag/Zoetermeer, juni 1999, p. 54. Als gevolg van de oproep van de staatssecretaris begonnen ICN en het Rijksmuseum aan het succesvolle project 'Rijksmuseum Amsterdam Schiphol'. Bron: Rik Vos in een email op 1 januari 2015. Zie: 'Balkenende Blues' in deel IV, hoofdstuk 5.

[766] Zie: www.nieuwsbank.nl/inp/1999/09/0913F172.htm (bezocht op 3 februari 2013).

‘Vraag en aanbod moeten beter op elkaar worden afgestemd’.[767] De Raad keert zich tegen de opvattingen van de staatssecretaris over cultureel ondernemerschap: kunst moet zich ‘onttrekken van de alom aanwezige overwaardering van economische principes’.[768] Het cultuurbeleid moet ‘een tegenwicht bieden aan de economisering van de samenleving’.[769] ‘Cultureel ondernemerschap kan hoogstens een middel zijn om een artistiek doel te bereiken, maar nooit het doel zelf’. Ook de accentverschuiving van de aanbodkant naar de vraagzijde, ‘moet niet worden overdreven’: ‘het cultuuraanbod mag niet worden gedicteerd door wensen van publieksgroepen’, omdat dit ten koste gaat van ‘artistieke eigenheid en diversiteit’.[770] De huidige cultuurnota systematiek werkt een statisch kunstbestel in de hand - er wordt rondom de nota ‘een rituele dans (…) opgevoerd’: ‘everybody wants to join in, nobody wants to get out’. Er is echter nog geen oplossing voor het probleem. Van der Ploeg opperde om de commissies in de Raad te vervangen door één intendant per sector, om de besluitvorming doorzichtiger te maken - daarover staat echter niets in het advies. Jan Jesserun, de voorzitter van de Raad, laat desgevraagd weten dit ‘een mal idee’ te vinden. ‘Een soort rijkskeurmeester voor de kunsten’. Hij had er met Van der Ploeg over gesproken: ‘die zei, “je moet niet alles wat ik zeg au serieux nemen”. Dat heb ik dan ook niet gedaan’.[771]

Cultuur als confrontatie

In juni 1999 verschijnt de uitgangspuntennotitie voor de periode 2001-2005, *Cultuur als confrontatie.* In de notitie werkt Van der Ploeg de thema’s uit die hij al in toespraken lanceerde.[772] In deze uitgave is veel zorg besteed aan de vormgeving. De schrijfstijl van de beleidsnota’s is losser en vlotter dan voorheen. De retoriek van Nuis was persoonlijk - hij karakteriseerde zijn thema’s beeldend, lardeerde ze met poëziecitaten en voerde zelf de redactie. Rick van der Ploeg gaat verder: zijn toon is nog persoonlijker.[773] Anton Zijderveld vindt de nota ‘smaakvol en in de geest van het “infotainment” van tegenwoordig ook geestig uitgegeven’. Er is alles aan gedaan om de notitie toegankelijk te maken voor een breder publiek dan alleen beleidsprofessionals. Hij verschijnt in handzaam pocketformaat, met op iedere rechterpagina een foto van personen in witte t-shirts, variërend in ras, leeftijd en gender, die in hun handen klappen - ‘als je de bladzijden langs de duim laat ritsen, zoals we vroeger als kinderen deden, dan zie je ze applaudiseren’.[774] Van der Ploeg heeft voor de vormgeving binnen het departement ‘zwaar slag moeten leveren’: ‘als je een nota over cultuur schrijft, dan mag die er toch mooi uitzien? Ik heb nota bene ruzie moeten maken tot de secretaris-generaal aan toe voordat er van de huisstijl kon worden afgeweken. (…) De enige concessie die ik heb gedaan, zijn die rare groene kringetjes op de achterkant. Kon niet anders.

---

[767] ‘Cultuurraad wil ook af van” rituele dans”’. In: *de Volkskrant*, 20 april 1999 en ‘In “Vooradvies”: Raad voor Cultuur pleit voor diversiteit’. In: *NRC Handelsblad*, 19 april 1999.
[768] ‘Cultuurraad wil ook af van” rituele dans”’. In: *de Volkskrant*, 20 april 1999.
[769] ‘Raad hekelt “economisch” kunstbeleid’. In: *Het Parool*, 20 april 1999.
[770] Aldus de algemeen secretaris van de Raad, Ton Brandenbarg bij de presentatie van het advies. Bron: ibidem. Brandenbarg volgde Atzo Nicolaï op, die namens de VVD in de Tweede Kamer plaatsnam. Hij was sinds 1992 directeur van het Museum van het Boek/Museum Meermanno-Westreenianum in Den Haag. Bron: ‘T. Brandenbarg nieuwe algemeen secretaris RvC’. In: *de Volkskrant*, 13 augustus 1998.
[771] Cultuurraad wil ook af van “rituele dans”’. In: *de Volkskrant*, 20 april 1999.
[772] Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie. Uitgangspunten voor cultuurbeleid 2001-2004*. Den Haag/Zoetermeer, juni 1999 en ‘Van der Ploeg: “doorstroming in cultuur moet groter”’. In: *NRC Handelsblad*, 8 juni 1999.
[773] Paul Kuypers, ‘Het vloeiend universum van de staat’. In: idem, *In de schaduw van de kunst.* Amsterdam, 1999, pp. 89-90.
[774] A.C. Zijderveld, ‘Applaus voor Van der Ploeg’. In: *Het Financeele Dagblad*, 26 juni 1999. Henk Hofland besteedde zijn ‘Overpeinzingen’ nummer 1718 aan het ‘duimboekje’: ‘een klein boekje waarbij je je duim nodig hebt om te weten te komen wat erin staat. Dat wil zeggen, je neemt het boekje in je rechterhand en laat dan met je linkerduim de pagina’s razendsnel voorbij gaan. Of andersom. (…) Terwijl je op de aangegeven manier bezig bent, zie je een kort filmpje. Een klein wonder’. S. Montag, ‘Duimboekjes’. In: *NRC Handelsblad*, 22 juni 2013.

Is de huisstijl'. Het eerste voorstel van de ontwerper was een opgestoken middelvinger op het omslag - cultuur als confrontatie. 'Maar daar heb ik van afgezien, omdat het anders weer uitgelegd zou worden als: lak aan de sector'.[775]

Aan het proza is zorg besteed: helder en gelardeerd met voorbeelden uit de praktijk. De stijl is interactief - duidelijk geïnspireerd door analyses van opinieleiders in het openbaar debat en onderzoeksbevindingen van het SCP en Berenschot: Paul Schnabel, Hans Blokland, Paul de Grauwe, William D. Grampp, Jan Vaessen, Henk van Os.[776] Van der Ploeg haalt het Berenschotrapport *Podiumkunsten na 2000* uit de la, waar Nuis het na hevige kritiek inlegde, en verwijst er in zijn uitgangsnotitie expliciet naar. Hij neemt de waarschuwing van de onderzoekers serieus dat de gesubsidieerde kunst in een elitair isolement raakt en dat er legitimiteitsproblemen opdoemen. Berenschot adviseerde nieuwe doelgroepen te bereiken, vooral allochtonen en jongeren - dit maakt Van der Ploeg tot hoofdthema van zijn beleid.[777] Aan verschillende beleidsmaatregelen en de onderbouwing daarvan is te merken dat we nu met een econoom als staatssecretaris te maken hebben, maar zijn redeneringen zijn toch ook voor niet economen begrijpelijk. 'Cultureel ondernemerschap' en 'een nieuw en ander publieksbereik' worden sleutelbegrippen voor 'het populairder maken van het beste aanbod in de kunsten en het erfgoed'. Het begrip 'marktwerking' wordt nu regelmatig gehanteerd in het debat over cultuurbeleid en verzakelijking; in de zorg- en onderwijssector werd het begrip al eerder gebruikt.

Sinds 1 september 1998 is Martin Berendse hoofd van het Bureau Beleidsontwikkeling van de stafafdeling Cultuurbeleid. Hij is één van de leden van 'de Gideonsbende' waarmee Van der Ploeg zich op de cultuurafdeling omringt: George Lawson, Aad Hoogervorst en Gitta Luiten als politiek adviseur.[778] Bij zijn aantreden ontdekt hij dat ambtenaren van het ministerie van OCW bezig zijn de kunstwereld 'open te breken', zo herinnert Berendse zich tijdens een interview.[779] 'Ambtenaren hadden al lang in de gaten dat de kunstwereld zich zou moeten aanpassen aan de veranderingen in de samenleving en bewindslieden hadden al het een en ander gedaan. Van der Ploeg heeft de schroeven verder aangedraaid' - hij doet dat in toespraken en debatten. 'Juist bij cultuurbeleid werkt *management by speech* heel goed, heb ik toen geleerd. Alleen al door dingen hardop te zeggen kan een bewindspersoon dingen in beweging brengen, de kunstproducenten een bewustzijn bijbrengen. Noem het maar het Erica Terpstra-effect'.[780] 'De titel van de nota van Van der Ploeg - *Cultuur als confrontatie* - zegt eigenlijk alles over onze aanpak. Er heerste bij ons een grote onderlinge vrolijkheid. Misschien was ik in dat opzicht niet de meest geschikte ambtenaar voor Van der Ploeg. Ik bood niet echt tegenwicht, integendeel, het punt dat we te

---

[775] Yoeri Albrecht, 'Het stoutste jongetje van de klas. Op pad met Rick van der Ploeg'. In: *Vrij Nederland*, 27 november 1999.

[776] Zie over de beleidsstijl van Van der Ploeg: Paul Kuypers, 'Het vloeiend universum van de staat'. In: idem, *In de schaduw van de kunst*. Amsterdam, 1999, p. 90.

[777] Karel Berkhout en Wilfred Takken, 'De gelijkgevers. De macht van Berenschot in de kunstwereld'. In: *NRC Handelsblad*, 15 april 2005. Zie: Berenschot, *De podiumkunsten na 2000. Naar een nieuw beleid*. Utrecht, 2 juni 1995.

[778] Daarvóór was Martin Berendse (1963) directeur van het Festival a/d Werf in Utrecht, van Theaterwerk Nederland in Amsterdam en van het Ro Theater in Rotterdam. Hij was van 1998 tot 2002 hoofd van het Bureau Beleidsontwikkeling bij het departement. Toen Maarten Asscher in november 2003 vertrok om directeur van Atheneum Boekhandel in Amsterdam te worden, volgde Berendse hem op als directeur Kunsten en plaatsvervangend Directeur Generaal. Per 1 januari 2008 werd hij directeur van het Nationaal Archief en Algemeen Rijksarchivaris. Hij werd in 2010 gekozen tot president van de International Council on Archives, de wereldorganisatie van archiefinstellingen en -professionals. Sinds juli 2014 is Berendse directeur van de Openbare Bibliotheek Amsterdam (OBA).

[779] Berendse geciteerd in: Karel Berkhout, '"Het lukt nooit meteen". Topambtenaar cultuur Martin Berendse over kunstpolitiek'. In: *NRC Handelsblad*, 8 Februari, 2008.

[780] Berendse doelt hier op 'het onverwoestbaar enthousiasme' waarmee de VVD-politica de sportwereld propageert.

verdedigen hadden, schiep een *esprit de corps*. Kunstsubsidies waren niet langer vanzelfsprekend. Kunstinstellingen moesten niet alleen aantonen kwaliteit te hebben, maar ook maatschappelijk draagvlak. *Noblesse oblige*'.[781]

In het eerste hoofdstuk 'Kwaliteit in diversiteit' gaat Van der Ploeg meteen in de aanval. Hij stelt vast dat het cultuuraanbod sterk wordt bepaald door specialisten die in de sector werkzaam zijn en andere ingewijden - deze dominantie en 'de veilige haven van een stelsel van aanbodsubsidies' hebben 'de dynamiek in de gesubsidieerde cultuur' belemmerd. 'Het kan niet worden verhuld dat tegenover die grote verscheidenheid aan gesubsidieerd cultuuraanbod een opvallend homogeen samengestelde vraag staat'. Dat deze 'ogenschijnlijke idylle' zo lang heeft kunnen voortduren, schrijft hij toe aan 'de vastgeroeste opinies' - die misverstanden zijn geworden - dat het cultuurbeleid zich vooral op het aanbod moet richten en dat subsidies uitsluitend worden verstrekt 'om cultuurmakers uit de wind van de commercie' te houden, en 'dat toegekende subsidies geheel naar eigen inzicht en vrijwel zonder verplichtingen kunnen worden besteed'. Het derde misverstand is 'dat het cultuurbeleid zo goed als "af" is, en dat de vierjaarlijkse cultuurnota-operatie bijgevolg weinig meer om het lijf heeft dan een routinematige onderhoudsbeurt. Mijn diagnose is echter een geheel andere. Het cultuurbeleid is alleen "af" voor degenen die er nu profijt van hebben. Ik wil me ook richten op degenen die er nu niet van profiteren'.[782] Van der Ploeg conformeert zich niet aan bestaande coalities en geldende normen in de kunstenwereld.[783]

De staatssecretaris vindt dat het kunstbeleid is 'vastgelopen': de 'eenzijdige oriëntatie op het aanbod' heeft 'ongetwijfeld het ontstaan van een rijkgeschakeerde gesubsidieerde cultuur in de hand gewerkt', met daartegenover 'een opvallend homogeen samengestelde vraag. (…) Het publiek dat gebruik maakt van het gesubsidieerde cultuuraanbod bestaat voor het overgrote deel uit goed opgeleiden en beter gesitueerden in de middelbare leeftijdsklasse.Vaak beschikken zij over een meer dan gemiddelde kennis van de sectoren waar hun belangstelling naar uitgaat'. Hij typeert het cultuurbeleid als 'aanbodbeleid waar slechts ten behoeve van de maatschappelijke legitimering de participatiedoelstelling aan toe is gevoegd'.[784] 'Dit model van aanbod- en participatiebeleid' voldoet echter niet meer. Hij haalt instemmend Paul Schnabel aan die zeven jaar eerder al constateerde dat nog altijd de gedachte overheerst, 'dat kunst - "dat wat wij maken" - goed is voor de mensen en dat de mensen dus "moeten" komen, terwijl de gedachte dat het vooral goed is voor de kunst (…) als er publiek komt, nog maar moeilijk geaccepteerd wordt'.[785] 'De aanbodsmotor' raakt 'oververhit'. 'Vernieuwing wordt steeds moeilijker. Wie nog geen subsidie heeft, wil subsidie. Wie al subsidie heeft, wil meer'.[786]

Kwaliteit blijft het subsidiecriterium. In het debat is al vaak de kritiek geuit dat wat voor subsidie in aanmerking komt, moet beantwoorden aan 'de wensen en ideeën van de nieuwe elite die het aanbod beheerst'.[787] Van der Ploeg onderkent dat 'selecteren op kwaliteit een subjectief, diffuus en ideologisch bepaald begrip' is, toch waagt hij zich in de nota aan een - bevlogen - omschrijving van dit containerbegrip. Kwaliteit, zo schrijft hij, is misschien niet te definiëren, maar wel te herkennen: 'aan de emoties die worden aangesproken, aan de zinnen die worden geprikkeld of verzet, aan de mate waarin een ervaring beklijft, aan de

---

[781] Ibidem.
[782] Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie.* Den Haag/Zoetermeer, 8 juni 1999, pp. 5-6.
[783] René Boomkens, 'Culturele doodklap'. In: *De Groene Amsterdammer*, 7 juli 1999.
[784] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 176.
[785] Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie.* Den Haag/Zoetermeer, juni 1999, p. 14. Schnabel deed de uitspraak in een lezing op de conferentie 'Tussen elitekunst en massacultuur' op 23 mei 1992 in de Rode Hoed te Amsterdam. Paul Schnabel, 'Massakunst en elitecultuur'. In: Hans van Dulken en Paul Kalma (redactie), *Sociaal-democratie, kunst, politiek.* Amsterdam, 1993, p. 66.
[786] Ibidem, p. 17.
[787] A.C. Zijderveld, 'Applaus voor Van der Ploeg'. In: *Het Financeele Dagblad*, 26 juni 1999.

uitstraling, de uniciteit, het internationale prestige. Die aspecten van kwaliteit vind je niet of nauwelijks, of in elk geval veel minder bij vormen van kant-en klaarvermaak, waarvan er al zoveel is. Die aspecten laten zich misschien het beste omschrijven als verstilde schoonheid, prikkeling van de geest, verwondering, doorbreken van gevestigde patronen van kijken, luisteren en andere vormen van waarnemen, en het opwekken van nieuwsgierigheid, bijvoorbeeld voor de geschiedenis van andere culturen'.[788] Hij maakt hier expliciet een onderscheid tussen kunst en 'vermaak'.

Van der Ploeg schetst drie mogelijke toekomstscenario's voor het cultuurbeleid. In het eerste wordt het aanbodbeleid benadrukt, met als gevolg dat kunst gemarginaliseerd wordt: behoud van erfgoed en onderzoek in de kunsten worden dan de grondslag van het gesubsidieerde bestel. Maar behoud en ontwikkeling 'krijgen pas betekenis in relatie tot de maatschappelijke functie van de cultuur'. Het tweede scenario leidt naar de private sector - geheel naar de filosofie van het neoliberale marktdenken, waarvan onder anderen Paul de Grauwe een verkondiger is - hier is de publieke voorkeur het leidend beginsel en de markt het regelmechanisme. Van der Ploeg is er echter van overtuigd dat er, om het cultuuraanbod te begrijpen en te waarderen, kennis en ervaring nodig is: kunst is een 'acquired taste'. 'Consumentensoevereiniteit' en volledige marktwerking leiden tot commercialisering, vervlakking en verschraling. Hij heeft echter een derde toekomstscenario voor ogen, waarin de wisselwerking tussen aanbod en publiek de leidraad wordt, met het cultuurbeleid als katalysator. In zijn uitgangspuntennota probeert hij deze 'derde weg' nader te concretiseren, maar dat is lastig. Zijn voornemen blijft vaag en vatbaar voor scepsis. Hij betoogt dat kunst en cultuur in een 'confrontatie' van aanbod en publiek 'tot leven' komt. 'Langs die weg wil ik het beste populair maken en het populaire beter. Cultuur wordt daarmee een confrontatie tussen kwaliteit en maatschappelijkheid, met alle dimensies, tegenstrijdigheden en spanningen die daarbij horen. Niet alleen *wat*, maar ook steeds voor *wie*'. In deze derde variant moeten de cultuurinstellingen in toenemende mate nieuw publiek opzoeken. 'Daarmee komen cultuureducatie en meer algemeen het thema jeugd en cultuur nog hoger op de prioriteitenlijst van het cultuurbeleid'.[789]

Om 'de wisselwerking en botsing tussen publiek en aanbod' te bewerkstelligen, dient het aanbodbeleid aangescherpt te worden. Daarom wordt de Raad voor Cultuur in het hoofdstuk 'Kwaliteit in de arena' gevraagd zijn adviezen over de subsidieaanvragen van de instellingen niet vooral te baseren op 'het leidende subsidiecriterium' kwaliteit, maar ook op maatschappelijk bereik, subsidie-per-bezoek en positie in het bestel - 'toetsingsfactoren die steeds in hun onderlinge samenhang moeten worden bezien'.[790]

In het debat over cultuurbeleid is verschillende keren vastgesteld dat de naoorlogse pogingen van de overheid om kunst en cultuur te spreiden mislukt zijn. De staatssecretaris constateert dit ook, maar legt zich daar niet bij neer - net zo min als zijn voorgangers d'Ancona en Nuis. Van der Ploeg noemt het anders: hij hijst cultuurparticipatie en -spreiding in het vaandel onder het motto 'cultuurbereik'. In *Cultuur als confrontatie* poneert hij dat kunst en cultuur 'bij zoveel mogelijk mensen moet worden gebracht'. Hij komt daartoe met het 'Actieprogramma Cultuurbereik' - een ambitieus landelijk beleidsproject met als motto 'meer en ander publiek voor cultuur'. Gesubsidieerde instellingen houden zich te afzijdig van

---

[788] Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie.* Den Haag/Zoetermeer, 8 juni 1999, p. 25.
[789] Ibidem, pp. 20-22. Ook geciteerd in: Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, pp. 176-177.
[790] Ibidem, p. 24. Zie ook: 'Van der Ploeg: "doorstroming in cultuur moet groter"'. In: *NRC Handelsblad*, 8 juni 1999, Sandra Kooke en Peter Sierksma, '"De bedoeling is helder, maar het middel niet". Cultuurnota'. In: *Trouw*, 9 juni 1999, '"Kunst moet meer mensen trekken"'. In: *de Volkskrant*, 9 juni 1999, 'Van der Ploeg geprezen en bekritiseerd'. In: *NRC Handelsblad*, 9 juni 1999 en Paul Steenhuis, 'Het nieuwe beschavingsoffensief. Van der Ploeg brengt ideologie terug in cultuurbeleid'. In: *NRC Handelsblad*, 11 juni 1999.

belangrijke culturele en maatschappelijke ontwikkelingen en lopen daardoor de aansluiting bij een breder en meer divers samengesteld publiek mis. Het *Actieplan Cultuurbereik* moet hier verandering in aanbrengen. Bij dit streven naar 'culturele diversiteit' gaat hij een samenwerkingsverband aan met de provincies en de Vereniging van Nederlandse Gemeenten.[791] Voor de podiumkunsten wil Van der Ploeg investeren in een versterking van programmerings- en publieksbudgetten, met als doel 'een jonger, gevarieerder en groter publiek te trekken'. Hij wil zo ook gemeenten en provincies uitdagen om hem daarin te volgen. Hij wil bewerkstelligen 'dat programmering en publieksbereik niet langer worden beschouwd als sluitpost van de begroting van accommodaties, maar als speerpunt'.[792] Hij wil zo de programmeringsfunctie verstevigen en de samenwerking tussen gezelschappen, programmeurs en marketeers vergroten.[793]

Van der Ploeg schaart onder de noemer 'maatschappelijk bereik' de eis om vijftien procent aan eigen inkomsten te genereren.[794] Over het algemeen halen de instellingen dit percentage, maar ze rekenen hierbij ook de sponsorinkomsten - hieraan wil hij een einde maken.[795] De eigen-inkomsteneis moet worden 'opgeschoond', waardoor instellingen zich meer zullen moeten bekwamen in cultureel ondernemerschap - dat vergt een sterkere mentaliteitsverandering dan voorheen. Bovendien gaat hij onderzoeken of het 'zinvol' is deze norm ook toe te passen op de museumsector - tot nog toe zijn musea van de eis gevrijwaard vanwege de behoudstaak die zij vervullen.[796] Een nieuw concreet criterium voor maatschappelijk bereik is dat instellingen minimaal drie procent van hun subsidies moeten besteden aan het bereiken van nieuwe publieksgroepen - vooral jongeren en 'culturele minderheden'. Op deze eis wil Van der Ploeg een sanctie stellen, want van instellingen die niet aan deze voorwaarde (willen) voldoen, wordt drie procent van de subsidie afgehouden.[797]

Het criterium subsidie-per-bezoek is een typisch economische benadering om 'de cultureel ondernemer' te stimuleren de verhouding tussen de hoogte van de subsidie en het aantal bezoeken scherp in de gaten te houden. Van der Ploeg heeft per sector uitgerekend hoeveel subsidie een bezoek kost. De verhouding tussen publieksinkomsten en het totaal aan subsidie is bij de musea 21:79. Alle sectoren voldoen aan de gestelde norm, maar binnen de

---

[791] Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, pp. 293-294. In 2003 werd het project geëvalueerd door de Visitatiecommissie Cultuurbereik. Deze beval aan het Actieplan nog eens vier jaar te laten opereren, omdat dit proces meer tijd vergde. Bron: Marion Wester (redactie), *Van jonge mensen en de dingen die gaan komen.* Z.p., april, 2003.

[792] Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie.* Den Haag/Zoetermeer, 8 juni 1999, p. 42. Zie ook de cultuurnota *Cultuur als confrontatie.* Den Haag september 2000, p. 48 - daar formuleert hij zijn plannen concreter. Een resultaat van deze voornemens is de oprichting in 2002 van het Fonds voor Podiumprogrammering en Marketing (FPPM). In 2007 fuseerde dit met het Fonds voor Amateurkunst en Podiumkunsten (2002-2007 - dit was weer het resultaat van een fusie tussen het Fonds voor Amateurkunst (1997), het Fonds voor de Podiumkunsten (1993) en het Fonds voor de Scheppende Toonkunst (1982-2007) .

[793] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, p. 182.

[794] Begin jaren negentig stelde minister D'Ancona deze eis al aan de podiumkunstinstellingen - onder heftig protest.

[795] De lopende vijftien procentmaatregel over de periode 1997-2000 werd in 2001 afgerekend.

[796] Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie.* Den Haag/Zoetermeer, 8 juni 1999, p. 27. Deze inkomsteneis voor musea werd niet onder Van der Ploeg ingevoerd, maar onder het bewind Ronald Plasterk - alle instellingen uit de basisinfrastructuur kregen de norm opgelegd, na advies van de Commissie Cultuurprofijt onder leiding van Martijn Sanders. Bron: Quirine van der Hoeven, *Van Anciaux tot Zijlstra.* Den Haag, 2012, p. 73.

[797] Van der Ploeg maakte een onderscheid tussen 'meer' en 'nieuw' publiek - dat ligt niet automatisch in elkaars verlengde. Hij waardeert het als een instelling met een ambitieus plan ander en nieuw publiek recruteert en daarvoor meer dan drie procent van haar subsidie besteedt, maar daardoor in totaal minder publiek aantrekt en minder inkomsten genereert - in dat geval kon de instelling dispensatie krijgen voor de vijftien procentsnorm. Bron: ibidem.

sectoren zijn er 'instellingen die er niet aan voldoen'.[798] Bij het criterium positie in het bestel gaat het om de profilering van de instelling en afspraken die onderling gemaakt worden in de sector en afstemming over het gebodene - bijvoorbeeld het tentoonstellingsbeleid.[799]

Van der Ploeg wil op een creatieve manier meer geld voor cultuur genereren. 'Als ik honderd procent subsidie geef, leunt iedereen prompt achterover. Ik wil dat de guldens die ik uitgeef een aanjaag-effect hebben. Dus niet zoals bij de *Victory Boogie Woogie* van Mondriaan, die honderd procent door de staat betaald is. Meneer Boll zegt dat het geld van een private instelling komt, maar dat is onzin. De Nederlandsche Bank is gewoon overheid en dus is het overheidsgeld. Bij het Centraal Museum in Utrecht toont directeur Sjarel Ex aan hoe het wel kan. Die kocht recent een belangrijk schilderij met weinig overheidssubsidie'.[800]

Kritiek en debat

De plannen van Van der Ploeg roepen verzet op. Er wordt geklaagd dat de politiek het steeds meer voor het zeggen wil hebben.[801] Kunstcriticus Cornel Bierens betoogt dat we allang in een 'democracy of culture' leven, maar dan een andere dan die de staatssecretaris definieert: 'een vrijetijdscultuur waarin kunst en leven gedachteloos in elkaar overlopen'. Kunst is volgens Bierens per definitie elitair en die moet juist worden gered 'uit de greep van de vrijetijdscultuur'.[802]

De staatssecretaris krijgt het verwijt dat hij met zijn uitgangspuntennota versleten ideeën haalt uit 'de socialistische kamferkist'. Hij is tegen elitaire kunst en wil deze openbreken om haar toegankelijk te maken voor de massa. Vroeger waren de arbeiders de proletariërs, nu zijn dat de jongeren en allochtonen - daarom moet het kunstenaanbod zich meer richten tot hen. Een nieuwe volksverheffing.[803] Zij zijn 'de nieuwe verworpenen der aarde, buitengesloten als ze worden van de cultuur'.[804] Een criticus waarschuwt dat we zo aankoersen 'op een nieuwe verzuiling, waar kunst hoogstens een alibi is om het aandeel uit de subsidiepot te incasseren'.[805] De kritiek doemde al op in mei 1999, toen Van der Ploeg de nota *Ruim baan voor culturele diversiteit* uitbracht - daarin stelt hij de positie van de allochtone cultuur centraal en formuleert hij 'een pakket maatregelen dat erop is gericht om binnen het gesubsidieerde cultuurbestel meer recht te doen aan de culturele diversiteit'.[806] De nota roept in de pers een debat op over 'de multiculturalisering van het kunstbeleid'.[807] Zo verwijt literatuurcriticus Michaël Zeeman de staatssecretaris 'een vorm van apartheidsdenken': hij maakt van het kunstbeleid 'weer een vorm van welzijnsbeleid. (…)

---

[798] Bij dans is de verhouding 18:82, bij muziek 28:72, bij muziektheater 22:78 en bij theater 15:85. In de museumsector is de verhouding als volgt verdeeld: wetenschappelijke musea (4) 3:97, bij kunstmusea (4) 30:70 en bij cultuurhistorische musea (15) 21:79. Zie bijlage 2 in de uitgangspuntennota.

[799] Ibidem, pp.28-31.

[800] Yoeri Albrecht, 'Het stoutste jongetje van de klas. Op pad met Rick van der Ploeg'. In: *Vrij Nederland*, 27 november 1999. In dit citaat van Van der Ploeg blijft het vaag over welk werk het hier ging. In 1990 was sprake van twee aangekochte schilderijen met eigen gelden: Pyke Koch, *Souvenir d'un* Songe (ca. 1966) en Herman Saftleven, *Gefantaseerd Rijnlandschap met het Utrechtse Agnietenklooster* (1669). Bron: Centraal Museum, *Jaarverslag 1990*. Utrecht, 1991. Met dank aan Marja Bosma, conservator Moderne en Hedendaagse kunst van het museum - in een email op 10 februari 2015.

[801] Agnes Grondman e.a., *Over passie en professie.* Utrecht, 2010, p. 294.

[802] Cornel Bierens, 'Alleen het beste is goed genoeg. Staatssecretaris Van der Ploeg en de kunstdemocratie'. In: *NRC Handelsblad*, 5 maart 1999.

[803] A.C. Zijderveld, 'Applaus voor Van der Ploeg'. In: *Het Financeele Dagblad*, 26 juni 1999.

[804] 'Het nieuwe beschavingsoffensief. Van der Ploeg brengt ideologie terug in cultuurbeleid'. In: *NRC Handelsblad*, 11 juni 1999.

[805] Herman Stevens, 'Staatssecretaris Van der Ploeg wil terug naar de jaren zeventig'. In: *Het Parool*, 10 juni 1999.

[806] Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie.* Den Haag/Zoetermeer, 8 juni 1999, p.6.

[807] Mercita Coronel, 'Kunst vergroot het welzijn. Wil Zeeman echt dat allochtonen een klompendansgroep op muziek van Louis Andriessen formeren?' In: *de Volkskrant*, 4 juni 1999.

Van der Ploeg wil een "mentaliteitsverandering" bij de kunstinstellingen teweeg brengen. Dat is nog geen kleine benauwdheid, dunkt me, maar als die moet worden bewerkstelligd door de kunstinstellingen te verplichten hun kwaliteitsdiscussie aan te lengen met argumenten van etniciteit, komt dat noch de kunsten, noch de kunstenaars ten goede'.[808] Maar Van der Ploeg pleit niet voor 'culturele apartheid' - hij wijst verzuiling, minderhedenpotjes en positieve discriminatie af. Hij wil ruimte maken voor initiatieven van nieuwe generaties en bevolkingsgroepen. Dit komt de culturele elite slecht uit.[809] De staatssecretaris zou kunst en cultuur misbruiken 'als middel om andere doelen in de samenleving te verwezenlijken'.[810]

Theatercriticus Pieter Kottman verwijt hem dat hij kunst niet als vrije expressie ziet maar als een middel, met maatschappelijke doeleinden: 'omdat groepen buiten de maatschappij dreigen te komen staan, luidt de impliciete redenering, moet de kunst ze van de ondergang redden'. De volgzame houding van de Raad voor Cultuur, zoals te lezen in het vooradvies, irriteert hem: 'de titel alleen al, *Cultuur voor Culturen,* laat geen ruimte voor misverstand over de koers die de Nederlandse kunstwereld dient te gaan varen. De "hierarchische scheiding tussen westerse en niet-westerse, hogere en lagere cultuur" wordt "steeds minder toepasbaar" genoemd. Niet-autochtone Nederlanders profiteren minder van culturele voorzieningen dan de Raad "wenselijk" acht. Ja, zelfs is de Raad voorstander van "een pluriform kwaliteitsbesef", waarmee de aanval op het kwaliteitscriterium bij de weging van wat gesubsidieerd moet worden en wat niet, is ingezet'.[811]

Van der Ploeg reageert als volgt: 'het zijn anderen die mijn beleid in die hoek willen zetten. Ik schrijf in mijn nota juist uitdrukkelijk dat kunstbeleid geen welzijnsbeleid mag zijn. Kwaliteit is en blijft een criterium voor het kunstbeleid, maar die kwaliteit moet bereikbaar zijn voor een groter en ook ander publiek. Daarvoor is geld nodig en mijn nota koppelt dan ook nadrukkelijk het een aan het ander. Enerzijds vraag ik aandacht voor culturele diversiteit, anderzijds stel ik geld beschikbaar voor meer kwaliteit in de programmering. Daarbij zie ik kwaliteit als een pluriform begrip. Wat opgaat voor onze cultuur hoeft natuurlijk niet per se te gelden voor andere culturen. Alle Turkse en Marokkaanse kinderen in de stad moeten Rembrandt en Vermeer en Van Gogh zien. Maar waarom keren we dat niet ook om? Waarom zouden wij niet ook kennismaken met de Turkse Rembrandt en Vermeer? In andere landen is dat al veel gebruikelijker'.[812] 'Kunst in Nederland is van hoge kwaliteit, maar het is ook iets dat ik het "best bewaarde geheim" noem. Een geheim waar alleen connaisseurs toegang tot hebben. Van al dat moois dat de kunst heeft te bieden, moet een breder en diverser publiek kunnen profiteren. Als er minder mensen kijken en luisteren, tast dat de legitimatie van kunst aan. Dat verkleint het financieel draagvlak'.[813] In het slotakkoord van zijn notitie verwoordt hij het zo: 'alles van waarde wordt niet bepaald door deskundigen, niet door publieksvoorkeuren, maar is het resultaat van een botsing van ideeën, opvattingen en

---

[808] Michaël Zeeman, 'Naar een culturele apartheidspolitiek? Uit de nota spreekt een ongezonde ontvankelijkheid voor postmoderne warrigheid'. In: *de Volkskrant,* 31 mei 1999 en idem, 'Een kroes waarin niets mag smelten. De hartstocht voor het nieuwe, het andere in de literatuur neemt benauwende vormen aan'. In: *de Volkskrant*, 5 juni 1999. Zeeman (1958-2009) was schrijver, dichter, literatuurrecensent en televisiepresentator - onder andere van *Zeeman met boeken* voor de VPRO. Hij schreef recensies in de *Leeuwarder Courant*, *NRC Handelsblad* en sinds 1991 in *de Volkskrant*, waar hij chef kunst, respectievelijk redacteur van het Boekenkatern was. Postuum werd hem de Pierre Bayle prijs voor cultuurkritiek 2009 toegekend. Zeeman gaf van 1990 tot 2002 colleges Documentair schrijven bij Culturele Studies (Publicistiek) en daarna bij Mediastudies aan de Universiteit van Amsterdam.

[809] Arnold Koper, 'Handen af van onze subsidie!' In: *de Volkskrant*, 19 juni 1999.

[810] Maartje Somers, 'Iedereen weet waar het me om te doen is'. In: *Het Parool*, 8 juni 1999.

[811] Pieter Kottman, 'Er is niets tegen elitaire kunst'. In: *de Volkskrant*, 1 mei 1999.

[812] Van der Ploeg geciteerd in: Maartje Somers, 'Iedereen weet waar het me om te doen is'. In: *Het Parool*, 8 juni 1999.

[813] Bob Witman, 'Ik had ook achterover kunnen gaan leunen'. In: *de Volkskrant*, 9 juni 1999.

tradities'. Van der Ploeg benadrukt dat hij geen dictaat wil opleggen, maar reacties uitlokken om de kwaliteit van de uiteindelijke cultuurnota te verhogen.[814]

'Als lid van "de bestuurlijke elite"' wil Van der Ploeg juist 'voorgaan in het *discours* over de inzet van het kunstbeleid en de rol van de kunst in de samenleving'. Hij is kritisch over 'het onmaatschappelijke, in zichzelf gekeerde kunstklimaat dat de afgelopen jaren met steun van de overheid is gegroeid. Hij wil niet langer overheidsgeld geven aan kunst waar slechts weinigen van genieten. Geld van velen moet besteed worden aan kunst voor velen: hij wil het "beste populair maken en het populaire beter" - daaraan overheidsgeld geven vindt hij wel legitiem'.[815] Dat motto leidt tot misverstanden. Literair auteur en criminoloog, Herman Franke vreest dat door zijn 'politiek van esthetische zuivering', het beste genadeloos verdreven zal worden door het populaire: 'als hij wat langer dan de duur van een college economie om zich heen had gekeken, had hij kunnen zien dat er een belangrijke omslag heeft plaatsgevonden waardoor zijn orthodox-socialistische visie op culturele democratisering geen hout meer snijdt. Door deze omslag behoeft niet de massa maar juist de elite een culturele handreiking en bescherming'. In plaats van een brug te slaan, zou de staatssecretaris een dam moeten opwerpen tegen de vulgarisering, trivialisering en verplatting van het culturele klimaat. Hij zou zijn zorg moeten uitspreken over hoe overheersend de massacultuur en hoe sterk de druk tot popularisering op kunstenaars is geworden. Maar in plaats daarvan steekt hij voor de camera's heel populistisch de loftrompet over popmuziek. Franke pleit voor een 'cultureel reveil': 'hoe kunnen de bedreigde cultuurgoederen beschermd worden tegen de massawals die alles verplat. Of: hoe moeten de liefhebbers van wat mooi, zeldzaam en broos is, zich verweren? Alle bloemen moeten bloeien, maar niet alleen de goudsbloemen van de massasmaak'.[816]

Vooral de sanctie van drie procent leidt tot heftige kritiek: iedere instelling moet drie procent van de subsidie besteden om nieuw publiek aan te trekken, zo niet dan wordt voor straf met drie procent gekort. VVD-cultuurwoordvoerder Atzo Nicolaï laat weten dat Van der Ploeg in zijn ogen 'in onaanvaardbare mate' geloof hecht aan 'de maakbare samenleving met van bovenaf opgelegde normen en regels'.[817] Als hij vindt dat het gesubsidieerde cultuuraanbod een afspiegeling moet zijn van de samenleving, 'waarin alle bevolkingsgroepen iets van hun gading moeten kunnen vinden', dan legt hij 'daarmee de bijl aan de wortel van het cultuurbeleid'. Het gaat er namelijk bij cultuurbeleid om 'dingen mogelijk te maken die er anders niet zouden zijn, waardevolle cultuuruitingen die te duur, te riskant of te kwetsbaar zijn om zonder overheidssteun te bestaan. Dat betreft maar een klein terrein, want het grootste deel van het culturele leven vindt - gelukkig - plaats zonder directe overheidsbemoeienis. Als deze staatssecretaris zijn cultuurbeleid erop wil richten dat iedereen in dat gesubsidieerde hoekje iets van zijn gading kan vinden, kan hij zijn beleid beter uitbesteden aan RTL en Van den Ende. Die zijn daar namelijk ook op gericht en beter voor geëquipeerd. (…) Cultuurbeleid is kwaliteitsbeleid. Van der Ploeg lijkt echter de klok terug te willen draaien naar (…) de maakbare samenleving van de jaren zestig, naar de volksverheffing van de jaren vijftig'.[818] Onder druk van een Kamermotie laat Van der Ploeg zijn drie procentsnorm vallen - hij zet

---

[814] Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie.* Den Haag/Zoetermeer, 8 juni 1999, p. 68.

[815] 'Het nieuwe beschavingsoffensief. Van der Ploeg brengt ideologie terug in cultuurbeleid'. In: *NRC Handelsblad*, 11 juni 1999.

[816] Herman Franke, 'Het is hoog tijd voor een cultureel reveil. Van der Ploeg zou een dam moeten opwerpen tegen de vulgarisering'. In: *NRC Handelsblad*, 16 juni 1999. Herman Franke (1948-2010) was criminoloog en schrijver. Halverwege de jaren negentig, op het hoogtepunt van zijn carrière als criminologisch socioloog, besloot Franke zich geheel aan de literatuur te wijden en gaf hij zijn baan aan de universiteit op. Hij publiceerde verschillende romans - met zijn derde roman *De Verbeelding* brak hij door bij een breder publiek (hij kreeg er in 1998 de AKO-literatuurprijs voor, toen nog Generale Bank Literatuurprijs geheten). Hij was redacteur van literair tijdschrift *De Revisor* en de boekenbijlage van *de Volkskrant*.

[817] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2010, p. 338.

[818] Atzo Nicolaï, 'Goed kunstbeleid vereist ruimte'. In: *NRC Handelsblad*, 5 juni 1999.

hem om in een beloning: culturele instellingen die goede plannen hebben om drie procent van hun subsidie te besteden aan het werven van breder publiek, mogen hiervoor twee procent extra subsidie aanvragen.[819]

Volgens Ton Bevers stimuleren kunstenaars 'het debat en de reflectie over mens en maatschappij. Zij vervullen een cultuurpolitieke functie door mensen aan te zetten tot *stop and think*'. Als kunstenaars gewaardeerd worden om hun maatschappelijke betrokkenheid, begrijpt Bevers niet waarom de overheid nu verweten wordt de maatschappelijke functies van kunst juist zo te benadrukken in haar cultuurbeleid. Hij herinnert eraan dat overheidsbemoeienis met kunst in de westerse wereld al minstens vijftig jaar te typeren is als 'democratische cultuurzorg': die 'behoort daarmee tot één van de belangrijkste verworvenheden van deze eeuw ten gunste van de kunstwereld. (…) De overheid speelt een centrale en vruchtbare rol in het kunstdebat. Het zou een verarming van de discussie zijn als de overheid zichzelf die rol zou ontzeggen. (…) De kunstwereld zou veel meer waardering moeten hebben voor zoveel betrokkenheid van de kant van de overheid'. Bevers constateert dat overheid, markt en kunstwereld meer met elkaar verstrengeld zijn geraakt, hoewel er nog genoeg ideologische verschillen blijven bestaan. 'Zij zoeken elkaar op in wisselende coalities. Deze convergerende tendensen, vooral op technisch-instrumenteel vlak, (…) vormen geen bedreiging voor de cultuur, maar versterken juist haar maatschappelijke positie'.[820]

Letty Ranshuysen neemt het op voor de 'ingrijpende vernieuwingen' van Van der Ploeg om nieuw cultuuraanbod te stimuleren en de gevestigde instellingen te prikkelen een breder publiek te bereiken. Zij pleit ervoor om 'eerst informatie- en sociale drempels' te verlagen en pas daarna de tijd-, geld- en geografische'. Ranshuysen haalt met instemming Hans Blokland aan, die er 'al jaren' voor pleit 'om de kloof tussen het gesubsidieerde cultuuraanbod en de samenleving niet alleen te verkleinen door educatie, maar ook door een aanbod te scheppen dat meer aansluit bij de aanwezige culturele competentie van de burgers'. Daarom pleit de staatssecretaris voor meer plurifiormiteit in het kunst- en cultuuraanbod. Het cultuurbeleid is teveel gericht op hoogdrempelig en complex aanbod voor een specialistisch publiek. Uit onderzoek blijkt 'telkens weer dat verwerkingsvaardigheden en sociale normen van grotere invloed zijn dan tijds- en geldbudgetten en geografische herkomst. (…) De complexiteit van het gesubsidieerde aanbod' sluit niet aan 'bij de interesses en verwerkingsvaardigheden van grote delen van de bevolking. Bovendien haken de ambiance, sfeer en programmering van veel podia en musea niet in op de verwachtingen en normen van lager opgeleiden, jongeren en allochtonen'. Ranshuysen vindt de uitgangspuntennota een 'inspiratiebron', met 'praktische impulsen, want de voorgestelde maatregelen zijn een adequaat antwoord op de gesignaleerde elitisering, vergrijzing en homogenisering van het publiek van podia en musea'.[821]

Museumdirecteuren reageren genuanceerd op de plannen en uitspraken van de staatssecretaris. Sjarel Ex herkent veel in zijn eerste toespraken: 'het geluid van Van der Ploegs museumbeleid spreekt ons bijzonder aan'. Ex wil de collecties van het Centraal Museum beter toegankelijk maken voor een groter publiek - dat staat al geboekstaafd in het jaarverslag. Hij presenteert kunst bij voorkeur in een andere omgeving dan gebruikelijk is. Maar hij houdt daarbij de grenzen wel in de gaten, want 'voor je het weet leidt zo'n aanpak tot puur entertainment'. Toch heeft hij ook bedenkingen bij het museumbeleid van Van der Ploeg. Bij zijn aanbevelingen voor beter publieksbereik en een efficiëntere bedrijfsvoering dreigt hij te vergeten dat zeventig procent van een museumbudget moet worden besteed aan het behoud van de collecties: 'het is de kurk waarop we drijven'. Een ander bezwaar is dat hij

[819] Hij reserveerde hiervoor 16 miljoen gulden binnen het Actieplan Cultuurbereik. Bron: 'Van der Ploeg zet strafkorting om in beloning'. In: *de Volkskrant*, 24 september 1999.
[820] Ton Bevers, 'Cultuurbeleid verrijkt de kunst'. In: *NRC Handelsblad*, 29 mei 1999.
[821] Letty Ranshuysen, 'Onnodige ophef rond de cultuurnota'. In: *Boekmancahier*, jrg. 11, nr. 41, september 1999, p. 296 en p. 299.

weinig rekening houdt met de terreinen die per definitie weinig publiek trekken - De Appel in Amsterdam bijvoorbeeld, een tentoonstellingsruimte die geldt als 'een internationale uitkijkpost voor eigentijdse kunst'. Ex vermoedt dat er in Nederland misschien tienduizend mensen zijn die alles willen weten van de meest recente ontwikkelingen in de beeldende kunst. 'Dat vergt maatwerk en zoiets kan beleidsmatig best geformuleerd worden'.Voor dit soort instellingen dienen volgens hem andere normen te gelden voor publieksbereik.[822] Maar Ex gaat de uitdaging aan. Hij belooft een beleid te ontwikkelen waarin de 'beleving van kunst centraal staat', als zijn museum na een ingrijpende verbouwing heropend wordt.[823]

Herman Brijder, de directeur van het Allard Pierson Museum in Amsterdam, is ook van mening dat Van der Ploeg met zijn maatregel om nieuw publiek te trekken de Nederlandse museumwereld te veel over één kam scheert.[824] Hij vindt het 'niet meer dan logisch' dat het cultuurbeleid wordt afgestemd op de prognose dat straks de Nederlandse samenleving voor vijftien procent uit minderheden bestaat. 'Maar bij de praktische uitwerking daarvan in de museumsector ontbreekt de differentiatie volledig. Een volkenkundig museum is iets anders dan een kunstmuseum. En een kunstmuseum verschilt weer van een archeologisch museum. (…) De volkenkundige musea slagen er van nature het beste in om "een vertaalslag" te maken naar de culturen van minderheden. Bij de kunstmusea met hun schilderijententoonstellingen moet dat met wat kunst en vliegwerk ook nog wel lukken. Maar wat doe je nou met die potjes uit de klassieke Oudheid die wij allemaal hebben en die beeldjes? Eén zo'n beeldje zegt helemaal niets. Daar moet je een verhaal omheen bouwen'.[825]

In musea worden objecten en collecties geplaatst in een bepaalde opstelling, volgens een ordening in dat museum.[826] 'By creating their own categories, all collectors create there own rarities', zo poneert Barbara Kirschenblatt.[827] Walter Benjamin ziet 'das "Andenken" ' als 'das Schema der Verwandlung der Ware ins Objekt des Sammlers'.[828] Volgens hem is de diepste drijfveer van het verlangen van de verzamelaar iets nieuws te verwerven - het aloude te vernieuwen. De verzamelaar brengt een eigen ordening aan die zichtbaar wordt in de

---

[822] Bert Koopman, 'Kunst op bestelling'. In: *Het Financieele Dagblad*, 24 juli 1999.

[823] Micky Piller, 'Open museum. In Utrecht staat de beleving van kunst centraal'. In: *Het Financieele Dagblad,* 4 december 1999. Ex reageerde hier op de uitkomst van onderzoek waaruit blijkt dat er gemiddeld slechts vijftien seconden naar een kunstwerk gekeken wordt. Het is een uitdaging om de aandacht van de bezoeker vast te houden en de collecties steeds anders te presenteren.

[824] Het Allard Pierson is het archeologisch museum van de UvA, genoemd naar de eerste hoogleraar in kunstgeschiedenis, esthetica en moderne talen en letteren aldaar (1831-1896). Herman Brijder was van 1986 tot 2002 algemeen directeur en daarna nog vier jaar wetenschappelijk directeur van het museum. In 1934 kocht de Allard Pierson Stichting de collectie van het Museum Scheurleer in Den Haag aan en stelde deze ter beschikking van de de vakgroep Klassieke Archeologie van de Universiteit van Amsterdam - de hoogleraar Klassieke archeologie was automatisch directeur van het museum. Het Museum Scheurleer ontstond in 1924 uit een particulier initiatief van C.W. Lunsingh- Scheurleer. Sinds 1999 was het museum organisatorisch onderdeel van de Universiteitsbibliotheek, in 2007 werd UvA Erfgoed opgericht waarbinnen alle Erfgoedcollecties worden beheerd, waaronder het Allard Pierson Museum, met sinds 2009 Wim Hupperetz (1966) als directeur - hij volgde Robert Lunsingh Scheurleer op, directeur na Brijder (hiervoor werkte Hupperertz bij het Limburgs Museum en Erfgoed Nederland). Directeur van de Divisie Erfgoed is sinds 2009 Steph Scholten (1961) - onder hem valt ook Bijzondere Collecties dat een onderdeel daarvan is (hiervoor werkte hij bij het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden en Instituut Collectie Nederland). Bronnen: www.allardpiersonmuseum.nl en www.bijzonderecollecties.uva.nl (bezocht op 2 januari 2015).

[825] Bert Koopman, 'Te weinig differentiatie. Museumdirecteur over cultuurpolitiek Van der Ploeg'. In: *Het Financieele Dagblad*, 21 augustus 1999.

[826] Zie ook Krzysztof Pomian, 'Tussen het zichtbare en het onzichtbare: de collectie'. In: *De oorsprong van het museum. Over het verzamelen*. Heerlen, 1990, p. 16, en Jean Baudrillard, 'The system of collecting'. In: John Elsner en Roger Cardinal (editors), *The culture of collecting*. Cambridge (Mass.), 1994, pp. 7- 10.

[827] Barbara Kirschenblatt - Gimblett, *Destination culture. Tourism, museums, and heritage*. Berkeley en Los Angeles, 1998, p. 25.

[828] Walter Benjamin, 'Zentralpark', in: *Illuminationen.* Frankfurt am Main 1961, p. 690. Zie ook de paragraaf 'De schoonheid van het alledaagse' in deel II, hoofdstuk 5.

verzameling - hoewel hij in de ban is 'van zijn liefde voor elk van zijn objecten, waar de wereld in aanwezig is'.[829] In het museum wordt het concept van een opstelling bedacht, daar brengt de conservator een eigen ordening aan die zichtbaar wordt in de museale presentatie. Maar de nieuwe museale functie van een object kan in strijd zijn met de oorspronkelijke functie. Ook al werd voorheen een voorwerp gewaardeerd om het functionele nut, in het museum wordt het verzameld en bewaard om de historische waarde, de herinnering of de schoonheid van het artefact. Erfgoed deskundige Rob van der Laarse: 'museale artefacten zijn uit hun oorspronkelijke context gelicht, maar museale locaties veranderen tegelijkertijd in nieuwe bestemmingen.(…) De tentoonstelling vertelt het verhaal van de verzameling, niet dat van de objecten vóór hun musealisering'.[830] Maar welk verhaal wordt dan verteld? Wat is het uitgangspunt, de perceptie van het museum of die van de potentiële bezoeker? Hoe belangrijk wordt de beleving en de mogelijkheid tot identificatie gevonden van het publiek?

In hoeverre mag je een eigen museale ordening aanbrengen in de presentatie? Die kwestie is regelmatig onderwerp van discussie. In mei 1995 laat een kortstondig debat tussen Jan Vaessen en Frans Haks, directeur van het Groninger Museum, zien hoezeer interpretaties uiteen kunnen lopen. Vaessen uit kritiek op de esthetische presentatie in het zojuist geopende Groninger Museum, waar gebruiksvoorwerpen op de historische afdeling gepresenteerd worden zonder leerzame context of uitleg. Zo wordt 'de oppervlakkigheid (…) gefetisjeerd', aldus Vaessen. Het debat tussen Vaessen en Haks scherpt de controverse aan tussen een objectgerichte benadering en een contextgerichte benadering in het presentatiebeleid. Hier speelt de vraag in hoeverre er een verband gekoesterd dient te worden tussen voorwerpen en hun materiële omgeving en functie, voordat ze in het proces van musealisering uit die verbanden werden losgeweekt.[831] In tegenstelling tot de historische afdeling van Haks, is in het Openluchtmuseum zowel de materiële, de functionele als de contextuele authenticiteit van groot belang.[832] Vaessen vindt dat historische gebouwen en voorwerpen een 'bewogen verbeelding van het leven' zijn. Zonder die bewogenheid, in de zin van betrokkenheid, engagement, blijven alle presentaties zielloos en steriel.[833]

Vaessen over de Groningse presentatie: 'de eenvoudigste gebruiksvoorwerpen worden getoond als ware het exquise kunstvoorwerpen. Ze worden uit hun context gehaald en volkomen van hun betekenis bestolen en beroofd.(...) Het gaat om gebruiksvoorwerpen, die in hun historische context moeten worden gepresenteerd. Dat is de taak van het historisch museum. Het Groninger Museum toont dingen, objecten los van hun gebruik, los van hun geschiedenis. Maar een museum mag geen speelplaats zijn zonder boodschap'.[834] 'Ah, nu weet ik waar hij het over heeft', zo reageert Haks plagerig - hij deed Vaessens irritatie eerder af met de opmerking dat het ook de bedoeling is van kunst om mensen uit de tent te lokken. 'De alledaagse voorwerpen zijn per periode in hun tijdscontext geplaatst. Per paviljoen staat

---

[829] Franco Rella, 'Duizelingwekkend amalgaam. De strijd van de verzamelaar tegen de tijd'. In: *Museumjournaal* 5 en 6, jrg. 32, 1987, p. 240. Zie ook: Dos Elshout, 'Musealisering van de cultuur: het museum als geheugen'. In: *Kunst en Beleid in Nederland* 4, Amsterdam, 1989, pp. 51-52.

[830] Rob van de Laarse, 'Erfgoed en de constructie van vroeger'. In: idem (redactie), *Bezeten van vroeger*. Amsterdam, 2005, pp. 5-6. Historicus Van de Laarse (1956) is uhd Erfgoedstudies bij Algemene Cultuurwetenschappen aan de UvA en sinds 2011 bijzonder hoogleraar op de Westerborkleerstoel Erfgoed van de oorlog aan de Vrije Universiteit Amsterdam.

[831] Zie in dit verband ook: Peter van Mensch, 'Context en authenticiteit'. In: Jan Vaessen ea. (redactie), *Jaarboek 1999 Nederlands Openluchtmuseum*. Arnhem, 1999, pp. 78-101.

[832] Hiervoor werd het museum in een recent advies van de Raad voor Cultuur geprezen, zie *Innoveren, participeren!* van maart 2007, p. 130.

[833] 'Museumdirecteur vindt Groningse collega lichtzinnig'. In: *de Volkskrant* van 3 mei 1995.

[834] Bron: *de Volkskrant* van 3 mei 1995: 'Museumdirecteur vindt Groningse collega lichtzinnig'. Zie ook Jan Vaessen, 'De dure armoede van ons museumbeleid'. In: *de Volkskrant*, 29 mei 1995 en Jan Vaessen, 'Over context'. In: Jan Vaessen e.a. (red.), *Jaarboek 1996 Nederlands Openluchtmuseum*. Nijmegen/Arnhem, 1996, pp. 11-29.

aangegeven of ze uit klei of zand afkomstig zijn. Het enige wat wij niet doen, is eindeloze verhalen bij de voorwerpen zetten. Voor specialisten zijn het kleuterteksten en voor de leek worden ze al snel te wetenschappelijk. Laat het voorwerp voor zich spreken. Wij stellen het op de meest intrigerende manier ten toon. Zodat de vorm het beste uitkomt'.[835] In deze controverse echoot de 'museumdiscussie' uit de jaren zeventig. De autonome museumopvatting waarin de specifieke waarden van de voorwerpen centraal staan, met een beperkte educatieve taak tegenover de responsieve museumopvatting, waar de bezoeker centraal staat die wordt aangezet tot culturele zelfontplooiing - de aard van de presentaties wordt op publieksbereik afgestemd.[836]

Vaessen schrijft in 1996 dat het meest eigene element van een museum het tentoonstellen is van authentieke voorwerpen.[837] Hij signaleert daarnaast een comeback van het verhaal in veel historische musea en dat juicht hij toe: zij 'bewaren het materiële culturele erfgoed dat getuigt van onze collectieve biografie. Die materiële objecten spreken niet vanzelf; musea moeten met die objecten een verhaal, hun verhaal, hun geschiedenis vertellen. Nu eens groots en meeslepend, dan weer klein en intiem, maar altijd "waerachtig ende waer". Musea kunnen zich niet verschansen achter de illusie dat objecten zelf de geschiedenis representeren en evenmin mogen ze zich verschuilen achter een comfortabel relativisme. Musea horen naar beste kunnen de waarheid te vertellen. Een museum dat dat niet, met volle inzet, wil, is gewoon een lui museum'.[838]

Cultureel ondernemerschap: onderzoek en debat

Op donderdag 4 november 1999 debatteert de Kamer over de uitgangspuntennota. Rick van der Ploeg krijgt steun voor zijn streven om een breder, diverser publiek te interesseren voor kunst.[839] De Kamer vindt echter dat hij te weinig doet 'om de kwaliteit van kunst en cultuur te waarborgen en verbeteren'. In zijn nota introduceert Van der Ploeg naast kwaliteit drie nieuwe criteria: het aantrekken van een breed en divers publiek, de hoogte van 'subsidie-per-bezoek' en de positie in het culturele bestel. De Kamer vreest dat de vrijheid van kunstenaars wordt aangetast door sterk de nadruk te leggen op de vraag van het publiek. Atzo Nicolaï: 'het aanbod gaat vooraf aan de vraag. Dat is in het algemeen zo: niemand heeft ooit om een stofzuiger gevraagd'. Van der Ploeg antwoordt: 'de kwaliteit staat voorop' - de drie nieuwe criteria zijn geen 'normen of eisen, maar afwegingscriteria'.[840] Hij belooft dat 'culturele instellingen en kunstenaars die een kwalitatief hoogwaardig aanbod hebben maar daarmee niet meer publiek trekken', niet worden gekort op hun subsidie. 'En als iets geen hoge kwaliteit heeft, komt het sowieso niet in aanmerking voor subsidie'. De Kamer gaat akkoord met zijn uitgangspunten.[841]

In september 2000 biedt Rick van der Ploeg de cultuurnota *Cultuur als Confrontatie* aan het parlement aan. 'De kern van deze cultuurnota wordt gevormd door de lijst met

---

[835] Ibidem. Frans Haks was van 1978 tot 1995 directeur van het Groninger Museum. Onder zijn bezielende leiding werd in 1994 het nieuwe gebouw van het museum geopend, naar het ontwerp van Alessandro Mendini.
[836] René Pingen, *Dat museum is een mijnheer. De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003*. Amsterdam, 2005, p. IX.
[837] Jan Vaessen, 'Over context'. In: idem e.a. (redactie), *Jaarboek 1996 Nederlands Openluchtmuseum*. Nijmegen/Arnhem, 1996, pp. 11-29.
[838] Jan Vaessen, 'Een merkwaardige geschiedenis'. In: *NRC Handelsblad*, 3 augustus 1996.
[839] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2010, p. 338. Zie ook: 'Kamer tegen "strafkorting" in kunstenplan'. In: *de Volkskrant*, 1 juli 1999, 'Kamer: geen straf voor witte kunstinstellingen'. In: *Trouw,* 1 juli 1999, 'Flinke aanmerkingen op plannen Van der Ploeg'. In: *Het Parool*, 1 juli 1999, 'Motie tegen norm Van der Ploeg aangenomen'. In: *NRC Handelsblad*, 2 juli 1999 en 'Van der Ploeg zet strafkorting om in beloning'. In: *de Volkskrant*, 24 september 1999.
[840] 'Belofte van Van der Ploeg. Kwaliteit blijft uitgangspunt'. In: *NRC Handelsblad*, 5 november 1999.
[841] 'Toneelstuk stelt kunstsector teleur' en 'Van der Ploeg sleept beleid door Kamer'. In: *de Volkskrant*, 5 november 1999.

besluiten'.[842] Van der Ploeg volgt in zijn Cultuurnota op hoofdlijnen de gelijknamige uitgangspuntennotitie uit 1999 en hij neemt het advies van de Raad voor Cultuur over.[843] Hij benadrukt nog eens dat artistieke kwaliteit het 'leidende subsidiecriterium' zal blijven bij de subsidieverdeling voor de komende planperiode.[844] Het principe van Thorbecke - de overheid is geen beoordelaar van kunst - neemt hij serieus 'door vanaf het begin duidelijke criteria te stellen': meer aandacht voor de vraag en niet uitsluitend voor het aanbod, meer jeugd, meer allochtonen, kunst uit de depots en cultureel ondernemerschap'.[845] 'Bijna alles wat ik heb voorgesteld heeft geleid tot concrete beleidsvoorstellen, dat zijn dus geen proefballonnen. Kijk naar de cultuurvouchers voor jongeren, of de kunst op Schiphol'.[846]

Van der Ploeg benadrukt in een interview dat het zijn taak is 'de grote cultuurpolitieke lijnen uit te zetten en de individuele beslissingen aan de deskundigen over te laten. Het voordeel van zo'n werkwijze is dat ik nu tijd heb voor reflectie. Deze post gaat door voor een fulltime betrekking, maar zeker in deze periode, nu de Cultuurnota is geschreven en het wachten is op het debat met de Tweede Kamer, kan ik met mijn duimen draaien. Voor iedereen een zeer nuttige bezigheid, omdat je dan in de gelegenheid bent na te denken over zaken op de langere termijn. Over ICT, een andere aanpak van de monumentenzorg, de systhematiek van de Raad voor Cultuur. (...) Wat het functioneren van de raad betreft: je zou toch niet willen dat alle beslissingen worden overgelaten aan een politicus of zijn ambtenaren? Dat druist in tegen het principe van Thorbecke. Vandaar dat wij die taken aan deskundigen overlaten, al pleit ik voor veel meer doorstroming en verjonging van de raadsleden en ook voor buitenlanders in de raad bij niet-taalgebonden sectoren als muziek, architectuur, vormgeving en beeldende kunst. We moeten nu eerst maar eens deze ronde tot een goed einde brengen. Daarna volgt een evaluatie'.[847] 'Bij de huidige opzet van de cultuurnota-procedure worden Kamerleden bestookt door instellingen die hun subsidie dreigen te verliezen, en ik vind het logisch dat ze die gevoelens vertolken. Voor de toekomst wil ik kijken naar een nieuwe opzet, waarbij het debat met de Kamer zich meer op de grote lijnen kan richten'.[848] In de slotparagraaf staat dat de cultuurnota 'nog steeds een goed middel kan zijn voor verandering en beweging in het culturele leven'. Want het is voor deze nota 'kenmerkend' dat er in het cultuuraanbod 'meer beweging, vernieuwing en doorstroming is gekomen dan ooit tevoren'.[849] Volgens zowel de Raad als de staatssecretaris wordt hiermee voldaan aan zowel consolidatie als vernieuwing.[850]

'Het klapstuk van de Cultuurnota' is dat Van der Ploeg 345 miljoen gulden beschikbaar stelt voor een ingrijpende renovatie van het Rijksmuseum, 'onze nationale schatkamer'.[851] Zelf moet het museum honderd miljoen gulden bijdragen.[852]

---

[842] Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie. Cultuurnota 2001-2004*. Den Haag/Zoetermeer, september 2000, p. 5. Zie ook: Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, pp. 181-182.

[843] 'Artistieke kwaliteit staat voorop'. In: *Het Financieele Dagblad*, 20 september 2000.

[844] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2010, p. 338, 'Artistieke kwaliteit staat voorop'. In: *Het Financieele Dagblad*, 20 september 2000 en Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie.* Den Haag/Zoetermeer, september 2000, p. 25

[845] Van der Ploeg geciteerd in: Jhim Lamoree, 'Zeker in deze tijd kan ik met mijn duimen draaien'. In: *Het Parool*, 19 september 2000.

[846] Mark Duursma, '"Ik blijf trouw aan mijn prioriteiten". Gesprek met staatssecretaris Rick van der Ploeg'. In: *NRC Handelsblad*, 19 september 2000.

[847] Van der Ploeg geciteerd in: Jhim Lamoree, 'Zeker in deze tijd kan ik met mijn duimen draaien'. In: *Het Parool*, 19 september 2000.

[848] Mark Duursma, '"Hardheid van het cultuurdebat verbaast me". Staatsecretaris Van der Ploeg ambieert tweede termijn'. In: *NRC Handelsblad*, 22 november 2000.

[849] Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie.* Den Haag/Zoetermeer, september 2000, p. 53.

[850] De komende beleidsperiode ontvingen 168 instellingen voor het eerst subsidie, 137 instellingen kregen een subsidieverhoging, 21 kregen subsidieverlaging en 38 subsidiebeëindiging - deze 'vallen buiten de boot'. Bron: 'Beschamend cultuurdebat'. In: *Het Parool*, 15 november 2000.

[851] Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie.* Den Haag/Zoetermeer, september 2000, p. 30.

In het museumbeleid blijven publieksbereik, educatie en collectiemobiliteit de speerpunten - Van der Ploeg wil 'bindende afspraken maken over de prestaties' die hij van de rijksmuseale instellingen verwacht. Hij pleit - in navolging van de Raad voor Cultuur - voor fusies en 'andere vormen van samenwerking'. Hij geeft als voorbeeld Het Princessehof en het Fries Museum in Leeuwarden - daar wordt de *back office* gedeeld sinds Wim van Krimpen begin 1998 van beide musea directeur werd.[853]

Op 13 november 2000 verdedigt Van der Ploeg zijn cultuurnota in de Tweede Kamer.[854] Het budget voor cultuur is ondertussen flink gestegen. Mark Duursma schrijft in *NRC*: 'er is de komende vier jaar meer geld beschikbaar voor cultuur dan ooit. Probleem is alleen dat Van der Ploeg zodanig met de cijfers goochelt, dat niemand - ook hijzelf niet - kan aangeven hoe groot de precieze toename is. Met diverse criteria als variabelen ligt die toename ergens tussen vijftig en ruim tweehonderd miljoen gulden'.[855] In het Kamerdebat wordt kritiek geuit op de cultuurnotasystematiek die 'nodig aan revisie nodig is'. De beoordelingsmethodiek van de Raad moet het ontgelden: 'er moet een intensieve evaluatie en aanpassing (…) komen zodat de Tweede Kamer over vier jaar niet weer "de puinruimer van ontspoord beleid" hoeft te zijn'. Femke Halsema (GroenLinks) merkt op dat 'er nogal wat mis is met het cultuurnota-circus'. Kamerleden constateren een 'zwaar toegenomen bureaucratisering door het enorm gestegen aantal aanvragers'.[856] Atzo Nicolaï (VVD): 'er is altijd veel gedoe en gedonder als er cultuurgeld verdeeld wordt, maar er is nog nooit zoveel gedoe en gedonder geweest als nu terwijl er honderd miljoen gulden extra te verdelen is en als je de berekeningen van de staatssecretaris volgt nog veel meer'. Hij waarschuwt voor 'versnippering: er komen veel meer instellingen die gemiddeld veel minder armslag hebben'. Van der Ploeg 'laat zich door alle kritiek niet uit het veld slaan'. Hij citeert een aantal krantekoppen met daarin 'forse kritiek op het kunstenplan' en deelt vervolgens mede dat ze niet uit actuele bronnen komen, maar uit kranten van acht jaar geleden: 'dit soort taferelen horen er bij'. Hij somt vervolgens 'de zegeningen van zijn beleid' op en sluit af met de opmerking 'dat er altijd te weinig geld is, maar dat er nog nooit zoveel geld is geweest als nu'.[857] Ondanks het heftige debat manouvreert Van der Ploeg zijn cultuurnota door de Tweede Kamer.

Rick van der Ploeg werkt het begrip 'cultureel ondernemerschap' uit in zijn uitgangspuntennota in 1999 en schrijft er een aparte notitie over: *Een ondernemende cultuur*.[858] De term past in zijn beleidsstrategie dat de cultuursector 'meer dan voorheen' moet 'leren hoe ze het marktmechanisme moet bedienen'.[859] Zo zet Van der Ploeg het begrip op de politieke agenda en verbindt hij cultuurbeleid en economisch beleid, ter stimulering van de marktwerking in de gesubsidieerde cultuursector.[860] Met Van der Ploegs lancering van het begrip in de beleidsretoriek barst er in de kunstenwereld een debat los. Cultureel ondernemerschap doet denken aan economie, markt en commercieel denken en daar moeten

---

[852] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2010, p. 389 en 'In debat met Rijksmuseum'. In: *Het Parool*, 6 januari 2001.
[853] Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie.* Den Haag/Zoetermeer, september 2000, pp. 29-30. Zie over beide musea deel IV, hoofdstuk 4 en deel V, hoofdstuk 1.
[854] Raoul du Pré, 'Een grote grap'. In: *de Volkskrant*, 11 november 2000.
[855] Mark Duursma, 'Alles mag in de strijd om het geld' In: *NRC Handelsblad,* 8 december 2000.
[856] Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief.* Groningen, 2005, pp. 182-184. Van Klink baseert zich op het verslag van de Handelingen van de Tweede Kamer 2000-2001, nr. 27432.
[857] Ibidem.
[858] Zie: Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie.* Den Haag/Zoetermeer, 8 juni 1999, pp. 35-40 en http://www.minocw.nl/documenten/ondernemendecultuur.pdf (geraadpleegd op 20 juni 2008).
[859] Arjo Klamer en Olav Velthuis. 'Cultureel ondernemerschap. Wat is dat eigenlijk?' In: *NRC Handelsblad*, 16 april 2000.
[860] Annette van der Zee (redactie), *Management voor de culturele sector*. Bussum, 2011, pp. 28-30.

velen in dit circuit niets van hebben.[861] Bovendien is niet duidelijk wat cultureel ondernemerschap inhoudt. Het wordt een sleutelbegrip in de kunst- en cultuurwereld, maar het is niet eenduidig. Het is een containerbegrip. Cultureel ondernemerschap wordt in het debat over cultuurbeleid en verzakelijking sindsdien voortdurend gebruikt, maar geassocieerd met verschillende elementen. Aan welke criteria en voorwaarden moet het management van een culturele instelling voldoen? Vaak wordt met cultureel ondernemen het verwerven van eigen inkomsten bedoeld, om zo onafhankelijker te worden van overheidssubsidies. Maar dit is slechts één aspect van het cultureel ondernemerschap. In sommige omschrijvingen staan juist de eigenschappen centraal waarover een cultureel ondernemer dient te beschikken: een bepaalde leiderschapsstijl.[862]

Van der Ploeg stelt voor om subsidieaanvragers te toetsen aan het criterium van 'maatschappelijk bereik'. Om dat te bevorderen dienen culturele instellingen veel meer als ondernemer te functioneren.[863] Hij geeft in zijn beleidsbrief *Een ondernemende cultuur* aan welk doel hij voor ogen heeft. Hij wil de marktwerking stimuleren in de culturele sector.[864] 'Onder de noemer van cultureel ondernemerschap wil ik cultuurmakers en -bemiddelaars beter toerusten voor de maatschappij van vandaag'. Maar toch blijft ook in de brief cultureel ondernemerschap een breed begrip dat niet concreet wordt gedefinieerd. Hij kent er een aantal kwaliteiten aan toe: 'in een cultureel ondernemer verenigen zich twee faculteiten. De culturele, omdat hij in hoge mate kennis en gevoel heeft voor de kunsten, voor de creatieve processen, een neus voor het creatieve talent. De ondernemende, omdat hij zijn publiek kent, alert is op nieuwe kansen en gebruik weet te maken van marketinginstrumenten uit de commerciële sector'.[865] De staatssecretaris beschouwt het cultureel ondernemerschap 'in eerste aanzet' als een attitude: een instelling 'die er op gericht is zoveel mogelijk kunstzinnig, artistiek-cultureel, zakelijk en maatschappelijk rendement te halen uit culturele voorzieningen'. Dit vereist durf, 'een open en naar buiten gerichte opstelling'. Andere bepalende ingrediënten zijn 'alertheid op het benutten van kansen en mogelijkheden'.[866] 'Het niet schromen om nieuwe en onconventionele wegen te bewandelen. Het ontsluiten van culturele schatten voor nieuwe publieksgroepen. Open verbindingen leggen tussen gesubsidieerde en niet-gesubsidieerde segmenten van het culturele leven'.[867]

De Raad voor Cultuur interpreteert cultureel ondernemerschap in eerste instantie als een economische categorie. In haar *Vooradvies Cultuurnota 2001-2004* waarschuwt zij 'voor een overwaardering van economische principes die de door ideologie en passie geïnspireerde activiteiten (lijkt) te verdringen'.[868] De economische waarde lijkt in toenemende mate de culturele waarde te bepalen, waardoor de intrinsieke waarde van kunst en cultuur op de achtergrond raakt - dit staat haaks op de intentie van het cultuurbeleid. De Raad vindt dat het cultuurbeleid tegenwicht dient te geven tegen de tendens tot economisering van de samenleving. Daarom dient cultureel ondernemerschap dienstbaar te zijn aan de artistieke missie: deze kan de positie van cultuur versterken, 'mits de culturele doelstellingen niet

---

[861] Arjo Klamer en Olav Velthuis, 'Culturele instellingen moeten innovatief bezig zijn'. In: *NRC Handelsblad*, 23 maart 1999.
[862] Boris Franssen, Peter Scholten en Marc Altink, *Handboek Cultureel Ondernemen*. Assen, 2009, p. 12.
[863] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen 2010, p. 350.
[864] Annette van der Zee (redactie), *Management voor de culturele sector*. Bussum, 2011, p. 30.
[865] Bron: http://www.minocw.nl/documenten/ondernemendecultuur.pdf (geraadpleegd op 20 juni 2008).
[866] Ibidem en Hans van Dulken, 'Cultureel ondernemerschap'. In: Giep Hagoort (redactie), *Dwarsdoorsnede 2005*. Utrecht, 2005, p. 60.
[867] Geciteerd in: Boris Franssen, Peter Scholten en Marc Altink, *Handboek cultureel ondernemen*. Assen, 2009, p. 12.
[868] Raad voor Cultuur, *Vooradvies Cultuurnota 2001-2004. Cultuur voor culturen.* Den Haag, 1999.

ondergeschikt worden gemaakt aan de commerciële'. De Raad spreekt daarom liever van 'een ondernemende cultuur'.[869]

Giep Hagoort - één van de pioniers in het kunstmanagement - introduceerde in 1992 het begrip cultureel ondernemerschap in het Nederlandse taalgebied. In Amerika gebruikte socioloog Paul Dimaggio al in 1982 de term *cultural entrepreneurship* in onderzoek naar 19e eeuwse culturele initiatieven van de stadselite in Boston.[870] In zijn publicatie *Cultureel ondernemerschap* analyseert Hagoort organisatievormen in de cultuursector.[871] Hij pleit voor een bedrijfsstrategie waarin nieuwe kansen die zich voordoen, direct benut worden en er meer afstand wordt genomen van subsidiegevers - dit ondernemerschap biedt 'een wenkend perspectief'. Hij hecht belang aan 'het onder eigen verantwoordelijkheid ontwikkelen van een strategisch kunstmanagement met een open oog voor de eigen, steeds in verandering zijnde omgeving'. Het 'ankerpunt' voor de kunstmanager hoort bij het ondernemerschap 'een gedrevenheid voor de kunst' te zijn. In zijn betoog zijn risico nemen, innoveren en marketing sleutelbegrippen.[872] Hagoort wijst op mogelijkheden voor culturele ondernemingen 'om meer uit de markt te halen, zonder daarbij af te doen aan de artistieke waarde van het product'. Hij noemt voorbeelden hoe dat aan te pakken: door verscherping van het verkoopbeleid en het kostprijsbeleid, uitbreiding en wijziging van het activiteitenpakket, invoeging van *profit centres* binnen de organisatie en het aangaan van samenwerkingsverbanden.[873]

Van verschillende kanten krijgt Van der Ploeg commentaar op zijn introductie van het fenomeen cultureel ondernemerschap. Consultants stellen hun organisatiemodellen bij en Stichting Kunst en Zaken publiceert 'een managementmodel dat culturele organisaties kunnen gebruiken om de zaken goed op orde te krijgen richting overheid'.[874] In de kritische en afwijzende reacties - vooral vanuit de geschrokken kunstenwereld - bespeurt Hagoort een echo van de traditie van de Frankfurter Schule: economie, management en marketing zouden niet te verenigen zijn met kunst en cultuur, omdat deze rationele benadering 'de intrinsieke en verbeeldende waarde' daarvan aantasten en tot vervlakking leiden.[875] Een andere benadering is de 'mechanisch-economische', waarin kunst en cultuur worden beschouwd als producten als elk ander - in deze opvatting wordt voorbij gegaan aan 'het onafhankelijke creatieve proces dat aan kunst en cultuur ten grondslag ligt', aldus Hagoort.[876]

Er komt een academisch debat op gang, met bijdragen van Arjo Klamer, Olav Velthuis en Ryclef Rienstra, sinds februari 2001 directeur van de VandenEnde Foundation. Klamer en Velthuis, beiden econoom, geven in *NRC Handelsblad* aan dat cultureel ondernemerschap

---

[869] Hans van Dulken, 'Cultureel ondernemerschap'. In: Giep Hagoort (redactie), *Dwarsdoorsnede 2005*. Utrecht, 2005, p. 60.

[870] Paul J. Dimaggio, 'Cultural Entrepeneurship in Nineteenth-Century Boston'. In: idem (editor), *Nonprofit enterprise in the Arts*. New York, 1986, pp. 41-61. Het artikel verscheen eerder als paper in *Media, Culture and Society* 4, 1982.

[871] Giep Hagoort, *Cultureel ondernemerschap. Een inleiding in kunstmanagement.* Culemborg, 1992. Zie over de pioniersfase van kunstmanagement: Deel II, hoofdstuk 4. Van 2000 tot en met 2013 was Hagoort lector Kunst en Economie aan de Faculteit Kunst en Economie van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht. Dit lectoraat is erop gericht een bijdrage te leveren aan de professionalisering van het cultureel ondernemerschap binnen de creatieve industrie. Sedert 2006 is Hagoort verbonden als eerste hoogleraar - inmiddels emeritus - Kunst en economie in Nederland aan de Universiteit Utrecht, Faculteit der Kunsten.

[872] Giep Hagoort, *Cultureel ondernemerschap. Over het onderzoek naar de vrijheid van kunst maken en de vrijheid van ondernemen*. Oratie. Universiteit van Utrecht, 6 juni 2007, p. 17.

[873] Giep Hagoort, *Cultureel ondernemerschap.* Culemborg, 1992, pp. 50-51.

[874] Giep Hagoort, *Cultureel ondernemerschap.* Universiteit van Utrecht, zomer 2007, p. 25 en Stichting Kunst en Zaken, *Cultureel ondernemerschap: een kwestie van balans. Aanbevelingen voor een dynamischer relatie tussen culturele instellingen en de overheid.* Rotterdam, 2001.

[875] Adorno en Horkheimer schreven in hun klassieke studie *Dialektik der Aufklärung* uit 1947, over 'de cultuurindustrie' als machinerie om het individu onder controle te houden. Theodor Adorno en Max Horkheimer, *Dialektiek van de verlichting*. Nijmegen, 1987, pp. 135-184.

[876] Giep Hagoort, *Cultureel ondernemerschap.* Utrecht, 2007, pp. 25-28.

vooral gericht dient te zijn op innovaties en niet zozeer op het stimuleren van de marktwerking in de cultuursector, zoals volgens hen de staatssecretaris voorstaat. Zij spreken liever van een entrepreneur, in navolging van de econoom Richard Cantillon: 'iemand die op eigen initiatief en voor eigen voordeel buiten de traditionele verbanden om, iets van maatschappelijke waarde realiseerde'. De econoom Joseph Schumpeter voegde daaraan toe dat een entrepreneur creatief en innovatief moet zijn, en het lef dient te hebben ondernemingen op te zetten 'die in alle redelijkheid niet mogelijk lijken'.[877] Klamer en Velthuis breiden dit profiel uit met het vermogen om 'andere, minder ondernemende geesten te overtuigen mee te doen. (…) De ware culturele ondernemers zullen gebruik maken van de bijzondere kwaliteiten van de kunsten en mensen op grond van die kwaliteiten overtuigen. In het algemeen doen ze er goed aan zich verre van de commercie te houden - en niet al te dicht op de schoot van de overheid te kruipen. Cultureel ondernemerschap heeft immers ook te maken met het realiseren van alternatieve organisatievormen en financieringsstructuren binnen de kunstwereld. Daar zijn creatieve, een beetje roekeloze, alerte en overtuigende mensen voor nodig'.[878] Klamer pleit er in een latere publicatie voor het zwaartepunt van de financiering van cultuur - als 'common good' - te verschuiven van de overheid en de markt naar wat hij noemt 'de derde sfeer: zelffinanciering, mecenaat, vrijwilligers en partners'.[879]

In 2001 publiceert de stichting Kunst & Zaken een onderzoek naar het begrip cultureel ondernemerschap.[880] Het doel van de stichting is het verbeteren van managementkwaliteit van Nederlandse kunstinstellingen door uitwisseling van kennis en ervaring met het bedrijfsleven. De stichting neemt zelf het initiatief voor het onderzoek, maar wordt gefinancierd door het ministerie van OCenW. Het rapport is bedoeld om de discussie aan te zwengelen en op die manier het ondernemen in de culturele sector te bevorderen. Door het toetsende onderzoek biedt het rapport meer concrete suggesties. De auteurs laten verschillende definities van het begrip de revue passeren, maar gaan uiteindelijk uit van de omschrijving dat bij cultureel ondernemerschap 'gestreefd wordt naar een optimale balans tussen zakelijke en artistieke doelstellingen'. Daarbij is het van belang dat een culturele instelling jaarlijks haar artistieke en zakelijke doelstellingen bepaalt. Het realiseren van zakelijke doelen (effectiviteit en efficiëntie) is dan evenwichtig afgestemd op het realiseren van artistieke doelen (kwaliteit en innovatie). Maar het fenomeen betekent ook dat de aandacht die aan zakelijke doelen wordt besteed niet ten koste gaat van artistieke doelstellingen.[881] Voor het onderzoek zijn de effecten van het ondernemerschap in de culturele sector tegen het licht gehouden, voor zowel de instellingen als de overheid. Voor de instellingen biedt cultureel ondernemerschap het

---

[877] Cantillon leefde van ca. 1680 tot 1734, Schumpeter van 1883 tot 1950. Israel Kirzer (1930) voegde aan de eigenschappen nog alertheid toe.

[878] Arjo Klamer en Olav Velthuis, 'Culturele instellingen moeten innovatief bezig zijn'. In: *NRC Handelsblad*, 23 maart 1999.

[879] Aangehaald in: Ryclef Rienstra, 'Alles wat weerbaar is, is niet waardeloos'. In: *Boekman* 68 (themanummer 'Kunst en commercie'), 18de jrg, 2006, p. 11. Oorspronkelijke bron: Arjo Klamer, *In hemelsnaam! Over de economie van overvloed en onbehagen*. Kampen, 2005. Zie ook: Giep Hagoort, *Cultureel ondernemerschap.* Utrecht, 2007, p. 31.

[880] Stichting Kunst & Zaken werd in 1996 opgericht nadat adviesbureau McKinsey & Company in een haalbaarheidsonderzoek aantoonde dat er behoefte was aan een initiatief 'om het management en bestuur van culturele instellingen duurzaam te versterken' en 'kennis en ervaring op het gebied van cultureel ondernemerschap' te ontwikkelen. Het bestuur was afkomstig uit de culturele sector en het bedrijfsleven. De stichting verwierf financiële steun van een viertal grondleggers en meer dan twintig grote en middelgrote bedrijven. Op 1 juli 2010 is Kunst & Zaken officieel gefuseerd met Kunstenaars&CO in de nieuwe stichting Cultuur-Ondernemen. Kunstenaars&CO ontstond op 1 januari 2002 uit Voorzieningsfonds voor Kunstenaars, Stichting Scheppende Kunstenaars en Stichting PodiumKunstWerk. Bron: *www.vng.nl/eCache/DEF/94/673.html* (geraadpleegd op 22 december 2011).

[881] Kunst & Zaken, *Cultureel ondernemerschap: een kwestie van balans. Aanbevelingen voor een dynamischer relatie tussen culturele instellingen en de overheid.*z.p., 2001, pp. 12-13. Zie: http://www.kunst-en-zaken.nl/pdf/Co.pdf.

voordeel dat ze meer onafhankelijk van de overheid kunnen werken. Zo kunnen ze andere middelen aantrekken en krijgen ze meer ruimte voor zelfontplooiing. Ook voor de overheid heeft dit voordelen, omdat de verantwoordelijkheid vermindert, terwijl de beleidsdoelstellingen meer kunnen worden verwezenlijkt.[882] In het rapport staan concrete aanbevelingen: het verhogen van eigen inkomsten, het analyseren van de eigen bedrijfsactiviteiten, het versterken van de marketing, het gebruik van nieuwe media en het bevorderen van samenwerking binnen en buiten de culturele sector.[883]

Ryclef Rienstra bepleit in *Boekman* om 'andere financieringsbronnen' aan te boren, omdat overheidssubsidiëring zelden gelijke tred houdt met de toenemende productiekosten. De overheid is geen vanzelfsprekend vangnet voor alle risico's. Onder die andere bronnen verstaat Rienstra inkomsten uit kaartverkoop, sponsoring en bijdragen van betrokken particuliere mecenassen. Omdat deze aanpak een ondernemende instelling vergt, pleit hij voor ondernemerschap in cultuur. Hij maakt geen onderscheid tussen hoge kunst of populaire cultuur.[884] Ook hij waagt zich aan een omschrijving: iemand 'die als intermediair met de artistieke integriteit van de kunstuiting als uitgangspunt, met alle middelen probeert een zo groot mogelijk (betalend) publiek - hoe specifiek ook - voor die kunstuiting te interesseren en te streven naar een sluitende exploitatie van zijn onderneming. De artistieke integriteit moet bij deze cultureel ondernemer altijd vooropstaan. Zijn doelstelling is om artistiek belangwekkende producties tot stand te laten komen en vertoond te krijgen'.[885] Kortom, cultureel ondernemerschap vraagt om talent, gevoel voor kansen en risico's en een ondernemende instelling.[886]

Sinds 2004 is cultureel ondernemerschap een universitaire discipline. Vanuit de leerstoel Economie van kunst en cultuur ontwikkelt de Erasmus Universiteit Rotterdam een *Master Program* Cultural Economics and Cultural Entrepeneurship, met Arjo Klamer als hoogleraar.[887] In 2005 is met behulp van de VandenEnde Foundation de leerstoel Cultureel ondernemerschap en Management opgericht, ondergebracht in de Faculteit der Economische Wetenschappen van de Universiteit van Amsterdam - dichter en econoom Nachoem Wijnberg bezet deze leerstoel.[888] Sinds 2006 is Giep Hagoort hoogleraar Kunst en economie aan de Universiteit van Utrecht. De verzakelijking van het cultuurbeleid is inmiddels wetenschappelijk geïnstitutionaliseerd.[889]

In de gepubliceerde bewerking van de oratie die Hagoort op 6 juni 2007 houdt, detecteert hij het begrip. 'Cultureel ondernemerschap is het leiden van culturele organisaties vanuit drie kenmerken: het formuleren van een richtinggevende culturele missie, het balanceren en handelen tussen culturele en economische waarden, de zorg hebben voor een culturele infrastructuur'. Hierbij vormen 'culturele waarden' het vertrekpunt. Het management, inclusief het genereren van inkomsten, is noodzakelijk voor het verwezenlijken van de culturele missie: 'het organiseren, tonen en spreiden van kunst en cultuur'.[890] Hagoort

---

[882] Ibidem, p. 14.
[883] Ibidem, pp. 21-34.
[884] Ibidem, pp. 6-15.
[885] Ibidem, p. 11.
[886] Annette van der Zee (redactie), *Management voor de culturele sector*. Bussum, 2011, p. 30.
[887] Giep Hagoort, *Cultureel ondernemerschap.* Utrecht, 2007, pp. 30-31.
[888] Ibidem. Wijnberg pleit in zijn oratie voor ondernemerschap en innoveren, voor 'cultureel ondernemen, over innoveren en risico nemen, over classificeren en waarderen, tegen de achtergrond en voorgrond van traditie'. Nachoem M. Wijnberg, *Traditie!* Amsterdam, 2008. Zie ook: Anneke Stoffelen, 'Commercieel is zo erg niet'. In: *de Volkskrant*, 25 oktober 2007.
[889] Hieraan gingen al enige initiatieven vooraf. Voordat de leerstoelen in Amsterdam en Rotterdam werden aangesteld, werd in 2000 bij de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht al een lectoraat Kunst en Economie ingesteld, met Hagoort als lector.
[890] Giep Hagoort, *Cultureel ondernemerschap.* Utrecht, zomer 2007, p. 27. Zie ook: Hans van Dulken, 'Cultureel ondernemerschap'. In: Giep Hagoort (redactie), *Dwarsdoorsnede 2005*. Utrecht, 2005, pp. 63-64. Een

benadrukt dat 'cultureel' niet een 'min of meer toevallig' bijvoeglijk naamwoord is. 'Het culturele is richtinggevend voor hetgeen binnen en buiten het artistiek-creatieve ondernomen gaat worden. De vrijheid van de kunstenaar kunst te maken, in negatieve zin de ruimte hebben, en in positieve zin werken aan de eigen autonome ontwikkeling, vormt daarmee een belangrijk fundament voor het cultureel ondernemen'.[891]

Hoe zijn bovenstaande concepten te operationaliseren naar praktisch ondernemen? Het *Handboek Cultureel Ondernemen* biedt houvast bij het formuleren van een missie, het opzetten en uitwerken van een strategie, 'het realiseren van een gezonde bedrijfsvoering' en 'het bewaken van een juiste balans tussen artistieke kwaliteit en zakelijke doelstellingen', aldus Rienstra in het voorwoord.[892] De auteurs komen tot de volgende definitie: 'met cultureel ondernemen wordt het streven en handelen aangeduid van organisaties, ondernemingen en individuen die zich inzetten voor het realiseren van doelstellingen op het gebied van kunst en cultuur, op een financieel duurzame wijze. Culturele Ondernemers optimaliseren hun eigen inkomsten en zijn bereid risico's te nemen om hun doelstellingen te realiseren. Culturele ondernemers benoemen meetbare doelen op artistiek, maatschappelijk en financieel gebied en doen aan prestatiemeting om hun eigen prestaties te monitoren en stelselmatig te kunnen verbeteren'.[893] Gebaseerd op deze definitie ontwikkelen de auteurs een cyclisch 'werkmodel', met verschillende stappen die genomen dienen te worden. De eerste stap, 'strategisch platform' is beslissen welke missie dient te worden nagestreefd en welke doelen moeten worden gerealiseerd. Vervolgens zullen deze doelen moeten worden vertaald naar een strategisch plan, een adequate bedrijfsvoering en een goede besturing. Daarna dient dieper te worden ingegaan op de marketing, als uitwerking van de verbinding tussen de artistieke, maatschappelijke en financiële doelen. Marketing is een uiterst belangrijk onderdeel in het cultureel ondernemen - voor het vergroten van publieksinkomsten zijn marketingstrategieën nodig. Marketing behoort een taak te zijn van alle betrokkenen bij een organisatie en niet alleen van de marketingafdeling. Na de stap van de marketing dient te worden gekeken naar de financiering en verwerving van eigen inkomsten. De laatste stap is de evaluatie in hoeverre de gestelde doelen daadwerkelijk zijn gerealiseerd: 'cultureel ondernemers stellen meetbare doelen, en meten ook daadwerkelijk of deze doelen zijn gerealiseerd'. In de laatste stap, 'prestatiemanagement' moet duidelijk worden wat en hoeveel van de doelen uit de eerste stap, 'strategisch platform' zijn gerealiseerd. Deze fase dient als basis voor een nieuwe cyclus van cultureel ondernemen.[894]

Op zoek naar een subsidiestelsel zonder ophef en rumoer

Bij de voorbereiding van de beleidsperiode 2001-2004 leidde de advisering door de Raad voor Cultuur van april 1999, *Cultuur voor culturen* tot kritisch commentaar.[895] Ook Van der Ploeg krijgt bij de presentatie van zijn Cultuurnota hevige kritiek te verduren. Hij kent gelijk gewicht toe aan artistiek inhoudelijke criteria en aan meer politiek getinte criteria - zoals publieksbereik (met name het bereik van jongeren en allochtonen) en spreiding. Dit is tegen de zin van de Raad voor Cultuur en ook van de Tweede Kamer. Na 'het nodige weerwerk'

---

operationele definitie - hoe ondernemerschap wordt vastgesteld - is een andere kwestie. Dat was meer de ambitie in het rapport van Kunst & Zaken uit 2001.

[891] Ibidem, p. 34. Hagoort laat zich hier inspireren door het concept van negatieve en positieve vrijheid van Isaiah Berlin en in zijn navolging Hans Blokland.

[892] Boris Franssen, Peter Scholten en Marc Altink, *Handboek Cultureel Ondernemen*. Assen, 2009, p. viii.

[893] Ibidem, p. 14.

[894] Ibidem, pp. 18-19.

[895] '"Systeem van subsidiëring moet beter". Van der Ploeg evalueert'. In: *NRC Handelsblad*, 8 februari 2001. Zie ook: 'Cultuurraad wil ook af van" rituele dans"'. In: *de Volkskrant*, 20 april 1999 en 'In "Vooradvies": Raad voor Cultuur pleit voor diversiteit'. In: *NRC Handelsblad*, 19 april 1999.

krijgt het inhoudelijke criterium weer prioriteit bij de beoordeling van de subsidie aanvragen. De andere criteria spelen mee, maar na het kwaliteitscriterium.[896]

Oud-staatssecretaris Aad Nuis herinnert zich dat het debat er bij hem 'minder heftig' aan toe ging: 'deels is dit een ritueel dat om de vier jaar terugkeert. Maar Rick heeft ook wel erg hard geroepen dat alle oude dingen in de kunstwereld niet deugen. Veel instellingen waren allang bezig om hun publiek te verbreden. Toen kwam Rick. Hij stak zijn vinger op en riep: "jullie moeten daarheen". Dat irriteert natuurlijk'. Volgens Arjo Klamer vindt hij zijn staatssecretarisschap 'eigenlijk (…) een grote grap': 'hij doet het op z'n gemak, hij vindt het leuk, maar dat kan overmorgen allemaal weer dramatisch anders zijn, zodra zijn interesse weer ergens anders naar uitgaat. In die zin staat Van der Ploeg model voor de moderne mens: hij gaat waar zijn gevoel hem brengt, is niet zo diepgaand, heeft geen levenslange *commitment* met de cultuur'. Maar juist daarom vindt Klamer 'het genant' dat de kunstwereld zich zo laat meeslepen. 'De invloed van de politiek op het kunstbeleid is veel te groot', waardoor kunstenaars in 'een rare spagaat' terechtkomen: 'aan de ene kant noemen ze hem een cultuurbarbaar die zijn sociale beleid op ze loslaat, aan de andere kant maken ze hun dansjes nu precies zoals ze denken dat hij het graag wil zien, omdat ze bang zijn dat ze anders hun subsidie kwijtraken. Dat hele systeem met die cultuurnota moet nodig op de helling'.[897]

De Tweede Kamer ontketent bijna 'een revolutie' in de kunstwereld. Het weekeinde voor het debat bereiden de woordvoerders van de drie coalitiefracties een motie voor waarin wordt geëist dat een aantal negatieve kwalificaties van de Raad voor Cultuur opnieuw, door een alternatieve commissie - 'een schaduw raad voor cultuur' - worden beoordeeld. Eén van de opstellers van de motie is Atzo Nicolaï, voorheen secretaris van de Raad voor Cultuur. PvdA-collega Judith Belinfante bedenkt zich op de valreep en trekt haar handtekening onder de conceptmotie in - 'ongetwijfeld ingefluisterd door haar partijgenoot, staatssecretaris Rick van der Ploeg van Cultuur'. Zo strandt deze 'couppoging' van PvdA, VVD en D66, die de verhoudingen ingrijpend zou hebben veranderd tussen kunstenaars, overheid en adviseurs. Als de motie was aangenomen, had niet alleen de staatssecretaris zijn consequenties moeten trekken, maar ook de Raad voor Cultuur: 'het bouwwerk, opgericht volgens het principe van Thorbecke dat de staat "geen oordelaar van kunst" is, waarmee de cultuur in dit land inhoudelijk langs de meetlat wordt gelegd, was daarmee onderuitgehaald'. Maar wederom staat het beoordelingssysteem ter discussie: de Kamer vraagt tijdens het debat in een motie om een evaluatie van het huidige stelsel van vierjaarlijkse subsidiëring.[898] Van der Ploeg vindt dat hij het politiek zuiver heeft gespeeld: 'al mijn uitgangspunten zijn door de Kamer geaccordeerd (…). Daarom vind ik het zo vreemd dat de Kamer aan het eind van de rit de spelregels wil veranderen. Als men andere prioriteiten had willen stellen, had men dat eerder moeten laten weten. (…) Bij de huidige opzet van de Cultuurnotaprocedure worden Kamerleden bestookt door instellingen die hun subsidie dreigen te verliezen, en ik vind het logisch dat ze die gevoelens vertolken. Voor de toekomst wil ik kijken naar een nieuwe opzet, waarbij het debat met de Kamer zich meer op de grote lijnen kan richten'. Hoewel er nog nooit zoveel geld voor cultuur is, was er nooit zoveel protest. Volgens Van der Ploeg komt dat doordat men zich identificeert 'met de verliezers, niet met de winnaars. (…) Het debat is behoorlijk op de man gespeeld, met termen als "staatssecretaris tegen cultuur", dat heeft me gestoord. Het beeld van desinteresse corrigeert zichzelf wel, want het is onzin. Ik heb nog

[896] Winnie Sorgdrager, 'Een vrije ruimte voor kunst in het cultuurbeleid'. In: *Boekmancahier* 51, 14de jrg. maart 2002, p. 83.
[897] Nuis en Klamer geciteerd in: Raoul du Pré, 'Een grote grap'. In: *de Volkskrant*, 11 november 2000.
[898] 'Beschamend cultuurdebat'. In: *Het Parool*, 15 november 2000, 'Kunstmoeras'. In: *NRC Handelsblad*, 14 november 2000 en 'Nieuw stelsel kunstsubsidie'. In: *NRC Handelsblad*, 8 januari 2001.

veel plannen, ik heb het nu drukker dan in de afgelopen periode'. Hij belooft in het voorjaar met een plan te komen voor een aangepaste Cultuurnotaprocedure.[899]

De voorzitter van de Raad voor Cultuur, Winnie Sorgdrager (D66) vindt dat de Tweede Kamer het huidige beoordelingsstelsel onder grote druk zet en zich te veel inhoudelijk met de beoordeling bemoeit. Ze wil op korte termijn een debat over het systeem. Ze schrijft Van der Ploeg dat 'de Raad de beraadslagingen in de Kamer met verbazing heeft gevolgd, omdat het niet ging over kunstbeleid in bredere zin, maar over de subsidietoekenning aan individuele instellingen'. De Raad denkt over 'een andere opzet van het beoordelingssysteem' en wil de staatssecretaris daarover 'op korte termijn' adviseren, 'omdat de commotie daarover elke vier jaar toeneemt en omdat ook binnen de Raad op onderdelen vraagtekens worden geplaatst bij de wijze waarop het huidige systeem functioneert'.[900] In het beleidsadvies voor de beleidsperiode 2001-2004, *Van de schaarste en de overvloed*, vroeg de Raad zich al hardop af of de systematiek nog voldoet: 'het roer moet om'. Sorgdrager zei op 15 mei 2000 bij de presentatie van de nota: 'de huidige methode heeft toch iets van het besturen van een supertanker. Het vaart, de koers laat zich nauwelijks bijstellen'.[901]

Begin februari 2001 evalueert Van der Ploeg in een brief aan de Raad voor Cultuur het systeem van vierjaarlijkse kunstsubsidiëring en doet suggesties voor verbetering. Hij vindt dat de huidige Cultuurnotaprocedure op vier punten 'in aanmerking voor revisie' komt: de samenwerking tussen de verschillende overheden moet beter, het gezag van de Raad voor Cultuur moet worden hersteld, de besluitvorming moet transparanter en de werkdruk van de uitvoerenden moet lager. Deze verbeteringen kunnen op drie manieren worden bereikt. De grote culturele instellingen waarvan het voortbestaan niet ter discussie staat, hoeven niet langer elke vier jaar te worden beoordeeld, maar dienen op een andere manier te worden getoetst. Kleine instellingen kunnen door middel van een financiële ondergrens uit de Cultuurnota worden gehaald en via een fonds worden subsidieerd. Gesubsidieerde instellingen zouden 'doorlopend' beoordeeld moeten worden, zodat er na vier jaar een meer afgewogen oordeel is en er eventueel tussentijds waarschuwingen - 'gele kaarten' - kunnen worden afgegeven. Als derde verbetering pleit Van der Ploeg voor een scheiding in de beoordeling van de artistieke kwaliteit en de bedrijfsvoering. Hij is een voorstander van meer politieke betrokkenheid. Hij vervangt in zijn brief de Thorbecke-doctrine door een ander motto, een uitspraak van Schermerhorn: 'kunst is regeringszaak bij uitnemendheid'.[902]

Kunsten '92 organiseert in het Stedelijk Museum een debat over de cultuurnotaprocedure. Essayist Paul Kuypers is één van de weinige aanwezigen die tegen de bestaande manier van subsidiëren is. Hij vindt het systeem te behoudend: 'het staat geen vernieuwing of ontwikkeling toe'. Instellingen hebben de neiging de overheid naar de mond te praten. Als de staatssecretaris vraagt om meer aandacht voor allochtonen dan heeft iedereen het ineens over allochtonen. Dat veroorzaakt verstarring. Zakelijk directeur van het Stedelijk, Stevijn van Heusden - de bedenker van het Kunstenplan - vindt de systematiek van de cultuurnota nog steeds goed bruikbaar, maar pleit ervoor om een A-categorie (bijvoorbeeld het Concertgebouworkest en de Nederlandse Opera) in te voeren voor structurele subsidie en een B-categorie voor vierjarige ondersteuning.[903] Hij vindt dat de Raad voor Cultuur

---

[899] Mark Duursma, '"Hardheid van het cultuurdebat verbaast me". Staatsecretaris Van der Ploeg ambieert tweede termijn'. In: *NRC Handelsblad*, 22 november 2000.

[900] 'Sorgdrager hekelt afloop cultuurdebat'. In: *Het Parool*, 28 november 2000 en 'Cultuurraad wil debat over eigen functioneren'. In: *NRC Handelsblad*, 29 november 2000. Winnie Sorgdrager volgde in 1999 Jan Jessurun op en was tot 2006 voorzitter van de Raad voor Cultuur.

[901] Bob Witman, 'Cultuurnota'. In: *de Volkskrant*, 18 mei 2000.

[902] '"Systeem van subsidiëring moet beter". Van der Ploeg evalueert'. In: *NRC Handelsblad*, 8 februari 2001. PvdA-er Wim Schermerhorn (1894-1977) was de eerste minister-president van Nederland na de Tweede Wereldoorlog in het Kabinet-Schermerhorn-Drees: van 24 juni 1945 tot 3 juli 1946. Hij was toen ook minister van Algemene Oorlogsvoering van het Koninkrijk.

[903] 'Systeem van subsidie kan voortbestaan'. In: *de Volkskrant*, 14 februari 2001.

‘gezaghebbender’ moet worden: ‘het moet voor mensen van statuur, onder wie ook buitenlanders, aantrekkelijker worden zitting te nemen in de Raad’. Deze moet zich verder niet meer met de verdeling van het geld bemoeien, ‘dat is een zaak voor de politiek. De Raad moet zich beperken tot inhoudelijke ontwikkelingen en oordelen’, aldus Van Heusden.[904] De Raad is bedoeld om kwaliteitsoordelen uit te spreken, zodat politici dat niet hoeven te doen. Ook deze ronde bleek weer dat politici wèl over kwaliteit spreken, om zo alsnog geld los te krijgen voor met opheffing bedreigde instellingen. Ze zwichten vaak voor de lobby van een bedreigde instelling. Voorzitter van het debat, Sybren Piersma concludeert dat de procedure moet worden verbeterd, er meer openbaarheid nodig is en dat politici en de Raad voor Cultuur niet op elkaars stoel moeten gaan zitten - ‘maar het systeem van kunstsubsidies kan in stand blijven’.[905]

Winnie Sorgdrager presenteert op 19 maart 2001 de notitie *Kiezen en Verdelen*, met als motto: ‘de tijden veranderen en wij veranderen met hen’. Ze vindt dat de cultuurnota systematiek nog steeds ‘in grote lijnen’ beantwoordt aan de doelstellingen - ‘een opvatting die vrijwel sectorbreed wordt onderschreven’ - maar toe is aan ‘een onderhoudsbeurt’. De Raad volgt Van der Ploeg in zijn tweede aanbeveling: ‘monitoring wordt verscherpt. Tussentijds wordt een waarschuwing gegeven wanneer de Raad vindt dat de kwaliteit onvoldoende dreigt te worden’. Sorgdrager bepleit in haar notitie een ‘helderder rolverdeling met de politiek’ - een pleidooi dat ook te horen was in het debat van Kunsten ‘92.[906] ‘De Raad is een onafhankelijk adviesorgaan van de regering en geen verlengstuk van politieke doelstellingen’. Maar ‘fundamentele veranderingen in het systeem zijn niet wenselijk en ook niet nodig’. De kunstwereld moet ‘zijn zegeningen tellen. (…) Want het buitenland kijkt nog altijd met jaloezie naar het Nederlandse systeem. En niemand heeft nog iets beters bedacht’.[907] Van der Ploegs voorganger, Aad Nuis gaf ook deze reactie als er werd geroepen om een ander systeem: ‘ik weet dat er van alles op valt aan te merken, maar niemand heeft nog wat beters bedacht’.[908] Sorgdrager: ‘welk systeem je kiest, er zal kritiek blijven op de beoordelaars. (…) Het aantal instellingen dat in de Cultuurnota wordt beoordeeld, is in de loop der jaren enorm gegroeid. Maar we hebben gekozen voor een principe. Dat principe is dat je aan de ene kant kiest voor continuïteit, de vierjarige subsidie. En flexibiliteit aan de andere kant: nieuwe instellingen moeten een kans krijgen om de plek van een oude groep in te nemen. Je moet niet een principe overboord zetten, omdat je op praktische bezwaren stuit. Bovendien, iets beters is er niet. Laten we dit systeem optimaliseren’.[909]

In zijn brief aan de Tweede Kamer van vrijdag 18 mei 2001 schrijft Van der Ploeg dat er geen systeem denkbaar is waarbij er zich geen ‘ophef en rumoer’ voordoet, zoals de vierjaarlijkse cultuurnota nu telkens oproept. Hij wil enkele veranderingen aanbrengen, maar ‘het hart van het systeem, de idee dat alle kunstinstellingen eens per vier jaar artistiek worden beoordeeld door de Raad voor Cultuur en dat de politiek het laatste woord houdt over subsidietoekenning, wordt volledig overeind gehouden’. Van der Ploeg wil de bemoeienis van de Kamer - nu vaak een bron van kritiek - verschuiven van het eindpunt van de procedure, het moment dat het geld wordt verdeeld, naar halverwege de procedure. Op dat moment worden

---

[904] ‘”Geef Raad voor Cultuur gezag”’. In: *NRC Handelsblad*, 14 februari 2001.

[905] ‘Systeem van subsidie kan voortbestaan’. In: *de Volkskrant*, 14 februari 2001. Sybren Piersma (1937-2002) zat tussen 1998 en maart 2002 voor de PvdA in de gemeenteraad van Amsterdam en was daar woordvoerder Cultuur. Hij was voorzitter van de VPRO en directeur van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. In mei 2000 volgde hij Frans de Ruiter op als voorzitter van Kunsten ’92.

[906] Bert Koopman, ‘Kiezen of delen’. In: *Het Financieele Dagblad*, 24 maart 2001.

[907] Bob Witman, ‘Veel kritiek, “maar niemand weet iets beters”. Voorzitter Raad voor Cultuur wil subsidiesysteem voor kunst handhaven’. In: *de Volkskrant*, 20 maart 2001.

[908] Bob Witman, ‘Cultuurnota’. In: *de Volkskrant*, 18 mei 2000 en Bob Witman, ‘Lucht in verstikte procedure’. In: *de Volkskrant*, 21 mei 2001.

[909] Sorgdrager geciteerd in: Bob Witman, ‘Veel kritiek, “maar niemand weet iets beters”. Voorzitter Raad voor Cultuur wil subsidiesysteem voor kunst handhaven’. In: *de Volkskrant*, 20 maart 2001.

de uitgangspunten vastgesteld en kan de Kamer zich uitlaten over de grote lijnen. Hij wil de Raad voor Cultuur 'meer armslag' geven. Het aantal leden van de deelcommissies die het artistieke oordeel vellen, wordt bijna verdubbeld. Er komen visitatiescommissies en er wordt een systeem bedacht om tussentijds instellingen te monitoren. Journalist Bob Witman wijst er op dat de cultuurnotaprocedure zich nog nooit heeft moeten bewijzen in tijden van crisis - ondanks dreigingen was er alleen een kleine bezuinigingsronde in 1992. 'Kunst kreeg er altijd geld bij. Niemand kan voorspellen of politici de knieën recht houden als er minder geld beschikbaar komt'.[910]

Hans van Maanen problematiseert in zijn rede bij de aanvaarding van zijn functie als hoogleraar Kunst en maatschappij in Groningen, de uitspraken van Nuis en Sorgdrager dat 'niemand (…) nog iets beters bedacht' heeft. Hij concludeert dat de uitspraak aan de ene kant wordt gekenmerkt 'door een zekere trots'. Aan de andere kant houdt hij 'toch ook in, dat er wellicht iets beters bedacht zou kunnen worden' - daarmee is er sprake van 'een zekere zelfvoldane inertie (…) van het stelsel als zodanig. (…) Als de gesubsidieerde kunst alleen als *Research & Development* afdeling gezien kan worden en zelfs als het er om gaat daarnaast een klein, ingevoerd publiek te bedienen, hoeft er niets beters bedacht te worden. Voorzover het subsidiestelsel echter ook bedoeld is om grotere groepen mensen in staat te stellen hun verbeeldingskracht te ontplooien en hun cognitieve schema's te onderzoeken (…) lijkt wat men elders in Europa bedacht heeft, het bestuderen waard'.[911]

Winnie Sorgdrager laat zich in het voorjaar van 2002 in het *Boekmancahier* kritischer uit over de subsidiëringssystematiek dan het jaar daarvoor. Ze vreest dat 'de hele procedure zichzelf verstikt' door het stijgend aantal instellingen dat geld vraagt, de toegenomen bureaucratie en de groei in het aantal juridische zaken.[912] De systematiek dreigt bureaucratischer te worden: er komen steeds meer criteria en procedurele eisen, 'meer formats'. Getracht wordt de criteria almaar te objectiveren. Dat heeft invloed op de beschrijving van de plannen en op de motivering. En hoe meer criteria je stelt en hoe meer je dat probeert te objectiveren, des te meer het een bureaucratisch geheel wordt met alle controledwang van dien'. Er is ook sprake van 'juridisering': 'de motivering van de beslissing moet steeds nauwkeuriger zijn. De Raad moet zich stipt aan alle - uitgebreide - procedures houden en staat daardoor onder zware druk.[913]

Musea op zoek naar publiek

In het museumbeleid van de overheid is sinds twee decennia het informeren en het aantrekken van niet-regulier publiek steeds belangrijker geworden. Het debat gaat sinds de jaren negentig meer en meer over het stimuleren van het bezoek aan musea door de communicatieve inspanningen te richten op mensen die weinig of niet in musea komen. Marktwerking is een sleutelbegrip geworden. Marketing deed zijn intrede: musea pogen hun doelgroepen actief te werven en te binden - het wezenskenmerk van marketing - door het genereren van publiciteit en allerlei vormen van promotie. Het blijkt echter een kleine groep mensen te zijn die verreweg de meeste museumbezoeken aflegt: volgens het CBS gaat slechts 14% van de Nederlanders meer dan twee maal per jaar naar het museum. Bovendien is er naast het

---

[910] Bob Witman, 'Lucht in verstikte procedure'. In: *de Volkskrant*, 21 mei 2001.

[911] Van Maanen hield zijn oratie op dinsdag 9 maart 2004. Hij was van 2004 tot 2012 hoogleraar Kunst en maatschappij, in het bijzonder met betrekking tot de theatrale kunsten aan de Rijksuniversiteit Groningen. Hans van Maanen, *'Niemand heeft nog iets beters bedacht'. Het Nederlands kunstbeleid en het belang van de verbeelding.* Groningen, 2004, p. 24 en p. 26. Van Maanen was als theaterwetenschapper betrokken bij de eerste afstudeerrichting 'Kunst en Kunstbeleid' in 1983, opgericht voor studenten met een propedeuse Bedrijfskunde of Letteren aan de Rijksuniversiteit van Groningen.

[912] 'Sorgdrager ziet einde huidig subsidiestelsel'. In: *de Volkskrant*, 5 april 2002.

[913] Winnie Sorgdrager, 'Een vrije ruimte voor kunst in het cultuurbeleid'. In: *Boekmancahier* 51, 14de jrg. maart 2002, pp. 84-85.

traditionele onderscheid tussen de hoger en de lager opgeleiden, de laatste jaren sprake van een steeds duidelijker wordende scheidslijn tussen generaties.[914]

Opgezweept door het overheidsbeleid doen musea hun uiterste best om ook jongeren over te halen om te komen kijken. De jeugd dient meer betrokken te worden bij kunst en cultuur - Rick van der Ploeg maakt van het stimuleren van 'publieksbereik' een hoofdthema. Hij pleit voor een verbreding van zowel het aanbod als het publiek.[915] Dat is regelmatig te merken aan het beleid van musea en tentoonstellingsthema's. Musea organiseren vaker dan voorheen exposities met vlotte thema's. De onderwerpen van tentoonstellingen zijn veelzijdiger dan ooit geworden.[916] Zo is er een toenemende museale belangstelling voor populaire cultuur. Fotografie en nieuwe media functioneren steeds meer als middel naast de realia uit de collecties en ze zijn zelf object geworden van het verzamelbeleid. Het Bonnefantenmuseum in Maastricht verandert het tentoonstellingsbeleid: in plaats van de exposities van de afgelopen jaren waar de moderne kunst voor zich spreekt, organiseert de staf een 'Bonnefantenfestival' met muziek- en theatervoorstellingen.[917] In 1998 was daar de blockbuster *Fabrica, Colors of Benetton* te zien, met werk van de fotograaf Oliviero Toscani.[918] Eind 1999 verbaasde directeur Alexander Grevenstein de museumwereld met *Smaak*, 'de letterlijk alle zintuigen prikkelende spektakeltentoonstelling, waarin rollen zijn weggelegd voor ontwerper Ettore Sottsass, fotograaf Erwin Olaf en Malcolm McLaren - vooral bekend als manager van de Britse punkband Sex Pistols.[919]

Er ontstaat veel opschudding over een 'vrijpostige poster' waarop een naakte vrouw staat afgebeeld die in de mond van een man plast. De poster zou worden opgehangen bij bushaltes in Groningen, om de aandacht te vestigen op de tentoonstelling van de Amerikaanse fotograaf Andres Serrano (1950) in het Groninger museum.[920] Het is een geslaagde reclamestunt. De case roept de vraag op: hoe ver kun je gaan in een marketingcampagne om breed publiek te trekken? In de media ontstaat een discussie over 'de ethiek van de shockerende reclame'. Ieder detail in de kwestie krijgt telkens persaandacht.

---

[914] Tiziana Nespoli en Arnoud Odding, *Het gedroomde museum*. Den Haag, 2004, pp. 104-105.

[915] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*. Nijmegen, 2006, p. 337.

[916] Een aantal voorbeelden. Het Frans Halsmuseum presenteerde *Taal & teken van Theo van den Boogaard*, over het oeuvre van de striptekenaar - vooral bekend van zijn Sjef van Oekel strips, naar de creatie van Wim T. Schippers. Het Teylersmuseum in Haarlem organiseerde *De versierde mens* in 1999/2000 (een selectie uit de tattoo-verzameling van Henk Schiffmacher) en in 2003 *De versierde mens II: piercing*. Op 11 november 2003 opende het Drents Museum in Assen de expositie *100.000 jaar sex. Over liefde, vruchtbaarheid en wellust* - een archeologische tentoonstelling over de geschiedenis van seksualiteit en erotiek. Het museum organiseerde in 2003 de rondreizende *POEPtentoonstelling* voor kinderen. De Beyerd in Breda herdacht in 2003 in een tentoonstelling het underground poptijdschrift *Hitweek* te Breda, zie: Willem de Ridder en Frank Dam (samenstelling), *Het Beste uit Hitweek 1965-1969*. Utrecht, 2003. In Parijs bezocht ik in 2004 een expositie in het Musée de la Science over de striphelden van Edgar P. Jacobs: Blake en Mortimer (in de jaren zestig onder meer verschenen in de jeugdstripbladen *Kuifje* en *Pep*). Zie: *Science & Vie Spécial Blake et Mortimer*, 2004. Van 9 oktober 2005 tot en met 15 januari 2006 presenteerde het Gemeentemuseum te Helmond *King of paperbacks*, over de illustrator van Amerikaanse paperbackcovers (in het bijzonder van Signet Books), James Avati - met de catalogus: Piet Schreuders en Kenneth Fulton, *The Paperback Art of James Avati*. Rotterdam, 2005. Najaar 2006 organiseerde het Rijksmuseum samen met De Nieuwe Kerk de tentoonstelling *Fashion DNA* en in 2007 *Helden*.

[917] Lucette ter Borg, 'Ik dacht ze komen wel; maar ze kwamen niet. Bonnefantenmuseum is op zoek naar zijn publiek'. In: *de Volkskrant*, 16 januari 1998.

[918] Arno Haijtema, 'Vermaningen op reuzenformaat Bonnefantenmuseum eert Toscani's "visuele intelligentie"'. In: *de Volkskrant*, 5 juni 1998 en 'Benetton-expositie in Bonnefanten verlengd'. In: *de Volkskrant*, 26 augustus 1998.

[919] Peter van Brummelen, 'Faites vos jeux! Malcolm McLaren proeft de 21ste eeuw'. In: *Het Parool*, 2 oktober 1999. De tentoonstelling liep tot 14 februari 2000.

[920] 'Groninger museumdirecteur heeft geen smaak'. In: de *Volkskrant*, 26 februari 1997. De tentoonstelling liep van 23 februari tot en met 19 mei 1997.

Serrano is een controversieel kunstenaar. Zijn foto's worden 'esthetisch en gestileerd' genoemd, zijn onderwerpen 'uitdagend'. Hij schokte het publiek in 1987 met een foto van Christus aan het kruis, in een bad van zijn eigen urine. Hij verklaarde dat hij met *Piss Christ* wilde aangeven 'hoe zwaar Christus gedurende zijn lijden wel niet vernederd is'. Twee andere fotoreeksen zijn uit 1990: 'staatsieportretten' van daklozen in New York - *Nomads* - en leden van de Ku Klux Klan. In 1992 volgt *The Morgue*: een serie close-ups van lijken, als 'het beeld van de zowel gruwelijke als fascinerende menselijke vergankelijkheid'. En nu gaat het Groninger Museum zijn 'onorthodoxe, porno-achtige kijk' presenteren in *Serrano's History of Sex* - de kunstenaar rondt deze serie op uitnodiging van het Groninger Museum in Nederland af: de plassex *shoot*.[921] Serrano: 'als ik alleen maar zou willen shockeren, dan zou ik niet (…) het publiek hebben dat ik heb. Voor hen is er meer dan het controversiële onderwerp alleen. Ze zijn geroerd door het werk, worden verleid, intellectueel geprikkeld, maar ook geprovoceerd en verontrust. En dat is wat een kunstwerk moet doen. Het moet dat allemaal in zich hebben. Het moet emoties overbrengen, informeren, opvoeden, vermaken, intrigeren, mystificeren. Verbijsteren. En hopelijk allemaal op hetzelfde moment. (…) Ik ben opgevoed als christen en ik heb nog steeds een affiniteit met het christelijke geloof. Het enige waar ik bezwaar tegen heb, zijn christelijke of katholieke dogma's. (…) Ik geloof nog steeds in God. Ik voel mij zelfs gezegend dat God mij laat doen wat ik doe. Ik denk dat het niet alleen het lot is, maar ook Gods wil. Als Hij niet wilde dat ik dit werk deed, dan was het niet gebeurd, dan was me allang iets overkomen'.[922]

Nog vóór de opening van de expositie doet het Gereformeerd Politiek Verbond in een protestbrief 'een dringend beroep' op de museumdirectie om een aantal 'schokkende werken' van de expositie te verwijderen.[923] Het GPV-raadslid David de Jong noemt het werk van Serrano 'pornografisch en in strijd met de goede zeden': 'het gaat ons niet om censuur, maar wij willen niet dat mensen tegen hun wens in met die schokkende beelden in aanraking komen. (…) Een museum zou zich moeten realiseren dat er op zo'n tentoonstelling ook schoolklassen rondlopen. Het museum zegt: dan moeten ze maar even de andere kant opkijken, maar zo werkt dat niet'. De grootste ergernis is de plasseks foto die de posters in abri's siert: *Leo's fantasy*. Het raadslid vindt dat hier 'de regels van de goede smaak' worden overtreden. Museumwoordvoerster Josee Selbach zegt in een reactie dat het protest voor het museum 'geen reden is' de poster te vervangen: 'in overleg met de kunstenaar is er nadrukkelijk voor dit beeld gekozen. Het is een werk uit één van de laatste series die hij, voor een deel ook in Nederland, heeft gemaakt. De schoonheid van de foto staat voor ons buiten kijf. Wij weten dat de meningen over Serrrano verdeeld zijn, maar wij zeggen: dit is topkunst, daar is geen discussie over mogelijk'.[924] De catalogus van de expositie is vormgegeven als een bijbel - volgens het GPV komt dit neer op 'het opzettelijk kwetsen van mensen'.[925]

De Groningse afdeling van het GPV spant samen met een tiental scholen en kerkgemeenschappen een kort geding aan tegen het Groninger Museum. De partijen eisen dat de rechter de verspreiding van zestig affiches met de 'aanstootgevende' foto van Serrano in Groningen verbiedt.[926] De Groningse gemeenteraad bemoeit zich niet met de kwestie - burgemeester Hans Ouwerkerk verwijst het GPV naar de rechter en de

---

[921] 'Protest tegen expositie Serrano in Groningen'. In: *Het Parool*, 12 februari 1997.
[922] Robbert Roos, 'Andres Serrano: Ik geloof nog steeds in God'. In: *Trouw*, 20 februari 1997.
[923] 'Protest tegen expositie Serrano in Groningen'. In: *Het Parool*, 12 februari 1997.
[924] 'Protest GPV tegen foto's van Serrano'. In: *Trouw*, 13 februari 1997 en Wio Joustra, 'Seks en porno zijn niet welkom als echte kunst'. In: *de Volkskrant*, 18 februari 1997.
[925] Wio Joustra, 'Seks en porno zijn niet welkom als echte kunst'. In: *de Volkskrant*, 18 februari 1997.
[926] 'Kort geding tegen plasseksaffiche'. In: *NRC Handelsblad*, 18 februari 1997 en 'Kort geding om affiche van Serrano'. In: *Trouw*, 19 februari 1997.

Reclamecodecommissie.[927] De museumstaf is blij met de aanhoudende publiciteit over de 'poster-rel'. Woordvoerder Josee Selbach: 'het is ongelooflijk. Geweldig! Dit hebben we nog nooit meegemaakt'. Het museum wil een dag voor de opening van de expositie de gewraakte reclameposter in de stad laten verspreiden. 'Dat doet het museum altijd (…), omdat we simpelweg nog niet zo rijk zijn om de poster lang van tevoren op te hangen'. Het museum wil gedurende tien dagen zestig posters in de stad verspreiden - dat kost ongeveer drieduizend gulden. 'Als we het kort geding verliezen is het pech, maar als we het winnen, zal het affiche ook in Amsterdam en Rotterdam verspreid worden. De poster zal overigens snel moeten worden bijgedrukt, want er zijn er in de voorverkoop nog nooit zoveel verkocht'.[928]

Een dag later bericht het Groninger Museum af te zien van de verspreiding van de omstreden affiches voor de overzichtstentoonstelling, want justitie waarschuwt de affiches in beslag te zullen nemen als ze opgehangen worden, omdat de affiche 'aanstootgevend' is. De raadsman van het museum noemt de opstelling van justitie 'een bizarre vorm van preventieve censuur'. De museumdirectie ergert zich er aan dat alle aandacht naar de omstreden poster uitgaat. Selbach: 'het wordt nu eindelijk tijd inhoudelijk op de expositie en het werk van Serrano in te gaan'. De foto is ook op tachtigduizend ansichtkaarten afgedrukt, bestemd voor café's en theaters in het hele land.[929] Diezelfde dag bepaalt de president van de rechtbank in het kort geding dat het Groninger Museum de poster wel mag verspreiden. Omdat het museum de affiches uit Groningen al heeft verwijderd, hebben de klagers deels hun doel al bereikt, vindt de rechtbank. Het museum hangt de poster niet in de stad, maar wil wel honderd exemplaren in Amsterdam en zestig in Rotterdam laten verspreiden.[930] Het ziet hier echter vanaf nadat het Openbaar Ministerie in Amsterdam laat weten ook tegen de verspreiding van de affiches te zullen optreden - het vindt de afbeelding 'voorshands aanstotelijk voor de eerbaarheid'.[931] De woordvoerster van het museum laat weten 'veel te hebben verwacht, maar dit niet. We willen graag laten zien wat voor kunst wij in huis hebben, maar dat kunnen we nu niet doen'.[932] Het museum maakt een *switch* in de marketingstrategie en hangt witte posters op met het opschrift: 'Oordeel zelf!' Iedereen weet waar dit over gaat.[933]

Het 'plassex-affiche' haalt op 20 februari ook de televisie. Frits Abrahams constateert in een column dat het onderwerp 'als een rode draad door de hele avond' loopt, 'iedereen had er de mond van vol (deze uitdrukking heeft nu voorgoed haar onschuld verloren)'. Sonja Barend wijdt er in *B&W* een hele uitzending aan en laat voor- en tegenstanders aan het woord.[934] Abrahams: 'het Groninger Museum heeft zijn zin: royalere publiciteit voor een tentoonstelling is nauwelijks mogelijk. Toch moest het tot omstreeks middernacht duren voor we te horen kregen - van de museumdirecteur - dat de omstreden seksfoto's slechts een klein deel vormen van de expositie van Andres Serrano: twaalf van de zesentachtig foto's. Van der Lugt gaf toe dat om louter publicitaire redenen voor de plasseksfoto was gekozen. Ook de kunstwereld weet het publiek en de media steeds beter te manipuleren. Hoe verkopen we onszelf? Daar draait het allemaal om'.[935]

---

[927] 'Raad Groningen weigert uitspraak plasseks-affiches'. In: *Trouw*, 20 februari 1997 en 'Plasseks-posters niet opgeplakt in Groningen'. In: *de Volkskrant*, 21 februari 1997.
[928] Selbach geciteerd in: 'Museum blij met poster-rel'. In: *Het Parool*, 20 februari 1997.
[929] 'Plasseks-poster mag niet in Groningen'. In: *Trouw*, 21 februari 1997.
[930] 'Rechter: posters met plasseks toegestaan'. In: *NRC Handelsblad*, 21 februari 1997 en 'Poster van Serrano niet in Groningen'. In: *Het Parool*, 12 februari 1997.
[931] 'Groninger Museum staakt verspreiding poster'. In: *de Volkskrant*, 22 februari 1997, 'Museumaffiche in Randstad net zo min welkom als in Groningen'. In: *Trouw*, 22 februari 1997 en 'Amsterdam duldt plasseks-poster Serrano niet'. In: *NRC Handelsblad*, 22 februari 1997.
[932] 'Pornoposter toch niet op de muren'. In: *Het Parool*, 22 februari 1997.
[933] 'Recordbezoek'. In: *Trouw*, 24 februari 1997.
[934] Het discussieprogramma *B&W* werd van 1997 tot 2005 op werkdagen door de VARA uitgezonden.
[935] Frits Abrahams, 'Gesprek van de avond: het affiche'. In: *NRC Handelsblad*, 21 februari 1997. Reyn van der Lugt (1949) volgde per 1 april 1996 Frans Haks op als directeur en bleef tot oktober 1998. Hij was daarvoor

Op 23 februari 1997 start de tentoonstelling met Serrano's werk. De expositie wordt een ongekend succes en breekt alle bezoekersrecords van het Groninger Museum: circa 85.000 bezoekers komen op de expositie af.[936] Woordvoerder Josee Selbach spreekt van 'een absoluut record voor een expositie'. Volgens haar heeft het succes 'alles te maken met de commotie rondom de reclameposter'.[937] Kunstcritica en journalist Renée Steenbergen maakt een onderscheid tussen de publiciteitsstunt en de uiteindelijke expositie met het werk van Serrano: 'de hele ophef over de sex-*pictures* lijkt mij een achterhoedegevecht als het over de voorstellingen zelf gaat'. Ze vindt zijn *History of Sex* 'minder confronterend' dan ruim tien jaar geleden de foto's van Robert Mapplethorpe, 'die ongetwijfeld in belangrijke mate de weg geëffend heeft voor expliciete seksualiteit in de kunst. Dat wil zeggen, bij het kunstpubliek'.[938] Steenbergen betoogt dat Serrano in zijn werk 'voortdurend' de paradox gebruikt 'dat de kunst niet ethisch is maar esthetisch, en dat ze in die zin nooit over de waarheid of werkelijkheid gaat - al zien we die rauw voor onze ogen - maar over kijken. En het oog wil verleid worden, het is bereid zelfs in de meest gruwelijke voorstelling schoonheid te ontdekken. Serrano is het best te vergelijken met Oliviero Toscani, de man die de controversiële Benetton-campagnes met beelden van dood en seks bedacht. Ook deze billboards wekten een storm van protest, sommige ervan zijn zelfs verboden. Serrano weet wat verkoopt, en hij verkoopt het goed'.[939] Waar is Serrano op uit? Provoceren, schokken, taboes doorbreken? Hijzelf zegt hierover: 'ik ben niet uit op vijandigheid. Ik wil een positieve bijdrage leveren, al kan ik niet ontkennen dat de controverses die mijn werk heeft opgeroepen mijn carrière als fotograaf veel goed hebben gedaan. Mijn foto's moeten een beetje last bezorgen. Ik heb er moeite mee werk te maken dat probleemloos is. Het moet er mooi en verzorgd uitzien, maar ook munitie bevatten, al zijn de reacties vaak onvoorspelbaar'.[940]

In het debat over de marketingcampagne weerklinkt veel kritiek. Oud directeur Frans Haks reageert mild, maar had zelf deze tentoonstelling niet willen organiseren: 'nee. Serrano had ik niet toegelaten. Serrano is duidelijk een "post-mijn-tijdperk-idee". Ik had veel gezien in een expositie over geënsceneerde fotografie, werk in de geest van Inez van Lamsweerde en Rineke Dijkstra. Serrano is gewoon een documentaire-fotograaf. Bij hem zie je alles. Neem die foto met die "plas-seks". (…) Ik hou daar niet van. Het mag wel wat raadselachtiger'.[941] Tom Schalken wijst er op dat Jeff Koons met zijn expositie in het Stedelijk Museum genoeg belangstelling trok zonder dat 'zijn copulatiescene op het affiche stond afgebeeld'.[942] Ook

---

cultureel attaché in New York. Zie onder meer: 'Reyn van der Lugt legt functie directeur Groninger Museum neer'. In: *Trouw*, 7 oktober 1998 en Tim Overdiek, 'Reyn van der Lugt wil meer leraar zijn dan voorganger Frans Haks. "'Ik kan inschatten wat in VS een succes wordt"'. In: *de Volkskrant*, 27 februari 1996.

[936] 'Plasseks zorgt voor record in bezoek Museum'. In: *NRC Handelsblad*, 28 april 1997.

[937] 'Expositie Serrano trekt veel mensen'. In: *Het Parool*, 24 februari 1997.

[938] De Amerikaanse fotograaf Robert Mapplethorpe (1946-1989) begon met polaroids, maar sinds halverwege de jaren zeventig portretteerde hij met een Hasselblad-camera vrienden en kennissen - veelal uit de homoscene in New York - artiesten, componisten, schrijvers en andere beroemdheden. In de jaren tachtig fotografeerde hij mannelijke en vrouwelijke naakten, kinderen, stillevens en bloemen. Hij werd vooral beroemd door zijn expliciete homo erotische foto's. Zie: Patricia Morrisroe, *Mapplethorpe. A biography*. London, 1995. Rockzangeres en dichteres Patti Smith schetst een ontroerend portret van haar vriend Mapplethorpe in haar autobiografie *Just Kids*. New York, 2010.

[939] Renée Steenbergen, 'Ook vanille-seks is bij Serrano in ruime mate aanwezig'. In: *NRC Handelsblad*, 22 februari 1997.

[940] Jhim Lamoree, 'Peepshow in Groningen'. In: *Het Parool*, 22 februari 1997.

[941] Peter Sierskma, 'Ik heb geen invloed meer. Geeft niet'. In: *Trouw*, 11 december 1997.

[942] Hij benadrukte in een beschouwing dat het niet gaat om de afbeelding op de omstreden plassex-affiche, maar 'om de wijze waarop die wordt verspreid. Daarom is het goed dat dergelijke posters niet in bushokjes worden opgehangen'. Tom Schalken, 'Groninger museumdirecteur heeft geen smaak'. In: *de Volkskrant*, 26 februari 1997. Wim Beeren organiseerde de blockbuster *Jeff Koons* van 28 november 1992 tot 3 januari 1993. Die expositie trok ook 85.000 bezoekers. Zie de paragraaf 'Avantgarde in kunsthistorisch perspectief' in deel II, hoofdstuk 1.

Pieter Kottman vindt de manier waarop het Groninger Museum de aandacht op de tentoonstelling vestigde, niet deugen: 'hoewel zich ongetwijfeld een hoop mensen zullen ergeren aan het beleid van het Groninger Museum, heeft niemand bezwaar gemaakt tegen de tentoonstelling zelf. Anders dan in de Verenigde Staten, waar de expositie van werk van de fotograaf Robert Mapplethorpe kan uitgroeien tot een conservatieve coup tegen het subsidiebeleid van de overheid, respecteert hier iedereen het museum als een vrijplaats, waar ook controversiële kunst getoond mag worden. Dat nu is een verworvenheid en een kwestie van beschaving. (…) Door in de publiciteitscampagne willens en wetens aan te sturen op confrontatie, louter en alleen om maximale aandacht voor het product te garanderen, verlaagt het museum zichzelf tot het niveau van de eetketen New York Pizza'.[943]

Marketingbeleid staat of valt met een grondig en systematisch onderzoek naar de kenmerken, wensen en behoeften van actuele en potentiële klanten - onderzoek naar keuzeprocessen - en van de maatschappelijke trends die daarop van invloed zijn. Dergelijk onderzoek moet voortdurend gekoppeld worden aan een interne analyse van de sterke en zwakke punten van de betreffende organisatie. Op basis van deze analyses kan vervolgens de marketingstrategie worden vastgesteld, waarbij de keuzen in de productontwikkeling, de marktsegmentatie en de positionering van de organisatie centraal staan. Daaruit wordt het marketingbeleid ontwikkeld, waarbij marketinginstrumenten als promotie, publiciteit en prijsacties worden afgestemd op de gekozen doelgroepen.[944]

Maar wat wil het publiek? In 2000 doet zich een kans voor die vraag te bestuderen: voor het Frans Halsmuseum te Haarlem wordt een onderzoeks- en communicatieproject opgezet en uitgevoerd.[945] Dit project is een voorbeeld van *participatory action research*: 'here the changes initiated by the researcher in the field of study do not come only after the end of the study and the communication of its results. The intention is rather to initiate change during the process of research and by the very fact that the study is being done'.[946] De onderzoekers en marketeers wisselen na verschillende onderzoeks- en campagnefases uit - in een dialoog - wat de effecten zijn. In deze onderzoeksstrategie worden onderzoeksbevindingen gaandeweg in het concept verwerkt: de resultaten uit de eerste onderzoeksfase worden gebruikt in de volgende fase van de marketingcampagne, die vervolgens wordt getoetst in de daaropvolgende onderzoeksfase.[947] Deze methode wordt ook wel *co-creation research* genoemd, omdat het onderzoek samen met de gebruikers wordt ontworpen.[948]

Het Frans Halsmuseum stelt in een samenwerkingsverband met het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen *Kinderen op hun mooist. Het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700* samen: 85 topstukken uit binnen- en buitenlandse collecties.[949] Met

---

[943] Deze firma toonde op posters naakte vrouwen met een pizzadoos voor hun kruis die beloven dat op bestelling 'de lekkerste dozen bij u thuis' worden afgeleverd. Pieter Kottman, 'Groninger Museum bewijst kunst slechte dienst'. In: *NRC Handelsblad*, 25 februari 1997. Zie hierover ook: H.J.A. Hofland, 'De fatsoensrakkers'. In: *NRC Handelsblad*, 14 maart 1997.

[944] Zie onder meer Miranda Boorsma, *Kunstmarketing.* Amsterdam, 1998, Frits de Leeuw, 'Hoe word je goed in museummarketing?' In: *Boekmancahier* 45, 12de jrg. sept. 2000, Reyer van der Vlugt, *Marketing van kunst en cultuur. Het publiek bestaat niet.* Deventer, 2001 en Miranda Boorsma, 'A Strategic Logic for Arts Marketing. Integrating Customer Value and Artistic Objectives'. In: *The International Journal of Cultural Policy*, 12(1), 2006, pp. 73-92.

[945] Zie ook: Chris Reinewald, 'Beter mikken op de doelgroep'. In: *Museumvisie*, 2003/4, pp. 44-45.

[946] Uwe Flick, *Introducing Research Methodology. A Beginner's Guide to Doing a Research Project.* London, 2011, p. 7.

[947] Gary Thomas, *How to do Your Research Project. A guide for students in education and applied social sciences.* London, 2009, pp. 112-114.

[948] Aldus Pieter van Eeden van onderzoeksbureau Cadre in Amsterdam, in een telefoongesprek op 23 mei 2011.

[949] De expositie werd georganiseerd ter ere van het afscheid van directeur Derk Snoep. De tentoonstelling was van 7 oktober 2000 tot 31 december 2000 in Haarlem en van 21 januari tot en met 22 april 2001 in Antwerpen. Catalogus: Jan Babtiste Bedaux en Rudi Ekkart (redactie), *Kinderen op hun mooist. Het kinderportret in de Nederlanden 1500- 1700.* Gent/Amsterdam, 2000. Zie voor recensies: Anita Twaalfhoven, 'Poes symbool voor beteugelen begeerte kleuter'. In: *Trouw*, 7 oktober 2000, Lien Heyting, 'Peuters die de wanhoop met zich

deze tentoonstelling richten de musea zich, naast het reguliere museumpubliek dat is geïnteresseerd in presentaties van oude kunst, nadrukkelijk op 'de onervaren museumbezoeker': personen die minder dan drie keer per jaar naar een museum gaan met een 'gemiddelde of beneden-gemiddelde opleiding' in de leeftijdscategorie tussen de veertig en zeventig jaar, en dan vooral echtparen.[950] Het tentoonstellingsconcept staat vast, maar de communicatiestrategie wordt gaandeweg ontwikkeld, uitgeprobeerd en getoetst. Bijzonder aan dit project is dat publiek actief wordt betrokken om de communicatiestrategie van de expositie te bepalen. Een voortdurende uitwisseling van ideeën, hypotheses en onderzoeksresultaten heeft tot doel manieren te vinden om onervaren museumbezoekers te enthousiasmeren. Het uitgangspunt van het project zijn de vragen: hoe interesseer je nieuwe publieksgroepen voor museale presentaties en hoe begeleid je deze groepen op een wijze die hen aanspreekt, opdat herhalingsbezoek wordt bevorderd en ook nieuw publiek uit de eigen omgeving wordt gestimuleerd?[951] Het onderzoeksproject omvat drie delen. Al tijdens de ontwerpfase van de tentoonstelling wordt een explorerend onderzoek uitgevoerd, met als doel een aantal aanbevelingen te formuleren die kunnen worden gebruikt voor de communicatiestrategie - het opmerkelijke hieraan is dat dit gebeurt vóórdat de tentoonstelling gestalte krijgt. De bevindingen uit dit explorerende deel worden in een 'brainstormsessie' bediscussieerd en omgezet in zestien stellingen die een rol dienen te spelen in de communicatiestrategie van de tentoonstelling - het is overigens ook de bedoeling om deze stellingen voor toekomstige tentoonstellingsprojecten te gebruiken.[952] Op basis van de verzamelde gegevens in deze eerste onderzoeksfase worden er publiciteitsmiddelen en instrumenten voor de publieksbegeleiding ontwikkeld. De tweede onderzoeksfase bestaat uit het testen van de communicatie- en publieksbegeleidende middelen. Op grond van deze bevindingen wordt het marketinginstrumentarium ontwikkeld. Bovendien worden hieruit vragen voor het publieksonderzoek gedestilleerd - de derde fase. Dit toetsende deel bestaat uit een enquête, interviews en observaties.

De respondenten die tijdens twee groepsgesprekken het communicatiemateriaal testen, behoren tot de doelgroep: onervaren museumbezoekers met een gemiddelde of lagere opleiding, ouder dan veertig. Ze worden geworven in de stad Haarlem. Op verschillende dagen worden personen in het centrum rondom de Grote Markt aangesproken en gevraagd of ze weleens een museum bezoeken; de weinig frequente bezoekers krijgen een uitnodiging

---

meedragen. Kinderportretten in het Frans Halsmuseum in Haarlem'. In: *NRC Handelsblad*, 20 oktober 2000, Hanneke de Wit, 'Welopgevoed kroost'. In: *Het Parool*, 6 oktober 2000, Adrie van Griensven, 'Onthullende expositie. Oude kunsten. Primeur Frans Hals Museum met 16de- en 17de-eeuwse kinderportretten'. In: *Het Financieele Dagblad*, 21 oktober 2000.

[950] Het onderzoek was een initiatief van Michiel Kersten (hoofd Publiekszaken Frans Halsmuseum) en Arnoud Odding (extern projectleider van de tentoonstelling). De afdeling Algemene Cultuurwetenschappen van de Universiteit van Amsterdam kreeg de opdracht een onderzoeksproject op te zetten en uit te voeren. Het VSB Fonds financierde het project. Als klankbord voor de onderzoekers fungeerde een begeleidingscommissie bestaande uit projectleider Arnoud Odding (toen directeur van projectorganisatie O dubbel d te Den Haag, sinds juli 2012 directeur van Rijksmuseum Twenthe), Letty Ranshuysen (onderzoeker cultuurdeelname te Rotterdam), Pom Verhoeff en Michiel Kersten (publiciteit Frans Halsmuseum) en Siska Beelen (communicatie en educatie Museum voor Schone Kunsten). Het onderzoek werd opgezet en gecoacht door mij onder supervisie van Bram Kempers het veldwerk werd uitgevoerd door collega's Barbara Weenink (betrokken bij alle fases van het project), Lara Rense (opzet en uitwerking van het publieksonderzoek), Marie Claire Melzer (voorbereidend onderzoek) en studenten (oriënterend veldwerk).

[951] Ik heb eerder over dit project gepubliceerd: Dos Elshout, '"Hè ja, laten we naar het museum gaan!" Wat wil het museumpubliek zien, en hoe krijg je ze binnen?' In: *Boekman* 61, 16de jrg. herfst 2004. Zie voor een uitgebreide rapportage: Dos Elshout, *Tentoonstelling Kinderen op hun mooist; het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700. Communicatie- en publieksonderzoek*. Amsterdam, Universiteit van Amsterdam 2001. Zie ook: Chris Reinewald, 'Beter mikken op de doelgroep'. In: *Museumvisie*, 2003/4, pp. 44-45.

[952] Dit is echter bij mijn weten nooit gebeurd. Arnoud Odding bevestigde die indruk in een gesprek in de Lakenhal te Leiden op 11 november 2011. Zie voor de stellingen: Dos Elshout, '"Hè ja, laten we naar het museum gaan!"' In: *Boekman* 61, 16de jrg. herfst 2004, p. 85.

deel te nemen aan een groepsgesprek. Twintig onervaren museumbezoekers in de leeftijd van veertig tot en met zeventig zijn uiteindelijk bereid mee te werken aan de gesprekken. De toegepaste wervingsmethode is geslaagd te noemen. De gerekruteerde respondenten zijn goed voorbereid en komen met een enthousiaste, coöperatieve houding naar de sessies.[953] Tijdens de groepsdiscussies komt allereerst museumbezoek in het algemeen aan de orde. Verschillende respondenten blijken een negatief beeld te hebben van musea - er vallen verschillende keren termen als 'muf', 'stoffig' en 'statisch'. Wonderlijk genoeg zeggen diezelfde mensen dat ze naar het museum komen voor de rust, drukte wordt als storend ervaren. Wat maakt een rustig museumbezoek toch spannend en niet stoffig? Hoe los je deze tegenstelling op? De aantrekkingskracht van een museum blijkt afhankelijk van de affiniteit en het referentiekader van de potentiële bezoeker en daarop dient een marketingcampagne in te spelen. Het belangrijkste onderwerp voor de groepsdiscussies is de toetsing van de communicatie-instrumenten. De genodigden krijgen een variëteit aan communicatiemiddelen - affiches en diverse advertenties bedoeld voor dagbladen - voorgelegd om daarop commentaar te leveren. Twee afbeeldingen vallen het meest in de smaak bij de panelleden. De afdeling publiciteit van het museum neemt deze bevindingen ter harte en laat beide afbeeldingen een prominente rol spelen in de publiciteit - op de affiches en in de advertenties.

Een andere vraag die de panelleden krijgen voorgelegd is welke teksten met bijbehorende afbeeldingen zij afgedrukt willen zien in de landelijke dagbladen. Deze teksten zijn speciaal voor dit deel van het publieksonderzoek ontwikkeld door communicatieadviseur Paul Mertz - hij bedenkt de titel van de tentoonstelling: *Kinderen op hun mooist*. Naast elke afbeelding schrijft Mertz teksten in drie variaties: stijl en informatie zijn telkens anders en zijn ingegeven door de in de eerste onderzoeksfase ontwikkelde stellingen. De keuze varieert van: 'unieke, kwalitatief hoogwaardige tentoonstelling', 'vertederend kind', tot 'uitje in een monumentale plaats'. De respondenten prefereren een korte, intrigerende tekst met veel informatie - gevarieerde informatie in een samenhangend betoog blijkt de voorkeur te hebben. De opmerkingen en reacties van de respondenten bepalen mede de keuze van de communicatiemiddelen (advertenties, affiches, formules voor arrangementen, de gebruikte media) en de instrumenten voor de publieksbegeleiding (de begeleidende teksten voor de bordjes bij de schilderijen en gesproken teksten voor de audiotour). Zij blijken allergisch voor betuttelende teksten - ze willen serieus genomen worden. Ook de droge beschrijvingen van kledij en kostuums vallen niet in de smaak. Ze blijken vooral geïnteresseerd in concrete, relevante, functionele informatie.[954]

Het doel van het publieksonderzoek is na te gaan in hoeverre de beoogde doelgroep op de tentoonstelling afkomt en hoe interne en externe communicatiemiddelen worden gewaardeerd. De nadruk ligt op het Frans Halsmuseum, waar op basis van het geschatte aantal bezoekers van 40.000 een steekproefomvang van 385 respondenten wordt gekozen. Uiteindelijk wordt ook in het Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen een kleine steekproef doorgelicht (n=193). De enquêtes worden gehouden op verschillende dagen in de week en in het weekend, verdeeld over de maanden van de tentoonstelling. De ondervraagden worden a-select benaderd: elke derde bezoeker van de tentoonstelling wordt gevraagd aan de enquête mee te werken. Naast deze kwantitatieve onderzoeksmethode worden in het Frans Halsmuseum diverse onervaren museumbezoekers door middel van interviews nader ondervraagd. Ook worden in deze fase verschillende bezoekers in de tentoonstelling in

[953] De groepsdiscussies vonden plaats in het Frans Halsmuseum, op vrijdagavond en zaterdagmiddag, resp. 26 en 27 mei 2000. De respondenten kregen als dank een VVV-bon en een uitnodiging voor de opening van de tentoonstelling. De meeste deelnemers zag ik bij de opening terug. Ze merkten trots op dat tijdens de groepsdiscussies geuite suggesties inderdaad waren terug te vinden in het communicatiemateriaal. Enkelen kochten zelfs de catalogus.

[954] De respondenten testten en beoordeelden varianten van begeleidende tekstbordjes bij de schilderijen en van gesproken teksten voor de audiotour.

Haarlem geobserveerd.[955] Op deze wijze ontstaat er een beeld van het kijk- en leesgedrag van bezoekers. De geobserveerde bezoekers lezen in het begin van de expositie uitvoerig, maar slaan dan ook al vrij veel tekstbordjes over. De bezoekers lezen in ieder geval gemiddeld de helft van de aangeboden teksten. Oudere bezoekers lezen meer dan jongere, vrouwen meer dan mannen.[956]

Het blijkt dat twee keer zoveel vrouwen als mannen de tentoonstelling bezochten - een uitkomst die overeenkomt met het landelijke beeld. Het doel in het communicatiebeleid om ouderen aan te trekken is zonder meer bereikt. Het Frans Halsmuseum trok relatief veel bezoekers van 55 jaar en ouder. In Antwerpen is dit leeftijdscohort eveneens de grootste groep. Deze gemiddelden zijn in vergelijking met ander publieksonderzoek betrekkelijk hoog.[957] De tentoonstelling trekt - volgens verwachting - relatief weinig jongeren.

Bijna de helft van de respondenten in Haarlem gaat drie tot zes keer per jaar naar een museum. Dertien procent bezoekt minder dan drie keer per jaar een museum. Dit is een belangrijke doelgroep in het communicatiebeleid. De ambitie om onervaren museumbezoekers te trekken is zelfs overstegen, want in Haarlem blijkt dat eenderde van de ondervraagde bezoekers naar aanleiding van deze tentoonstelling voor het eerst het Frans Halsmuseum bezoekt. In het Museum voor Schone Kunsten komt een vijfde deel van de ondervraagden voor het eerst.[958]

Vrouwen zijn, zoals vaak uit marketingliteratuur blijkt, als intermediair veel belangrijker dan mannen. De onderzoekers raden aan de marketingstrategie op vrouwen te richten. Recensies in een landelijk dagblad of tijdschrift worden het meest genoemd als informatiebron die de bezoekers vooral heeft overgehaald om de tentoonstelling te bezoeken. Zoals in bijna ieder publieksonderzoek wordt ook de informatie van vrienden, kennissen of familie - de mond-tot-mond reclame - vaak genoemd als doorslaggevende bron (bijna eenderde). Daarop volgen de affiches en de advertenties in kranten en tijdschriften, en de agenda in een landelijk dagblad of tijdschrift. Het onderwerp kinderen is het belangrijkste motief om de tentoonstelling te bezoeken. *Kinderen op hun mooist* wordt op inhoud en vorm erg hoog gewaardeerd - zowel in Haarlem als in Antwerpen. Geen enkel onderdeel wordt negatief beoordeeld. Ook de routeaanduiding en de teksten bij de schilderijen worden duidelijk gevonden.[959]

De tentoonstelling is een groot succes. In het Frans Halsmuseum komt uiteindelijk bijna twee keer zoveel publiek als verwacht: 77.000 bezoekers, onder wie rond de tienduizend onervaren met musea. Op de expositie in Antwerpen komen 70.000 bezoekers af. Bijna eenderde van de bezoekers (31%) komt voor het eerst in het museum voor deze tentoonstelling.[960] Het begeleidende onderzoeks- en communicatieproject speelt hierin een cruciale rol. De methodiek is nieuw in de consistentie en zorgvuldigheid van aanpak:

---

[955] Socioloog Kees Bruin voerde in 1991/1992 een soortgelijk kwalitatief onderzoek uit tijdens de tentoonstelling *Rembrandt. De meester en zijn werkplaats*, een co-productie van het Rijksmuseum met het Altes Museum in Berlijn en de National Gallery in Londen. Hij observeerde het gedrag van bezoekers - ze werden tijdens het bezoek gevolgd om het afgelegde parcours te achterhalen, de tijd die besteed werd aan het bekijken van de schilderijen en de verhouding tussen kijken naar beeld en lezen van tekst. Kees Bruin, 'Rembrandt in Amsterdam, Berlijn en Londen'. In: Ton Bevers, Antoon van den Braembussche en Berend Jan Langenberg (redactie), *De Kunstwereld.* Hilversum, 1993, pp. 355-366.

[956] Dos Elshout, *Tentoonstelling Kinderen op hun mooist*. Amsterdam, 2001, pp. 34-36.

[957] Bijvoorbeeld in vergelijking met: Jos de Haan, *Het gedeelde erfgoed*. Rijswijk, 1997, p. 41, Letty Ranshuysen, *De buren binnenhalen. Regionaal publieksonderzoek Musea Zuid-Kennemerland*, Rotterdam 1997 en recenter Letty Ranshuysen, *Publieksonderzoek „De vier jaargetijden" in 's-Hertogenbosch en Leuven*. Rotterdam, 2003. In het publieksonderzoek in het Frans Halsmuseum van Ranshuysen in 1997 is de gemiddelde leeftijd 48 jaar.

[958] Dos Elshout, *Tentoonstelling Kinderen op hun mooist*. Amsterdam, 2001, pp. 23-24.

[959] Ibidem.

[960] Ibidem.

voortdurend werden ideeën, hypotheses en onderzoeksresultaten uitgewisseld en vertaald in stellingen. Het - potentiële - publiek dat werd gerekruteerd voor de groepsdiscussies, toetste van te voren de variaties van communicatiemiddelen, om zo te komen tot algemene aanbevelingen voor de communicatie-aanpak bij de tentoonstelling. Met dit soort onderzoeken kunnen keuzes vergeleken, getoetst en geobjectiveerd worden, resulterend in lijstjes met *do's and dont's* voor de communicatie-aanpak van verschillende soorten tentoonstellingen. Dit project geeft daartoe een eerste aanzet. Hieruit blijkt dat een *denktank* van beoogd publiek, in dit geval de niet ervaren museumbezoeker, die meebeslist over de communicatiestrategie - niet over de inhoud - de moeite loont. Het project heeft tot op heden geen navolging gekregen.

Musea gratis toegankelijk?

Sinds 1990 blijft het aantal museumbezoeken hangen rond de twintig miljoen per jaar - ondanks de groei van de bevolking, het gemiddelde inkomen en het aantal musea.[961] Jaarlijks bezoekt één op de drie Nederlanders een museum. Dat is te weinig, vindt Rick van der Ploeg. Hij denkt aan een systeem waarin musea eens in de week gratis te bezoeken zijn: 'je kan dat vergelijken met bioscopen die op maandagen minder duur zijn'.[962] Hij krijgt in de Tweede Kamer steun om zijn idee verder uit te werken. De musea reageren gereserveerd. Ze kunnen dit niet uit hun budget betalen.[963] Ze juichen zijn plan 'in principe' toe, maar waarschuwen voor de financiële consequenties. 'Het idee is fantastisch', zegt de woordvoerder van het Rijksmuseum, Frans van der Avert. 'Ons museum is al een heel jaar lang gratis toegankelijk geweest voor jongeren onder de achttien jaar. Het Mauritshuis heeft dat overgenomen en ik denk dat vele musea zullen volgen. (…) Wij vinden het belangrijk om het culturele erfgoed voor de jeugd makkelijker toegankelijk te maken en blijkbaar is geld een grote barrière. (...) Een dag in de week gratis museumbezoek is echter een ander verhaal: hoe toegankelijker hoe beter, maar wij zijn ook een bedrijf. Ik ga ervan uit dat het rijk zorgt voor financiële compensatie'. De woordvoerder van het Stedelijk Museum, Jelle Bouwhuis vindt het idee 'op zich aardig, maar de exploitatie van ons museum moet daarmee niet in het gedrang komen. We verwachten dan wel boter bij de vis'. Het Stedelijk is al gratis toegankelijk voor kinderen en jongeren tot en met zeventien jaar betalen de halve toegangsprijs. 'Meer specifiek op jongeren toegespitste activiteiten' lijkt hem een beter idee om jongeren aan te trekken, 'zoals nu al gebeurt met het vak culturele en kunstzinnige vorming'.[964] Wordt met een dergelijke actie een nieuwe doelgroep aangetrokken?

Anita van Mil van de Nederlandse Museumvereniging waarschuwt dat gratis naar het museum 'aanlokkelijk' klinkt, 'maar er zit een keerzijde aan: mensen kunnen daaruit ook de conclusie trekken dat het niet veel voorstelt wat de musea te bieden hebben, omdat het gratis te bezichtigen is'. De NMV dringt er daarom op aan 'grondig te onderzoeken welk publiek op de gratis dagen naar de musea komt. Is dat het vaste publiek dat toch al kwam? Of zijn het daadwerkelijk de nieuwe bezoekers die Van der Ploeg hoopt te lokken?'

Wim Pijbes, directeur van de Kunsthal, heeft ook zo zijn twijfels. 'Het idee dat het publiek zal toestromen zodra iets gratis is klopt niet, leren ook de ervaringen in het buitenland. Centre Pompidou trekt meer bezoekers sinds je een kaartje moet kopen dan in de periode daarvoor, toen je gratis naar binnen mocht. Dat heeft natuurlijk vooral te maken met een betere programmering en presentatie. Prijselasticiteit speelt geen rol in de vrijetijdsbesteding. Als mensen iets willen zien, of het nu voetballen is of een voorstelling van Joop van de Ende, gaan ze toch wel, ook al moeten ze betalen. De musea moeten er in de

---

[961] 'Van der Ploeg polst musea over gratis openstelling'. In: *de Volkskrant*, 12 april 2002.
[962] 'Musea worden vaker gratis toegankelijk'. In: *Het Parool*, 4 oktober 2001.
[963] 'Wie betaalt die gratis museumdag?' In: *Trouw*, 5 oktober 2001.
[964] 'Musea worden vaker gratis toegankelijk'. In: *Het Parool*, 4 oktober 2001.

eerste plaats alles aan doen om aantrekkelijker te worden. (…) Als je het museumbezoek wilt stimuleren, moet je het eerder zoeken in gratis toegang voor kinderen. Bij verschillende musea in het land mogen jongeren tot achttien jaar al gratis naar binnen. Dat heeft niet geleid tot drommen pubers in de expositiezalen. Wel komen er meer families met jonge kinderen'. Pijbes besluit als reactie op het voorstel van Van der Ploeg om kinderen tot twaalf jaar gratis toegang te verlenen. Na de kerstvakantie wil hij 'de balans opmaken'. Hij verwacht zo'n forse toename van het familiebezoek, 'dat de maatregel zichzelf terugverdient' - hij zal daarom de gemeente niet vragen om subsidie.[965]

Uit experimenten met gratis museumbezoek blijkt inderdaad dat vooral jonge gezinnen de weg weten te vinden naar de musea. In januari 2002 begint het Fries Museum als eerste middelgroot museum met een gratis toegangsdag, dankzij een bijdrage van de sponsor Friesche Vlag.[966] Voorlichter Paul Klarenbeek: 'we hadden afgelopen woensdag bijna zevenhonderd bezoekers. Normaal ligt dat rond de honderd tot honderdvijftig'. Vooral mensen met kinderen maken gebruik van de gratis toegang: 'we hebben veel meer dan gewoonlijk gezinnen met kinderen. Een wat onwennig publiek, dat normaal gesproken niet naar een museum gaat, en dat is ook precies de bedoeling. We willen laagdrempeliger zijn'.[967]

Op 4 februari 2002 brengt de Raad voor Cultuur haar *Advies Publieksbereik* uit. De Raad 'ziet niets in gratis openstelling van musea voor moderne kunst (…). Om meer en diverser publiek te trekken, moet het gevestigde, statische museuminstituut een visie ontwikkelen die aansluit bij de ingrijpende veranderingen in maatschappij en economie. (…) Ervaringen in Nederland wijzen uit dat permanente gratis toegang niet leidt tot grotere bezoekersstromen'.[968] Educatie en marketing bieden meer mogelijkheden in de zoektocht naar nieuw publiek - de Nederlandse Museumvereniging sluit zich hierbij aan.[969] 'Educatie is zelfs vanaf midden jaren tachtig ernstig onderschat en hoort weer onlosmakelijk onderdeel te zijn van het beleid. Marketingactiviteiten mogen, mits ze een relatie hebben met de tentoonstellingen'. De Raad plaatst vraagtekens bij de 'vercommercialisering' van de musea: 'musea zijn geen bedrijven, kunst is geen product'.[970]

Tijdens het Nationale Museumweekend ontvangen de betrokken musea, die gratis of met korting open zijn, gemiddeld zo'n 700 tot 950 duizend bezoekers. Volgens Carla Keijzer van de Stichting Museum Jaarkaart, één van de organisatoren, is dat al jaren zo: 'dat is een stormloop vergeleken bij een normaal weekend, wanneer de musea gemiddeld 200 tot 300 duizend bezoekers trekken. Bovendien heeft meer dan de helft van de Museumweekend-bezoekers in de afgelopen drie jaar nog nooit een museum bezocht'.[971] Van der Ploeg is tegen volledige afschaffing van entreegeld: 'dat is geen zalige gedachte. Het ontneemt ook elke ondernemingslust van musea'. Een experiment in het Bonnefantenmuseum in Maastricht wijst uit dat er nauwelijks meer mensen komen als de toegang gratis is. Hij oppert om de musea in Nederland eenmaal per maand op zondag gratis toegankelijk te laten zijn. Daarnaast zouden basisschoolleerlingen eenmaal per jaar een gratis reis en kaartje voor een museum moeten krijgen. Met deze maatregelen hoopt hij op 'nieuw en ander publiek'. Hij wil ze echter niet 'van boven af opleggen: ik hoop dat musea initiatief nemen om met ons te gaan spreken'. Van der Ploeg belooft de betrokken musea schadeloos te stellen voor de inkomstenderving.[972] Hij baseert zijn voorstel op het in opdracht van OCenW uitgevoerde onderzoek door

---

[965] 'Wie betaalt die gratis museumdag?' In: *Trouw*, 5 oktober 2001. Tegenwoordig is het Rijksmuseum gratis voor kinderen tot en met 18 jaar.
[966] Aldus toenmalig directeur Cees van 't Veen tijdens een interview in Leeuwarden, dd. 17 mei 2007.
[967] 'Veel meer bezoekers in gratis musea'. In: *Het Parool*, 8 januari 2002.
[968] 'Raad voor Cultuur tegen gratis musea'. In: *Het Parool*, 5 februari 2002.
[969] 'Van der Ploeg polst musea over gratis openstelling'. In: *de Volkskrant*, 12 april 2002.
[970] 'Raad voor Cultuur tegen gratis musea'. In: *Het Parool*, 5 februari 2002.
[971] 'Van der Ploeg polst musea over gratis openstelling'. In: *de Volkskrant*, 12 april 2002.
[972] 'Van der Ploeg mikt op ander publiek musea'. In: *Het Financieele Dagblad*, 13 maart 2002.

onderzoeks- en adviesbureau APE bv, *Musea en plein public.* De onderzoekers zijn onder aanvoering van econometrist René Goudriaan in Europese en een aantal Nederlandse musea nagegaan wat het gekwantificeerde effect is van gratis museumbezoek.[973] De onderzoekers stellen vast dat gratis toegang 'onomstreden' tot meer museumbezoek leidt. Hoe groot het effect is, hangt af van 'specifieke factoren' als: 'de aard en de presentatie van de collectie, de ligging van het museum, de attractiewaarde voor lokale bezoekers, het marketing-, communicatie- en educatiebeleid, de preferenties en de culturele competenties van de bevolking, en de vormgeving van de gratis toegang'.[974]

In Engeland zijn sinds december 2001 de vaste collecties van alle National Museums gratis toegankelijk - sindsdien namen de publieksaantallen 'explosief' toe. Maar Tate Modern in Londen heeft financiële problemen omdat het publiek de exposities negeert waarvoor wel toegang wordt geheven. De onderzoekers zien meer in de Franse variant. De Franse musea zijn sinds 1999 een zondag in de maand gratis. Het blijft de vraag of gratis openstelling ook publieksgroepen trekt die nu niet of nauwelijks naar het museum gaan, zoals Van der Ploeg zo graag ziet.[975] De onderzoekers verwachten dat zij nog steeds 'nauwelijks' zullen gaan: 'de gratis entree trekt vooral mensen met culturele preferenties en competenties die anders wegens hun financiële positie geen of weinig museumbezoeken brengen'.[976] 'In Frankrijk en Engeland leidde de gratis openstelling wel tot een toename van jongeren en gezinnen met kinderen ("een investering in toekomstig museumbezoek"), maar nauwelijks tot een toename van allochtonen, lager opgeleiden of lage inkomensklassen'. Carla Keijzer ziet hetzelfde effect bij het Museumweekend, dat 'trekt bezoekers met een latente interesse. Die geven we door gratis openstelling een laatste duwtje in de rug'.[977] Toch blijft het de vraag of dat publiek een volgende keer tegen betaling een museum bezoekt. Dat valt te betwijfelen.[978]

Ook de Nederlandse Museumvereniging publiceert een rapport over de effecten van een gratis toegangskaartje en spreekt zich 'pertinent uit tegen gratis entree'.[979] Directeur Annemarie Vels Heijn ziet weinig in de variant die Van der Ploeg oppert: 'als de musea iedere maand gratis open zijn, slijt het succes aanzienlijk. Bovendien gaat het er niet om mensen voor niks naar een museum te laten gaan, het is een middel om publiek te trekken dat de musea normaal links laat liggen, jongeren en allochtonen. In Engeland, waar de musea gratis toegankelijk zijn, is onderzoek gedaan naar de toestroom. Daar komt het publiek dat altijd al komt vaker en korter. De mensen die normaal geen museum bezoeken, komen ook niet als het gratis is'.[980]

---

[973] R. Goudriaan, I. Been en C.M. Visscher, *Musea en plein publique. Vormgeving en effecten van gratis toegang.* Den Haag, APE bv februari 2002. Goudriaan is partner en directeur van onderzoeks- en adviesbureau APE - zie www.ape.nl (geraadpleegd op 12 december 2010). Vóór 2000 was hij onder meer verbonden aan het Instituut voor Onderzoek van Overheidsuitgaven en het Sociaal en Cultureel Planbureau. Hij onderzocht eerder de prijselasticiteit in de museumsector. Zie: René Goudriaan, 'De prijselasticiteit van het museumbezoek'. In: Ministerie van WVC, *Rapport van de Werkgroep privatiseringsonderzoek podiumkunsten en rijksmusea.* Rijswijk, 1984 en René Goudriaan, *Musea, een prijs waard?* Rijswijk, 1985 en hij schreef een inzichtelijk artikel over de prijselasticiteit van de vraag naar culturele instellingen: René Goudriaan, 'Kunst en consumentengunst. Een economische benadering'. In: *Boekmancahier* 8, 2de jrg. september 1990.

[974] Ibidem, p. 96.

[975] In Nederland zou gratis openstelling van de vaste collecties 6,2 miljoen extra bezoekers per jaar opleveren, maar de kosten zijn hoog: jaarlijks 86,9 miljoen euro. Een dag in de maand gratis toegang zou in Nederland jaarlijks rond de 194 duizend extra bezoekers opleveren - een stijging van 0,9 procent. De kosten bedragen 5,3 miljoen euro. 'Van der Ploeg polst musea over gratis openstelling'. In: *de Volkskrant*, 12 april 2002.

[976] R. Goudriaan, I. Been en C.M. Visscher, *Musea en plein publique.* Den Haag, APE bv, februari 2002, p. 4.

[977] 'Van der Ploeg polst musea over gratis openstelling'. In: *de Volkskrant*, 12 april 2002.

[978] Marina de Vries, 'Horden in gratis musea'. In: *Het Parool*, 15 april 2002.

[979] Marleen Hengeveld, 'Gratis museum helpt niet echt'. In: *Het Parool*, 2 mei 2002.

[980] Marina de Vries, 'Horden in gratis musea'. In: *Het Parool*, 15 april 2002. Mevrouw Vels-Heijn zat in de begeleidingscommissie van het APE onderzoek *Musea en plein publique* met onder anderen Vladimir Bina, namens OCenW. Ze was van 1989 tot 1998 directeur Presentatie in het Rijksmuseum.

Cultural Governance

Het functioneren van ondernemingsbesturen in de cultuursector wordt onderwerp van openbaar debat. De initiatiefnemer in deze discussie is de consultant Cees Boer, oprichter van adviesbureau Boer & Croon Holding en voorzitter van de 'Amsterdamse Kunsten Coalitie'. Deze alliantie is een 'informeel platform' voor de overheid, het bedrijfsleven, de universiteiten en de kunstwereld dat 'een horzelfunctie' wil vervullen 'door thema's aan te snijden die de waan van de dag overstijgen. Eén van de thema's is 'de aansturing van de culturele sector'.[981] De Amsterdamse Kunsten Coalitie neemt het initiatief om in 1998 - vlak voor het aantreden van Rick van der Ploeg als staatssecretaris - een Commissie Cultural Governance in te stellen met Melle Daamen als voorzitter. De commissie 'wil door onderzoek en gesprekken de stand van zaken analyseren, aanbevelingen doen en draagvlak creëren om te komen tot goed bestuur en adequaat toezicht'. Want 'na de verzakelijking in de sector, mede als gevolg van een noodzaak tot hardere concurrentie op de subsidie- en vrije tijdsmarkt enerzijds en de tendens tot "overheid op afstand" anderzijds, is de discussie over kwaliteit van het toezicht van besturen in de kunstsector van eminent belang'.[982]

In februari 2000 presenteert de commissie het rapport *Cultural Governance,* bestaande uit een notitie van Daamen en een aantal concrete aanbevelingen. Het eindrapport is gebaseerd op een onderzoek onder ruim vijftig instellingen en de analyse van een reeks rondetafelgesprekken met zo'n zeventig prominente vertegenwoordigers van de overheid, het bedrijfsleven, de academische wereld en de kunstsector. De aanbevelingen zijn bovendien 'ter toetsing' voorgelegd aan vertegenwoordigers van zeven culturele instellingen.[983] Het essay 'Besturen in de culturele sector: tussen taoïsme en laisser faire' komt in het debat centraal te staan - Daamen brengt daarin 'op een wat impressionistische wijze' het onderwerp 'besturen' in kaart.[984]

De richtlijnen 'voor verantwoord besturen' van de Nederlandse *Corporate Governance Code* voor het bedrijfsleven van de Commissie Peters dienden als voorbeeld. Dit is een gedragscode voor beursgenoteerde bedrijven met als doel meer transparantie in de jaarrekening, meer helderheid over de verantwoording van de Raad van Commissarissen en versterking van zeggenschap en bescherming van aandeelhouders. De commissie nam de machtsverdeling in het bedrijfsleven onder de loep.[985] Deze Corporate Governance leidde tot

---

[981] Bert Koopman, 'Cultural governance'. In: *Het Financieele Dagblad*, 29 mei 1999. Opmerkelijk is dat deze krant één van de weinige was die dit debat op de voet volgde en erover publiceerde. In november 2000 stond in *NRC Handelsblad* een uitgebreid artikel in het Cultureel Supplement over 'de machtigste kunstbestuurders van Nederland': Mark Duursma, Wie bestuurt de cultuur? De verdeling van de macht in de Nederlandse kunstwereld'. In: *NRC Handelsblad*, 10 november 2000.

[982] Commissie Cultural Governance (redactie), *Cultural Governance. Kwaliteit van bestuur en toezicht in de culturele sector. Een pleidooi voor zelfregulering.* Amsterdam, februari 2000, 'Woord vooraf' en pp. 8-10. Bron: www.cultuur-ondernemen.nl/.../54b281f2-ec1c-4e9d-bda1-90f549c (geraadpleegd op 19 juni 2012).

[983] Bert Koopman, 'De ramen wijd open'. In: *Het Financieele Dagblad*, 5 februari 2000.

[984] Commissie Cultural Governance (redactie), *Cultural Governance. Kwaliteit van bestuur en toezicht in de culturele sector. Een pleidooi voor zelfregulering.* Amsterdam, februari 2000, p. 5 en pp. 8-10. Bron: www.cultuur-ondernemen.nl/.../54b281f2-ec1c-4e9d-bda1-90f549c. Melle Daamen was van 1993 tot 2001 (oprichtings)directeur van de Mondriaan Stichting, sindsdien is hij directeur van de Stadsschouwburg van Amsterdam.

[985] De Commissie Peters werd in navolging van het buitenland in april 1996 ingesteld, onder voorzitterschap van econoom Jaap Peters. De commissie bestond uit een groep vertegenwoordigers van het bedrijfsleven, beleggers en deskundigen uit de academische wereld. Bron: D. DeJong, A. de Jong, G.M.H. Mertens en C.E. Wasley, 'Corporate governance in Nederland: de invloed van de Commissie Peters'. www.mab-online.nl/pdf/67/MAB4-Apr_75_Jong.PDF (geraadpleegd op 19 juni 2012). Er was al jarenlang een openbaar debat over de '(on)wenselijkheid van beschermingsconstructies': de onvrede over de wijze waarop in het bedrijfsleven ondernemingsbesturen en het toezicht daarop functioneren. De Commissie Peters publiceerde in juni 1997 een rapport met aanbevelingen, gebaseerd op twee grondbeginselen: transparantie van het beleid en verantwoording daarover. De commissie pleitte voor meer zeggenschap van de aandeelhouders, zodat zij inadequaat beleid of inadequate beleidsvoering kunnen corrigeren. Bronnen:

veertig aanbevelingen inzake goed ondernemingsbestuur en het toezicht daarop.[986] Dit debat 'waait' over naar de culturele sector: hoe zit het met de verhouding tussen het toezicht en de directies bij kunstinstellingen? En hoe ligt de relatie tussen 'het toezicht en de geldschieters, meestal de subsidiegevers en de sponsors'?[987]

Daamen vindt dat 'een taoïstisch bestuursmodel' met de nadruk op 'harmonie, rust en zelfstandigheid' zo gek nog niet is. 'Zo'n bestuursmodel is niet raar voor professionele organisaties, waar creativiteit vooropstaat en waar de deelnemers wars zijn van betutteling en behept met bovengemiddeld grote ego's. En eigenlijk loopt het ook heel redelijk'.[988] Maar hij signaleert ook 'enkele belangrijke kwetsbaarheden'. De besturen in de culturele sector hebben een 'nogal eenzijdige samenstelling' (tachtig procent is man, de gemiddelde leeftijd is 54 jaar - de jongere generatie ontbreekt) en 'de positie en de rol van het bestuur' is vaak problematisch. 'Er rijst een beeld op van een bestuur dat balanceert tussen de rol van Raad van Advies en die van Raad van Toezicht'.[989] Daamen signaleert bij veel toezichthouders 'non-interventiegedrag': 'het bestuur is de bediende van de artistieke leiding' en ziet op afstand toe.[990]

Ondanks dat het bestuur van een culturele instelling wettelijk eindverantwoordelijk is voor het financiële en artistieke beleid, werkt dat feitelijk niet zo: de zakelijke en artistieke leiding bepalen in de praktijk het beleid. Veel betrokkenen vinden dat ook wenselijk: 'een artistiek leider behoort de vrijheid en autonomie te hebben een inhoudelijke koers te bepalen - het bestuur dient zich niet te mengen in het artistieke product. Om die reden stelt de directie van een kunstinstelling zijn bestuur vaak ook niet samen uit personen met artistiek-

---

www.commissiecorporategovernance.nl/Commissie%20Peters, www.mab-online.nl/pdf/67/MAB4-Apr_75_Jong.PDF (geraadpleegd op 19 juni 2012) en 'Commissie-Peters wil meer openheid in bedrijven. Aandeelhouders krijgen niet meer zeggenschap'. In: *Trouw*, 26 juni 1997. De titel van het rapport is: *Corporate Governance in Nederland: de veertig aanbevelingen* (geraadpleegd op 18 juni 2012). In 2003 installeerde de minister van Financiën en Economische Zaken, Hans Hoogervorst, de topfunctionaris van Unilever, Morris Tabaksblat (1937-2011) als voorzitter van een nieuwe commissie die de normen en waarden van beursgenoteerde ondernemingen moest doorlichten. Aanleiding waren boekhoudschandalen bij Ahold, Shell en Enron, ophef over exorbitante beloningen van de top en de toenemende kritiek op 'het naar binnen gekeerde establishment van het Nederlandse old boys network'. De code moest paal en perk stellen aan het aantal commissariaten (maximaal vijf) en de hoogte van de gouden handdrukken (een jaarsalaris). Tabaksblat: 'bij de 125 beursgenoteerde ondernemingen kom je steeds dezelfde koppen tegen'. Het nieuwe rapport verving de codes uit 1997 van de commissie Peter: Commissie corporate governance, *De Nederlandse corporate governance code. Beginselen van deugdelijk ondernemingsbestuur en best practice bepalingen*. Z.p., 9 december 2003. Bron: *www.commissiecorporategovernance.nl* (geraadpleegd op 19 juni 2012). Deze code trad 30 december 2004 in werking. Tabaksblat was overigens zelf een typisch voorbeeld van het verschijnsel - hij legde in maart 2005 een groot aantal commissariaten vrijwillig neer. De code luidde het einde in van het gesloten 'old boys network'. Bedrijven benoemen sindsdien meer allochtonen en vrouwen in hun commissariaten. Toch heeft de Code niet de volgens Tabaksblat 'onzindelijke megabonussen' kunnen voorkomen. Bronnen: Kunst & Zaken, *Cultural Governance in Nederland. De stand van zaken. Nulmeting 2004*. Rotterdam, 2004, Peter de Waard, 'Vroege criticus van het grote graaien in de top'. In: *de Volkskrant*, 24 oktober 2011, Philip de Witt Wijnen, 'Unilever-topman bracht bedrijfsleven fatsoen bij'. In: *NRC Handelsblad*, 24 oktober 2011 en Koen Haegens, 'Morris Tabaksblat, 19 september 1937-20 oktober 2001.' In: *De Groene Amsterdammer*, 27 oktober 2011, p. 62.

[986] Maarten Brinkgeve, '"Het bestuur faciliteert, het orkest inspireert"'. In: *Het Financieele Dagblad*, 21 augustus 1999.

[987] Bert Koopman, 'Cultural governance'. In: *Het Financieele Dagblad*, 29 mei 1999.

[988] Ibidem en Commissie Cultural Governance (redactie), 'Besturen in de culturele sector: tussen taoïsme en laisser faire'. In: idem, *Cultural Governance. Kwaliteit van bestuur en toezicht in de culturele sector.* Amsterdam, februari 2000, pp. 19-20.

[989] Ministerie van OCenW, *Een ondernemende cultuur*. Den Haag/Zoetermeer, 27 oktober 1999, p. 29 en Ministerie van OCenW, *Cultuur als confrontatie. Cultuurnota 2001-2004*. Den Haag/Zoetermeer, september 2000, p. 41.

[990] Commissie Cultural Governance (redactie), 'Besturen in de culturele sector: tussen taoïsme en laisser faire'. In: idem, *Cultural Governance. Kwaliteit van bestuur en toezicht in de culturele sector.* Amsterdam, februari 2000, p. 10.

inhoudelijke kennis, maar met mensen die expertise hebben op een terrein die ze zelf ontbeert. Juristen bijvoorbeeld, maar vooral ook: managers en (ex-)politici die hun aanzien en netwerk kunnen aanwenden om bij subsidiënten en sponsors te lobbyen'. Daamen: 'wat je vaak ziet, is wat Jaap Glasz, hoogleraar Corporate Governance, zo mooi als "bestuurdersaansprakelijkheid in het weekend" omschrijft: een bestuurder verwisselt eens in de maand, eens in de twee maanden op vrijdagavond zijn pak voor een wollen trui en gaat gezellig de cultuur besturen. Maar volstrekt anders dan door de week: niet met dezelfde strengheid, niet met dezelfde normen. (…) In grofweg driekwart van de instellingen wordt nooit een functioneringsgesprek met de directie gevoerd. Besturen stellen zich bovendien vaak te bescheiden ten opzichte van hun directie op, durven niet lastig te zijn'.[991] Hij citeert Hugo Bongers, sinds 1 januari 2000 zakelijk directeur van Museum Boijmans Van Beuningen: 'bestuursleden van culturele instellingen kennen hun plaats. Als het om de inhoud van de activiteiten gaat, nemen ze een eerbiedige houding aan tegenover het professionele apparaat. Net als de overheid beperkt het zakenbestuur zich tot de hoofdlijnen van het beleid en de details van de jaarrekening. Als er al inhoudelijke mensen in het bestuur zitten dan zijn dat meestal artistieke vrienden van de directeur. Inhoudelijke oppositie is er zelden in het bestuur'.[992] De directie opereert in grote mate zelfstandig en autonoom en er 'bestaan nauwelijks afspraken en normen betreffende de verantwoording van de directeur aan het bestuur. (…) Eigenlijk bestuurt de kunstsector zichzelf en is de directie baas in eigen huis. (…) Uitgangspunt is harmonie'.[993] De controlerende taak kan beter worden ondergebracht in een Raad van Toezicht, zoals dat bij de verzelfstandigde rijksmusea is gebeurd.[994]

Daamen signaleert een 'beperkt blikveld' bij het rekruteren van nieuwe bestuursleden: 95 procent komt uit het eigen netwerk van zittende leden.[995] Aad Nuis spreekt van 'een regentensysteem van zorgeloze coöptatie'.[996] Daamen: 'bestuurders die vijftigers zijn, kennen over het algemeen heel weinig dertigers'. Daarom dient er 'veel serieuzer' geworven te worden 'via een advertentie of een bureau voor werving en selectie'.[997] Daamens commissie vindt het niet nodig het bestuursmodel fundamenteel te hervormen, maar pleit ervoor 'criteria, randvoorwaarden en omgangsvormen' te ontwikkelen 'waaraan bestuur, directie en medewerkers van culturele instellingen moeten voldoen en die de basis vormen voor aanbevelingen voor goed bestuur en toezicht'.[998] De commissie wil dat er 'een frisse wind' gaat waaien. Daamen: 'het stikt van de veelbelovende dertigers'.[999] 'Minstens een kwart van de bestuursleden moet onder de veertig jaar oud zijn (…). Bij de benoeming van een directeur dient het bestuur hulp te zoeken bij collega's in de sector of desnoods bij een extern bureau. Ook moeten er afspraken komen over de omgang tussen het toezicht en de directie en over de wijze waarop het handelen van de directie getoetst kan worden'.[1000]

---

[991] Anne van Driel, 'Gezellig besturen. Culturele instellingen worstelen met verouderde structuur'. In: *de Volkskrant*, 25 april 25, 2002.
[992] Commissie Cultural Governance (redactie), 'Besturen in de culturele sector: tussen taoïsme en laisser faire'. In: idem, *Cultural Governance. Kwaliteit van bestuur en toezicht in de culturele sector.* Amsterdam, februari 2000, p. 11.
[993] Ibidem, p. 19.
[994] Mark Duursma, 'Wie bestuurt de cultuur? De verdeling van de macht in de Nederlandse kunstwereld'. In: *NRC Handelsblad*, 10 november 2000. Zie ook: Boris Franssen, Peter Scholten en Marc Altink, *Handboek Cultureel Ondernemen*. Assen, 2009, pp. 51-52.
[995] Ministerie van OCenW, *Cultuur als confrontatie. Cultuurnota 2001-2004*. Den Haag/Zoetermeer, september 2000, p. 41.
[996] Commissie Cultural Governance (redactie), 'Besturen in de culturele sector: tussen taoïsme en laisser faire'. In: idem, *Cultural Governance.* Amsterdam, februari 2000, p. 18.
[997] Bert Koopman, 'De ramen wijd open'. In: *Het Financieele Dagblad*, 5 februari 2000.
[998] Commissie Cultural Governance (redactie), 'Besturen in de culturele sector: tussen taoïsme en laisser faire'. In: idem, *Cultural Governance.* Amsterdam, februari 2000 , p. 21.
[999] Bert Koopman, 'De ramen wijd open'. In: *Het Financieele Dagblad*, 5 februari 2000.
[1000] Bert Koopman, 'Cultural governance'. In: *Het Financieele Dagblad*, 29 mei 1999.

Niet iedereen is het met de aanbevelingen van de commissie eens. Organisatie-adviseur Piet Barendse waarschuwt voor 'politie-te-paard-gedrag'. Hij heeft bezwaren tegen een overheid met dwingende regels voor het besturen in de culturele sector: besturen is 'een natuurlijk proces, wat je verstoort door centralistisch in te grijpen. Dat leidt tot apathie of kramp. In beide gevallen zullen toezichthouders en directies weinig meer uitrichten'.[1001] Liesbeth Brandt Corstius, directeur van de gemeentemusea in Arnhem, vindt kunstinstellingen 'niet zoveel anders dan gewone ondernemingen. Het stoort haar dat sommige van haar collega-directeuren een soort mystiek instandhouden alsof ze profeten zijn'. Daar wil ze graag vanaf: 'we zitten hier echt niet de hele dag te wikken en te wegen of we een kunstwerkje zullen aanschaffen. Dat gebeurt hooguit een keer of tien per jaar'. De meeste tijd gaat zitten in tentoonstellingen maken, onderzoek doen en boeken publiceren.[1002]

Rick van der Ploeg besteedt in zijn beleidsnota *Een ondernemende Cultuur* een paragraaf aan het fenomeen 'cultural governance'.[1003] Het motto van de nota, een citaat van Abram de Swaan, zet de toon: 'juist de verhouding tussen een kunstenaar en zijn publiek zou uitgangspunt moeten zijn voor een kunstbeleid'.[1004] Publieksbereik en het pleidooi om de vraag in plaats van het aanbod meer als uitgangspunt te nemen in het beleid is een rode draad in het openbaar debat over cultuurbeleid.

In een toespraak op 4 februari 2000 pleit Van der Ploeg nog eens voor 'meer ondernemerszin in de cultuur. Meer lust in avontuur. Meer oog voor wat er in de buitenwereld gebeurt en voldoende geestkracht en verbeelding om daar op een goede manier op in te spelen. Zonder concessies te doen aan waar je als kunstenaar of cultuurmaker voor staat'.[1005] In deze toespraak over 'governance' laat Van der Ploeg weten dat hij de vier aanbevelingen van de commissie Daamen overneemt die hem het meest aanspreken - hij noemde ze ook al in zijn nota *Een ondernemende cultuur.*[1006] De voorstellen zijn: 'zorg voor een heldere taakafbakening tussen toezicht en directie en wees helder over de manier waarop toezichthouders en directeur met elkaar omgaan. Maak als bestuur een duidelijk onderscheid tussen het houden van toezicht aan de ene kant, en het bieden van steun en het geven van advies anderzijds. Wees je als Raad van Toezicht steeds bewust van je rol als werkgever van de directie. Ga zorgvuldig om met de samenstelling van het bestuur, of de Raad van Toezicht'. De kern van dit model is volgens Van der Ploeg 'dat de directie zonder omwegen de dagelijkse leiding in handen krijgt'. De Raad van Toezicht 'staat vooral op gepaste afstand bij met advies (…). In zo'n bestuur zie ik graag een ondernemer, liefst door de wol geverfd, die de artistiek leider bijvoorbeeld een lesje marketing kan geven. In zo'n bestuur horen ook mensen die nog niet tot de harde culturele kern van onze samenleving behoren. En genoeg vrouwen, liefst ook mensen die nog lang geen veertig zijn. En natuurlijk ook mensen afkomstig uit andere culturen dan de Nederlandse'.[1007] Hij interpreteert het rapport van de commissie Daamen als 'een pleidooi (…) voor zelfregulering'. Daarmee heeft hij geen moeite: 'ik zie niet zoveel in dwang'. De staatssecretaris houdt zelf ook gepaste afstand - het Thorbecke principe indachtig: 'wat ik wel doe, is mijn verbazing af en toe uitspreken. Of

---

[1001] Ibidem. Barendse was drie jaar plaatsvervangend zakelijk directeur van museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, tot de komst van Hugo Bongers op 1 januari 2000. 'Hij werkte tekorten weg, hielp de nieuwbouwplannen op poten te zetten en zorgde voor samenwerking op het gebied van de uitgeverij, de horeca en de boekwinkel'. Bron: 'Piet Barendse gaat weg bij Boijmans'. In: *de Volkskrant*, 28 oktober 1999.
[1002] Ibidem.
[1003] Ministerie van OCenW, *Een ondernemende cultuur*. Den Haag/Zoetermeer, 27 oktober 1999.
[1004] Abram de Swaan, 'Kunstkunst en gunstkunst'. In: idem, *Halverwege de heilstaat*. Amsterdam, 1983, p. 116.
[1005] Bert Koopman, 'Van der Ploeg: nieuw bloed in kunstbesturen'. In: *Het Financieele Dagblad*, 4 februari 2000. Zie ook: Frederick van der Ploeg, '"Meer weerwerk voor directies kunstbedrijven". Staatssecretaris Van der Ploeg omarmt cultural governance'. In: *Het Financieele Dagblad*, 5 februari 2000.
[1006] Ministerie van OCenW, *Een ondernemende cultuur*. Den Haag/Zoetermeer, 27 oktober 1999, p. 29.
[1007] Bert Koopman, 'Van der Ploeg: nieuw bloed in kunstbesturen'. In: *Het Financieele Dagblad*, 4 februari 2000.

gewoon een gesprek aangaan. Dan ontstaat vanzelf een maatschappelijke discussie. Soms kun je met goede argumenten verbetering bewerkstelligen. Ook zie ik veel in positieve actie, zoals het opleiden en coachen van allochtone bestuurders'.[1008]

Het debat over governance levert 'vernieuwingsoperaties' op. De Amsterdamse antropoloog en lid van de Raad voor Cultuur, Rob Boonzajer Flaes richt Atana op om nieuwe bestuurders voor de culturele sector te selecteren en te trainen. Zijn adviesbureau QRA stuurt Atana aan en krijgt daarvoor drie ton per jaar ondersteuning van OCenW. Boonzajer Flaes lost met de bemiddelingsinstantie 'drie problemen tegelijk' op: 'besturen zijn te weinig geworteld in de samenleving, ze zijn te mannelijk en ze vergrijzen. Over vijf jaar houden veel van de huidige bestuurders er mee op, en wie neemt het dan over?' Hij vindt het 'een noodzakelijke inhaalslag' dat allochtonen op deze manier de culturele sector 'worden binnengeloodst': 'we selecteren streng, zowel bij de deelnemers als bij de instellingen. Als iemand zegt: doe mij een netjes aangeklede neger met gepoetste schoenen, dan gaat het niet door. Ze moeten begrijpen wat wij doen. Wij bieden de instellingen de kans om kennis te maken met het nieuwe Nederland'. De meeste deelnemers werken al in de culturele sector en vinden een bestuursfunctie een nuttige aanvulling.[1009]

Voor de komende periode moeten culturele instellingen in hun beleidsplan vermelden hoeveel leden van de directie en het bestuur jonger zijn dan veertig jaar en hoe daarin de verdeling man-vrouw is. De instellingen wordt ook gevraagd om in het jaarverslag van 2000 hun opvatting te geven over culturele diversiteit in het bestuur. Hoezeer het Rick van der Ploeg ernst is met zijn streven naar andersoortige besturen, blijkt als het Concertgebouworkest Jan Maarten Boll voordraagt als bestuurslid: bekend van de *Victory Boogie Woogie* aankoop, voorzitter van de Vereniging Rembrandt, lid van de Raad van State en ook nog 'een oudere heer'. Hij tekent bezwaar aan tegen de benoeming en gaat pas akkoord als er twee vrouwen aan het bestuur worden toegevoegd.[1010] Van der Ploeg: 'Jan Maarten is een heel goede vent, maar ik heb hem even in de wacht gezet. Eerst maar eens een vrouw benoemen, vond ik. Toen is Hedy d'Ancona erbij gekomen'.[1011] Sjoerd van den Berg, directeur van het Concertgebouworkest: 'de manier waarop dat ging was niet de meest ideale. Zo bevoogd worden is niet prettig, pas in een later gesprek is dat rechtgetrokken'. Melle Daamen is niet zo onder de indruk van 'de vernieuwingsoperatie' van de staatssecretaris: 'kijk naar de Raad voor Cultuur, daar is nog maar weinig gerealiseerd van zijn doelstellingen. De besturen moeten eenmalig drastisch worden verjongd'.[1012]

Van der Ploeg wil dat bestuursleden vaker rouleren - dit is één van 'de spelregels' die hij wil opstellen: 'het zou het laatste stootje kunnen zijn voordat ik wegga: een lijst met *good rules of practice*, die als handleiding voor goed bestuur kan dienen. (…) Als je voor een bestuur van een culturele instelling wordt gevraagd, ben je natuurlijk verguld dat je met allemaal creatieve mensen mag werken. Daar ga je je mee vereenzelvigen. Ik kan me voorstellen dat het dan steeds moeilijker wordt je kritisch vermogen te laten doorklinken, als bijvoorbeeld de artistiek leider onder vuur ligt'. Hij is een voorstander van 'zelfregulering' van de culturele sector: 'ik hecht eraan dat zij autonoom zijn, en dat ook blijven. En daar hoort ook een eigen verantwoordelijkheid bij. (…) De kwaliteit van bestuur moet door de kunstinstellingen zelf worden verhoogd'. De lijst met 'good rules of practice' biedt daarbij

---

[1008] Frederick van der Ploeg, '"Meer weerwerk voor directies kunstbedrijven". Staatssecretaris Van der Ploeg omarmt cultural governance'. In: *Het Financieele Dagblad*, 5 februari 2000.
[1009] Boonzajer Flaes geciteerd in: Mark Duursma, 'Wie bestuurt de cultuur? De verdeling van de macht in de Nederlandse kunstwereld'. In: *NRC Handelsblad*, 10 november 2000.
[1010] Ibidem.
[1011] Karel Berkhout, 'Afstand is de norm. Ons kent ons in de besturen van culturele organisaties'. In: *NRC Handelsblad*, 21 mei 2004.
[1012] Mark Duursma, 'Wie bestuurt de cultuur? De verdeling van de macht in de Nederlandse kunstwereld'. In: *NRC Handelsblad*, 10 november 2000.

houvast. Het zou ook goed zijn als kunstbestuurders zich laten scholen, zoals sinds kort Atana dat organiseert voor 'mensen met een bi-culturele achtergrond'. Hij wil dat de Raad voor Cultuur de kunstinstellingen meer monitort - 'niet alleen op de artistiek-inhoudelijke koers, maar ook op het financiële en het bestuurs-organisatorische beleid'.[1013]

Stichting Kunst & Zaken stelt in samenwerking met de Commissie Cultural Governance een 'handleiding voor het bestuur van culturele instellingen' op.[1014] Vanaf januari 2003 voert de stichting gesprekken met vertegenwoordigers uit de cultuursector en vult met deze bevindingen de aanbevelingen van de Commissie Daamen aan. Kunst & Zaken publiceert de handleiding met daarin 'De 23 Aanbevelingen Cultural Governance' plus hulpmiddelen voor de implementatie daarvan. De aanbevelingen hebben betrekking op vier hoofdthema's: de taakafbakening, de werkgeversrol, de samenstelling van bestuur of Raad van Toezicht en de transparantie.[1015] Morris Tabaksblat noemt de handleiding 'een beginnetje. Een boekje met enige praktische tips. Maar er staat niets in over de achterliggende principes voor het toezicht op de culturele instellingen'. Beginsels zoals de onafhankelijkheid van het bestuur, de transparantie van de besluitvorming en controle op het beleid. 'Zo is er in de kunstwereld vaak sprake van belangenverstrengeling. Daar zullen mensen best goed mee omgaan, maar het is ook goed daar eens wat normen voor op te stellen'. Het zou goed zijn als de cultuursector een grondige analyse maakt van de besturen, zoals dat in het bedrijfsleven gebeurt, aldus Tabaksblat. In de besturen van culturele instellingen domineren mensen uit het bedrijfsleven - ABN Amro-topman Rijkman Groenink, die voorzitter wordt van het Stedelijk Museum, is geen uitzondering.[1016] In de jaren tachtig begon - mondjesmaat - 'de opmars van de topmannen uit het bedrijfsleven', toen culturele instellingen op zoek gingen naar sponsors.[1017] In de jaren negentig bracht de verzelfstandiging van de rijksmusea deze ontwikkeling in een versnelling. Tabaksblatt: 'de instellingen joegen toen op dezelfde mensen, zwaargewichten met veel bestuurlijke ervaring, die ook sponsorgelden voor exposities binnen kunnen halen bij het bedrijfsleven'. Bij culturele instellingen gebeuren benoemingen door coöptatie, waarbij bestuurders zelf hun mede-bestuurders benoemen, vaak op voorstel van de voorzitter of de (artistiek) directeur. Door de coöptatie zijn besturen geneigd om kandidaten te zoeken in hun eigen kring. Melle Daamen: 'die mensen vormen netwerken, die ook met elkaar in verbinding staan'.[1018]

In 2004 publiceert Kunst & Zaken een 'nulmeting': 'een eerste inventarisatie van de stand van zaken op het gebied van cultural governance'. Organisatiedeskundige Dirk Noordman voert het kwantitieve en kwalitatieve onderzoek uit en is de rapporteur.[1019] Uit zijn bevindingen blijkt dat de meeste culturele instellingen het 'traditionele bestuursmodel' hanteren, met een directie en een bestuur. Slechts tien procent heeft een Raad van Toezicht - dit model komt vaker voor bij musea en stichtingen beeldende kunst. De bekendheid met de 23 aanbevelingen is 'beperkt, maar groeiende': 35% is ermee bekend - hoe kleiner de organisatie des te groter de kans dat men niet op de hoogte is. Maar eenmaal bekend met de aanbevelingen (10%), dan passen veel instellingen deze 'gedeeltelijk' toe (daarvan 70%). In de cultuursector blijkt een zeer uiteenlopende interpretatie te bestaan van governance.

[1013] Anne van Driel, 'Gezellig besturen. Culturele instellingen worstelen met verouderde structuur'. In: *de Volkskrant*, 25 april 2002.
[1014] 'Van der Ploeg wil handleiding bestuur'. In: *Algemeen Dagblad*, 10 juni 2002.
[1015] Stichting Kunst & Zaken, *Handleiding Cultural Governance, vrijwillig niet vrijblijvend*. Rotterdam, 2003.
[1016] Over Groenink en het Stedelijk, zie deel IV, hoofdstuk 1.
[1017] Zoals Frits Becht, zie deel II, hoofdstuk 6.
[1018] Tabaksblat en Daamen geciteerd in: Karel Berkhout, 'Afstand is de norm. Ons kent ons in de besturen van culturele organisaties'. In: *NRC Handelsblad*, 21 mei 2004. Tabaksblat was zelf bestuursvoorzitter van Unilever en het Mauritshuis.
[1019] Econoom Dirk Noordman is organisatieadviseur en interim manager in de cultuursector. Van 1991 tot 2006 hield hij zich vooral bezig met theorievorming, onderwijs en onderzoek over de professionalisering van organisaties in de sector aan de Erasmus Universiteit te Rotterdam.

Noordman maakt een onderscheid tussen een vriendenbestuur (gemotiveerd door persoonlijke betrokkenheid), een adviserend bestuur (vooral gevraagd wegens expertise, geeft met name zakelijk en beheersmatig advies) en toezichthoudend bestuur: hier zien de leden zichzelf niet als adviseur, maar als lid van een college dat toezicht houdt op het strategisch proces. Ze toetsen nieuwe plannen en jaarresultaten aan de hand van het strategisch plan en vooral van vastgestelde doelstellingen. Kunst & Zaken belooft het proces van de invoering van cultural governance te 'blijven stimuleren en ondersteunen'.[1020]

Inmiddels is de code in 2013 vernieuwd en aangepast, onder leiding van hoogleraar Corporate Governance, Mijntje Lückerath.[1021] De code voor goed bestuur in de culturele sector is vereenvoudigd, met aandacht voor thema's als risicomanagement, belangenverstrengeling en toezicht. Het verschil tussen 'het raad-van-toezicht-model' en het 'bestuur-model' is nu scherper geprofileerd. Lückerath vindt dat het een code is geworden 'met tanden. Hij is weliswaar niet wettelijk verankerd, maar doordat naleving een subsidievereiste is van het Rijk, het Fonds Podiumkunsten en straks waarschijnlijk ook de gemeenten is de code indirect eigenlijk wel verplicht. (…) Heel interessant is de relatie tussen de artistiek leider en de toezichthouders. Die willen de artistiek leider niet beperken in artistieke vrijheid. Maar ze zijn wel verantwoordelijk als deze veel geld wil steken in een voorstelling of tentoonstelling, maar niet kan aangeven hoeveel publiek die zal trekken. Dan moeten toezichthouders daar iets van kunnen zeggen. Een toets of iets past in de strategie en doelstellingen van de instelling en wat de risico's zijn voor de begroting en continuïteit van de instelling staat nu in de code. (…) Waar de meningen ook over uiteenliepen, was of er rekening moet worden gehouden met het publiek. De formulering is nu dat de belangen van meerdere "stakeholders" moeten worden meegewogen. De artistieke leiding behoudt haar creatieve vrijheid, maar het bestuur of de raad van toezicht moet wel goed kijken welke risico's daarmee samenhangen. Bij benoeming van een nieuwe artistieke leider moet de raad van toezicht of het bestuur extern advies inwinnen'.[1022] In 2014 wordt de Nederlandse Vereniging Toezichthouders Cultuur (NVTC) opgericht, een 'platform voor toezichthouders en bestuurders van cultureel Nederland' en een 'beroepsvereniging' om 'de kwaliteit van het interne toezicht bij culturele instellingen nog verder te verbeteren (…) voor alle toezichthouders en bestuurders uit het brede culturele veld'.[1023]

Al mijn luchtballonnen zijn geland

Kok II wordt op 16 april 2002 demissionair.[1024] Het ontslag van het kabinet geeft aanleiding Van der Ploegs beleid en stijl van besturen te evalueren. Atzo Nicolaï spreekt van 'de grote paradox van de afgelopen vier jaar (…) nooit eerder was er zoveel extra geld voor cultuur, en nooit eerder was er zoveel verzet'.[1025] Van der Ploeg roept dat bewust op, hij houdt van het

---

[1020] Stichting Kunst & Zaken, *Cultural Governance in Nederland. De stand van zaken. Nulmeting 2004*. Rotterdam, 2005, pp. 8-9 en p. 5.

[1021] Erik Akkermans (eindredactie), *Goed bestuur en toezicht in de cultuursector. De 9 principes*. Amsterdam 2014. Het is een uitgave van stichting Cultuur+Ondernemen.

[1022] '"Deze code voor goed bestuur heeft tanden"'. In: *NRC Handelsblad*, 15 oktober 2013 en 'Cultuur Nieuws'. In: *Het Financieele Dagblad*, 19 oktober 2013.

[1023] Bron: www.nvtc.nl (geraadpleegd op 4 december 2015).

[1024] Nederlandse militairen (bataljons Dutchbat) namen in Srebrenica in januari 1994 de veiligheidstaken over van hun Canadese collega's. Het Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie (NIOD) velde in haar rapport in 2002 een zeer kritisch oordeel over de politieke besluitvorming inzake de positie van Dutchbat en het drama van de massamoord op naar schatting achtduizend moslims in Srebrenica, in de zomer van 1995. Het kabinet-Kok II nam de consequenties voor haar rekening en diende ontslag in. Bron: www.parlement.com/9291000/modulesf/g87kjv8v (geraadpleegd op 15 juli 2012). Toen het kabinet-Kok II op 16 april 2002 haar ontslag indiende, waren er nog slechts 29 dagen te gaan tot de reguliere verkiezingen op 15 mei. Daarom kwamen er geen vervroegde verkiezingen.

[1025] Mark Duursma, 'Altijd op zoek naar tegenstand. Staatssecretaris Rick van der Ploeg, wetenschapper in de politiek'. In: *NRC Handelsblad*, 12 november 2001.

debat. Hij krijgt regelmatig kritiek te verduren. Collega's zeggen dat hij 'altijd op zoek [is] naar tegenstand. Hij heeft lak aan gevestigde belangen, is graag tegendraads. Hij is snel verveeld, en schroomt niet om dat te laten merken. Na acht jaar politiek is hij nog steeds meer wetenschapper dan politicus, meer student dan bewindspersoon. (…) Een fantastische aanjager, een ideeëngenerator, maar mist het geduld om ze uit te werken. (…) En om zijn vele ingevingen om te zetten in beleid, laat staan wetgeving'.[1026] Hij erkent zijn ongedurigheid, maar beschouwt dat juist als kracht: 'anderen willen hun leven lang een bepaald vakgebied uitmelken, mijn verdienste ligt in onverwachte combinaties'. Hij vindt het nog te vroeg om over zijn beleid te oordelen. Zijn maatregelen voor meer allochtonen en jongeren in de zalen en op de podia, meer cultuureducatie op middelbare scholen en het koesteren van cultureel erfgoed 'moeten zich nog bewijzen'.[1027]

Jan Riezenkamp heeft veel ministers en staatssecretarissen 'zien komen en gaan', maar met Van der Ploeg vindt hij de samenwerking 'minder prettig': 'een ontzettend leuke man om in de kroeg tegen te komen, maar niet om mee te werken. Hij is geen bestuurder, wel buitengewoon intelligent. Maar een goede bestuurder moet over een combinatie van cognitieve en sociale intelligentie beschikken. Een vermogen met mensen om te gaan. Type André van der Louw'.[1028] Gitta Luiten was zijn politiek adviseur. Riezenkamp 'bewondert' in Luiten hoe zij 'de moeilijke positie vervulde van schakel tussen de staatssecretaris en zijn ambtenaren (…) dat deed ze heel goed'. Hij vindt het 'ook knap' dat ze in alle opzichten overeind bleef tegenover de volgens hem onvoorspelbare Van der Ploeg.[1029] Luiten meent dat zijn manier van opereren niet past in de Nederlandse politieke cultuur: 'als staatssecretaris onderschatte hij in het begin dat zijn positie anders was dan die van wetenschapper of Kamerlid. Mensen zijn het minder makkelijk oneens met een bewindspersoon. (…) In de culturele sector had men niet het gevoel dat hij voor hen opkwam. Dat was wel zo, maar hij is geen monomane belangenbehartiger. Hij is een goed politicus, maar niet per se een goede bestuurder'. Adri Duivesteijn, vice-fractievoorzitter van de PvdA in de Tweede Kamer, vindt het 'een verlies voor de politiek', mocht Van der Ploeg terugkeren naar de wetenschap: 'mensen die zich onderscheiden wekken weerstand. Maar dit soort creatieve geesten zijn hard nodig in de politiek, je hebt er een paar nodig die de rest scherp houdt'.[1030]

Van der Ploeg maakt in een interview in *de Volkskrant* kenbaar dat hij besloten heeft niet op de kandidatenlijst voor de Tweede Kamer te gaan staan - hij heeft het Ad Melkert en Wim Kok al laten weten. 'Ik ben wel voluit beschikbaar voor een post in het kabinet, liefst als minister. De vraag die ik uiteindelijk moest beantwoorden is: ben ik bereid vier jaar volenthousiast in de Tweede Kamer te gaan zitten, als mijn partij of ikzelf niet in het kabinet komen? (…) Ik heb de Kamer heel hoog zitten, maar ik houd meer van het initiëren dan van het controleren van politiek. Als financieel woordvoerder ben ik vier jaar Kamerlid geweest; dan ben je toch de tweede of derde man van de grootste regeringsfractie. Dat heb ik gedaan. (…) Melkert had er wel begrip voor. Hij zei: "jouw positie is toch een andere. Jij bent vijftien jaar hoogleraar geweest". Ik kan internationaal of in de wetenschap nog iets betekenen. Nog eens een Kamerlidmaatschap van vier jaar betekent een uitholling van mijn intellectuele kapitaal. Ik ga straks campagne voeren, ik zal in de *war room* gaan zitten. We hebben iets te

---

[1026] Jan Hoedeman, '"Ik houd niet van een ik-ik-ik-politiek". Staatssecretaris Rick van der Ploeg wil een herwaardering van naastenliefde en compassie. "De jaren tachtig en negentig zijn vrij hard geweest". "We moeten het weer proberen samen te doen"'. In: *de Volkskrant*, 18 oktober 2001.

[1027] Mark Duursma, 'Altijd op zoek naar tegenstand. Staatssecretaris Rick van der Ploeg, wetenschapper in de politiek'. In: *NRC Handelsblad*, 12 november 2001.

[1028] Riezenkamp begon in 1982 zijn loopbaan op het departement onder André van der Louw. Jhim Lamoree, 'Waar zit het geld voor de kunst?' In: *Het Parool*, 5 mei 2007.

[1029] Riezenkamp geciteerd in: Harmen Bockma, 'Bepaald niet bang. Profiel Gitta Luiten, directeur van de Mondriaan Stichting'. In: *de Volkskrant*, 27 maart 2008.

[1030] Luiten en Duivesteijn geciteerd in: Mark Duursma, 'Altijd op zoek naar tegenstand. Staatssecretaris Rick van der Ploeg, wetenschapper in de politiek'. In: *NRC Handelsblad*, 12 november 2001.

verdedigen. Ik ben beschikbaar voor een positie in het kabinet. Garanties hoef ik niet. Ik beschouw mezelf niet als beroepspoliticus. (…) Ik heb nu vier jaar met mijn poten in de modder gestaan. Ik zou graag een bredere verantwoordelijkheid hebben. Als het met de economische of de sociale kant te maken zou hebben, ben ik er voor in. (…) Als de beker aan mij voorbij gaat: even goeie vrienden'.[1031] Zijn opmerking dat hij een terugkeer naar de Tweede Kamer ziet als 'een uitholling' van zijn 'intellectuele kapitaal' valt niet goed in de Kamer. Collega's vinden zijn uitspraak 'vlerkerig', 'beledigend', 'arrogant' - 'er klinkt *dedain* in door. We zijn juist de hele dag bezig om ons nieuwe dossiers eigen te maken'.[1032] Van der Ploeg erkent dat hij 'onhandig' formuleerde. Hij had beter kunnen spreken over 'wetenschappelijk kapitaal'. Dan was duidelijk dat hij uitsluitend naar zichzelf verwees, 'en niet naar de intellectuele capaciteiten van het gemiddelde Kamerlid'. Hij schrijft in een briefje aan Kamervoorzitter Jeltje van Nieuwenhoven: 'mocht de leiding van de PvdA geen beroep op mij doen voor een volgend kabinet, dan is het waarschijnlijk dat ik mijn wetenschappelijke carrière hervat'.[1033]

Als de staatssecretaris op 3 december 2001 debatteert over de cultuurbegroting voor het daarop volgende jaar, geven de Kamerleden hun politieke oordeel over de afgelopen drieëneenhalf jaar, omdat het de laatste begroting van de lopende regeerperiode betreft: 'de staatssecretaris heeft veel onrust en wantrouwen gezaaid, maar relatief weinig bereikt'.[1034] Boris Dittrich (D66) heeft 'lof' voor wat hij deed voor het toegankelijk maken van museale collecties, 'maar het beeld blijft van een staatssecretaris die veel knuppels in het hoenderhok gooide, maar minder behendig was in het rapen van de eieren'.[1035] Van der Ploeg reageert 'droog' op de kritiek: 'het is in ieder geval niet saai geweest. *Never a dull moment'*.[1036] Hij verdedigt zich met een opsomming van bereikte resultaten, zoals veel extra geld voor het Rijksmuseum en de monumenten, vouchers voor cultuurdeelname door scholieren en cultuureducatie door culturele instellingen.[1037] Ook heeft cultuur er veel geld bij gekregen.[1038] Hij geeft aan 'graag zijn eigen opvolger te willen worden, zeker als dat wordt gecombineerd met de portefeuille wetenschappen'.[1039] Hij herinnert de fracties eraan 'dat zijn beleid de afgelopen jaren altijd kon steunen op een Kamermeerderheid. En nu zegt u dat het allemaal prut is geweest. Dat kan niet.[1040] Judith Belinfante (PvdA) komt met een motie 'uit te zoeken wat de monumentenstatus van het Stedelijk Museum in Amsterdam kan betekenen voor het geld voor de broodnodige renovatie van deze internationale blikvanger'. Van der Ploeg antwoordt dat dat nooit de benodigde miljoenen kan opbrengen. De staatssecretaris kan weinig doen voor het museum, omdat het een gemeentemuseum is en steun hieraan van het rijk heeft een precendentwerking.[1041]

Een wapenfeit is de verhoging van het budget voor cultuur met jaarlijks 136 miljoen euro. Maar daar 'kreeg Van der Ploeg in het openbaar weinig lof voor, omdat dit geld

---

[1031] Jan Hoedeman, '"Ik houd niet van een ik-ik-ik-politiek". Staatssecretaris Rick van der Ploeg wil een herwaardering van naastenliefde en compassie. "De jaren tachtig en negentig zijn vrij hard geweest". "We moeten het weer proberen samen te doen"'. In: *de Volkskrant*, 18 oktober 2001.
[1032] Kamerleden Pieter Klaas ter Veer (D66) en Pieter Hofstra (VVD) geciteerd in: 'Kamerleden zijn wel intelligent'. In: *de Volkskrant*, 19 oktober 2001.
[1033] Mark Duursma, 'Altijd op zoek naar tegenstand. Staatssecretaris Rick van der Ploeg, wetenschapper in de politiek'. In: *NRC Handelsblad*, 12 november 2001.
[1034] 'Kunstbeleid onder vuur in Kamer. Cultuurbegroting 2002'. In: *NRC Handelsblad*, 4 december 2001.
[1035] 'Bergen kritiek voor Van der Ploeg'. In: *Het Parool*, 4 december 2001.
[1036] 'Cultuurbeleid Van der Ploeg gekraakt'. In: *Trouw*, 4 december 2001.
[1037] 'Kunstbeleid onder vuur in Kamer. Cultuurbegroting 2002'. In: *NRC Handelsblad*, 4 december 2001 en 'Cultuurbeleid Van der Ploeg gekraakt'. In: *Trouw*, 4 december 2001..
[1038] 'Cultuurbeleid Van der Ploeg gekraakt'. In: *Trouw*, 4 december 2001.
[1039] 'Kunstbeleid onder vuur in Kamer. Cultuurbegroting 2002'. In: *NRC Handelsblad*, 4 december 2001.
[1040] 'Cultuurbeleid Van der Ploeg gekraakt'. In: *Trouw*, 4 december 2001.
[1041] 'Bergen kritiek voor Van der Ploeg'. In: *Het Parool*, 4 december 2001. De renovatie van het Stedelijk Museum komt uitgebreid aan de orde in deel IV, hoofdstuk 1 en deel V, hoofdstuk 5.

grotendeels naar sectoren gaat die weinig tot de verbeelding spreken: niet naar toneel, popmuziek of opera, maar naar monumenten, cultureel erfgoed en zelfs naar de nog minder mediagenieke archieven'. Een belangrijk resultaat van zijn beleid is dat onder zijn aanmoediging de Raad voor Cultuur een aantal gevestigde instellingen - met inhoudelijke en zakelijke redenen omkleed - subsidie ontnam om ruimte te maken voor nieuwe, jonge groepen: nieuw talent krijgt een kans.[1042] Deze doorbraak wordt 'verguisd' door de slachtoffers, maar moet toch iedereen aanspreken die wil dat kunst zich blijft vernieuwen.[1043] Hij pleitte voor de ontsluiting van de museale collecties en dat lukt hem: zijn opvolger Cees van Leeuwen opent begin december 2002 een dependance van het Rijksmuseum op luchthaven Schiphol.[1044] Van der Ploeg: 'na twee jaar debat zijn al mijn luchtballonnen geland'.[1045]

De zich soeverein voelende cultuursector reageert kritisch en verongelijkt op zijn ideeën om de markt een meer prominente rol te laten spelen en de culturele instellingen minder afhankelijk van subsidies te laten zijn. Maar de invloed van de markt is in verschillende sectoren merkbaar. Elco Brinkman introduceerde de 'economisering' van kunst en cultuur door de nadruk te leggen op beheer en management, effectiviteit en publieksaantallen en hij bepleitte om rekening te houden met de vraagzijde en niet meer louter vanuit het aanbod te denken en te opereren. Hedy d'Ancona en Aad Nuis trokken deze lijn door, maar bleven ook streven naar cultuurspreiding - wat aanbodbeleid impliceert. Het cultuurbeleid verzakelijkte weliswaar, maar er was nog geen sprake van een 'primaat van de markt'. Van der Ploeg gaat een stap verder. Bij hem staat de markt centraal: die 'hoeft helemaal niet gecorrigeerd te worden, hooguit aangevuld en helemaal niet uitgeschakeld'.[1046] Sedert zijn bewind is het begrip 'cultureel ondernemerschap' niet meer weg te denken - hij introduceerde het in de beleidsretoriek. 'Cultural governance' is het tweede fenomeen dat in deze beleidsperiode wordt ontwikkeld en geïmplementeerd. Sindsdien worden culturele instellingen regelmatig geëvalueerd.[1047]

Directeur Kunsten van OCenW, Maarten Asscher, constateert dat Van der Ploeg vooral 'een aantal thema's, die er al waren, onder stroom [heeft] gezet. Culturele diversiteit, dat bestond natuurlijk al. Cultureel ondernemerschap was ook geen nieuwe vinding. Die metafoor van een dansende overheid, dat meebewegen met het private initiatief, is niet door Van der Ploeg uitgevonden. Hij heeft wel een aantal maatregelen genomen. Het effect daarvan kun je pas op termijn echt beoordelen. Je ziet eigenlijk in dat cultuurbeleid altijd een pendule-effect. In de ene periode ligt de nadruk heel erg op topkunst. In een andere periode lag de nadruk weer op maatschappelijk bereik, op respons en publieksparticipatie'.[1048] George Lawson memoreert twaalf jaar later in een speech dat Van der Ploeg het *Actieplan Cultuurbereik* bedacht. 'Je hoeft het niet met alles wat Rick van der Ploeg beweerde eens te

---

[1042] Gezelschappen als Orkater, De Appel en Maatschappij Discordia en het Noordhollands Philharmonisch Orkest kregen geen rijkssubsidie meer. Zie Bijlage 1 in: Ministerie van OCW, *Cultuur als confrontatie. Cultuurnota 2001-2004*. Den Haag/Zoetermeer, september 2000, pp. 55-95.

[1043] Sandra Kooke, 'Onorthodoxe professor oogstte wantrouwen. Rick van der Ploeg'. In: *Trouw*, 5 december 5, 2001.

[1044] 'Het Rijks opent museum-filiaal op pier Schiphol'. In: *Het Parool*, 17 juli 2002. Zie de paragraaf 'Balkenende Blues' in deel IV, hoofdstuk 5.

[1045] Jan Hoedeman, '"Ik houd niet van een ik-ik-ik-politiek". Staatssecretaris Rick van der Ploeg wil een herwaardering van naastenliefde en compassie. "De jaren tachtig en negentig zijn vrij hard geweest". "We moeten het weer proberen samen te doen"'. In: *de Volkskrant*, 18 oktober 2001.

[1046] Van der Ploeg geciteerd in: Paul Kuypers, 'Het vloeiend universum van de staat. Een beschouwing van de leerstellingen van staatssecretaris Rick van der Ploeg'. In: idem, *In de schaduw van de kunst.* Amsterdam, 1999, pp. 92-93. Kuypers citeert uit een brief aan de Tweede Kamer, op 3 november 1998.

[1047] Stichting Kunst & Zaken, *Handleiding Cultural Governance, vrijwillig niet vrijblijvend*. Rotterdam, 2003.

[1048] Jan Kees Kokke, '"Ik zou in elk genre een boek willen schrijven". Thee met ex-uitgever Maarten Asscher, nu directeur kunsten van het ministerie van OCenW'. In: *Het Financieele Dagblad*, 24 augustus 2002.

zijn geweest om achteraf vast te stellen dat hij met zijn cultuurvisie de achilleshiel van een te sterk op zichzelf gericht kunstbeleid al vroeg en behoorlijk scherp in de gaten had. En dat hij (…) ook nog behoorlijk goede ideeën had om die kwetsbaarheid te bestrijden. Als ik even voor mijzelf mag spreken: van alle bewindslieden die we hebben meegemaakt, heb ik aan de tijd dat Rick van der Ploeg de scepter zwaaide de meeste inspiratie overgehouden'.[1049]

6 Boijmans Van Beuningen: museum in opspraak

Op landelijk niveau stimuleert Rick van der Ploeg initiatieven om tot ondernemerschap te komen, en tot goed bestuur en adequaat toezicht - wat de lancering van Cultural Governance tot gevolg heeft. Het debat over de benoeming van de nieuwe directeur in museum Boymans-van Beuningen te Rotterdam en zijn stijl van leidinggeven biedt inzicht in de werking van museaal bestuur in de praktijk - op gemeentelijk niveau.

Bij het opstellen van de vacature voor een nieuwe directeur in museum Boymans ontstaat in het gemeentebestuur 'onenigheid' over het profiel, waardoor de selectieprocedure voorlopig stilligt. Eind 1993 ging Wim Crouwel met pensioen - zijn collega's in het museum typeren hem als een 'accuraat' manager, 'betrouwbaar in afspraken', zonder manifestatiedrang. Hij liet beslissingen op inhoudelijk gebied voor een groot deel over aan zijn conservatoren, die hij daarin deskundiger achtte dan zichzelf.[1050] Crouwel stelde zich in het museum op als een efficiënt manager op de achtergrond, maar voerde wel met gevoel voor *timing* een rigoureuze reorganisatie uit. Welke talenten verwacht het bestuur bij zijn opvolger? Dezelfde? Moet de nieuwe directeur geselecteerd worden op managerscapaciteiten of op inhoudelijke kwaliteiten? Uit de advertentie blijkt een expliciete voorkeur voor een manager, meer dan een museumman.[1051] De nieuwe directeur moet, zo schrijft de gemeente Rotterdam, 'het museum zijn plaats geven in de toeristische markt', 'commercieel kunnen inspelen op de sponsormarkt', 'een hoogwaardige invulling kunnen geven aan de pr en de gezichtsbepaling van het museum' en 'goede relaties hebben met het bedrijfsleven'.[1052] Maar, de persoon moet toch ook over 'de nodige inhoudelijke kwaliteit' beschikken.[1053]

Op 14 januari 1994 maakt het Rotterdamse college van B en W kenbaar de benoeming van een nieuwe directeur uit te stellen tot maart. De selectiecommissie - met daarin wethouder Kunstzaken, Hans Kombrink - droeg unaniem de directeur Kunsten van WVC, Stevijn van Heusden, voor als nieuwe directeur.[1054] De commissie verwacht dat hij 'als topambtenaar' over de managementskwaliteiten beschikt om de samenwerking tussen vier Rotterdamse musea (naast Boymans-van Beuningen, het Maritiem, Historisch en Volkenkundig Museum) te realiseren. Adviesbureau Berenschot raadde in 1993 aan de musea meer te integreren - sindsdien staat in Rotterdam dit thema op de politieke agenda.[1055] De nieuwe directeur van Boymans dient leiding te gaan geven aan de laatste fase van het proces van samenwerking

---

[1049] Deze speech hield Lawson op 26 november 2012 tijdens de Slotconferentie Programma Cultuurbereik in Theater Zuidplein, georganiseerd door de Dienst Kunst en Cultuur Rotterdam. De aanleiding van de conferentie was dat het Programma Cultuurbereik per 1 januari 2013 werd opgeheven. Lawson herhaalde dit compliment bij zijn afscheid van het Fonds Podiumkunsten op 19 april 2013 in het Conservatorium te Amsterdam. George Lawson (1950) was sinds de oprichting in 2007 tot 1 maart 2013 voorzitter van het Fonds Podiumkunsten. Hij werd tijdens het bewind van Brinkman door Jan Riezenkamp gerecruteerd en bleef tot 2000 op het directoraat Kunsten, werd vervolgens cultureel attaché in Berlijn en directeur van SICA.

[1050] Ella Reitsma, 'Hartstocht voor helderheid. 1928: Wim Crouwel, een smetteloze directeur'. In: *Vrij Nederland*, 30 oktober 1993.

[1051] Arend Evenhuis, 'Pas nadien blijkt wat ik zocht. Jan Hoet, een geniaal chaoot? Wat wil museum Boymans eigenlijk?' In: *Trouw*, 31 december 1993.

[1052] Geciteerd in: Kitty Kilian, Gerda Telgenhof en Marianne Vermeijden, 'Borrelen tussen de oude meesters. Zeventien rijksmusea op weg naar zelfstandigheid'. In: *NRC Handelsblad*, 3 september 1993.

[1053] 'Onenigheid over opvolger van Wim Crouwel'. In *NRC Handelsblad*, 13 januari 1994.

[1054] Ibidem.

[1055] 'Kunsthal moet samenwerken'. In: *Trouw*, 7 oktober 1993. Zie ook: J.A. ter Molen, 'Inleiding'. In: Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, *Jaarverslag 1993/1994/1995*. Rotterdam, 1996, p. 1.

tussen de vier musea.[1056] Tijdens de vergadering van het college van B enW geeft burgemeester Bram Peper echter aan juist op zoek te zijn naar een 'meer gezichtbepalende kandidaat, die Boymans-van Beuningen op het gebied van moderne kunst meer uitstraling kan geven'. Door de inmenging van Peper en op aandrang van de voorzitter van de Vereniging Vrienden, Joop van Caldenborgh, valt Van Heusden af. Het museum moet weer 'een Gezicht krijgen, een artistiek, inhoudelijk directeur' - geen 'droge ambtenaar' maar 'een bevlogen directeur'.[1057] Zo ontstaat er in het college van B enW een scherpe controverse: een deel van de wethouders is voor een directeur met managerskwaliteiten, anderen vinden dat het iemand moet zijn die gezichtsbepalend is. Het college besluit eerst de discussie af te ronden over de structuur van een mogelijk samenwerkingsverband, een 'dienst gemeentelijke musea'.[1058] In maart 1994 overhandigt de directeur van het Nederlands Openluchtmuseum, Jan Vaessen, desgevraagd een nieuw advies, waarin hij bepleit de vier Rotterdamse musea te verzelfstandigen. Zij dienen echter wel op allerlei meer technische terreinen vergaand te gaan samenwerken, opdat er 'een soort Museum Rotterdam' gevormd kan worden.[1059]

Verzamelaar en bemiddelaar Joop van Caldenborgh

Joop van Caldenborgh is directeur van Caldic Chemie aan de Blaak in Rotterdam en één van de grootste kunstverzamelaars van Nederland. "'Liever een Serra dan een Ferrari", is een gevleugelde uitspraak van hem'.[1060] Evenals Frits Becht is hij een vermogend kunstkoper en lid van de economische elite.[1061] Van Caldenborgh wendt als efficiënt opererend manager zijn inzichten, ervaring en contacten die hij opdoet in het bedrijfsleven, graag aan in de kunstenwereld - hij is een 'kunstmakelaar'. Hij beperkt zijn actieradius echter tot Rotterdam en is in het openbaar debat minder controversieel dan Becht. Hij roept minder weerstand op. Hij houdt zich op de achtergrond, hij schuwt de media: 'het zoeken van de publiciteit heeft vaak te maken met een grote mate van ijdelheid. Ik wil niet zeggen dat ik er geen last van heb, maar je hebt er zo weinig aan. (…) Publiciteit is voor ons niet zo relevant. Onze leveranciers en klanten zijn industrieën. Daar hebben we directe contacten mee. Om die reden adverteren we ook heel weinig in vakbladen'.[1062]

Van Caldenborgh speelt een cruciale rol in de benoeming van de opvolger van Crouwel, maar laat Bram Peper het werk doen. Hij komt kort daarvoor wel in het nieuws als 'stroman' van Bram Peper en Neelie Kroes - een affaire waardoor Peper bij Van Caldenborgh in het krijt komt te staan.[1063] Het paar zoekt woonruimte in Rotterdam en laat in september

---

[1056] Wim Crouwel was overigens tegen een dergelijk samenwerkingsverband - hij vond het eerder logisch als vergelijkbare musea zouden samenwerken. 'Maar ja, dat gaat over gemeentegrenzen heen en dat is wat ingewikkelder'. Bron: ibidem.

[1057] 'Onenigheid over opvolger van Wim Crouwel'. In: *NRC Handelsblad*, 13 januari 1994 en Harmen Bockma en Anne van Driel, 'Dercon zoekt altijd de confrontatie'. In: *de Volkskrant*, 7 april 1999 en Henny de Lange, 'Artistiekeling of manager aan het roer. Museumdirecteuren'. In: *Trouw*, 27 december 2002. Joop van Caldenborgh (1940) was de voorzitter van de Vereniging Vrienden van Boymans en vice voorzitter van het stichtingsbestuur van de Kunsthal, waarvan Pepers geliefde Neelie Kroes voorzitter was.

[1058] 'Rotterdam stelt benoeming directeur Boymans uit'. In: *Trouw*, 14 januari 1994.

[1059] Jan Vaessen, 'Fusie Rotterdamse musea is beste oplossing'. In: *NRC Handelsblad*, 2 april 1994 en 'Samenvoeging van vier Rotterdamse musea van de baan'. In: *Trouw,* 21 juni 1994.

[1060] Jan Tromp, 'Liever een Serra dan een Ferrari'. In: *de Volkskrant*, 28 mei 2013.

[1061] Van Caldenborgh stond in 2010 nummer 135 in de *Quote 500* , met een vermogen geschat op €195 miljoen. Ter vergelijking: Joop van den Ende stond dat jaar op nummer 8 met €1,6 miljard. De *Quote 500* is een lijst van de op het moment van samenstelling vijfhonderd rijkste Nederlanders - het zakenblad *Quote* publiceert hem jaarlijks. De redactie noemt de lijst 'de jaarlijkse röntgenfoto van degenen die de Nederlandse economie werkelijk in handen hebben'.

[1062] Van Caldenborgh geciteerd in: Henny de Lange, 'Koopman met passie voor kunst drukt achter de schermen stempel op Rotterdam'. In: *Trouw*, 18 juli 1996.

[1063] Socioloog en oud-politicus Bram Peper (1940) was van 1982 tot 1988 burgemeester van Rotterdam. Hij is lid van de PvdA en was sinds 1992 minister van Binenlandse Zaken in het kabinet-Kok II; hij trad af in 2000. Neelie

1994 hun oog vallen op een witte villa uit 1931 aan het Museumpark, tegenover Museum Boymans-van Beuningen.[1064] Zij zien er een ideale ambtswoning in, 'een schitterende ambiance voor informele borrels met gasten van de gemeente'.[1065] Het lukt 'door messcherp onderhandelen' de prijs van het Rijksmonument van 1,7 miljoen naar 1,3 miljoen gulden terug te brengen.[1066] Op 19 augustus lijkt het college van B en W achter de aankoop te staan, maar vijf van de zes wethouders zijn dan op vakantie.[1067] Als de Rotterdamse gemeenteraad zich weer beraadt over de aankoop, heerst verdeeldheid. Pepers PvdA - inclusief wethouder Kunstzaken, Hans Kombrink - vindt het pand te duur. Behalve de aankoopprijs komen er nog verbouwingskosten van 1,2 miljoen gulden bij. In 1997 wordt Rotterdam een stadsprovincie - dan is het de vraag of er nog behoefte is aan een ambtswoning. De aankoop van een burgemeesterswoning is eigenlijk ook niet meer van deze tijd, vindt de PvdA. 'Overal in Nederland stoten gemeenten hun ambtswoning af. Wij zien niet in waarom dit fenomeen nu weer in ere moet worden hersteld'.[1068] PvdA-raadslid Peter van Dijk zegt het gevoel van de fractie te vertolken als hij constateert dat een ambtswoning 'toch meer iets uit de tijd van Swiebertje is, met Saartje in de keuken en Bromsnor op de koffie'.[1069] Hij vreest het ontstaan van een burgemeesterlijke hofhouding: 'officiële ontvangsten moeten op het stadhuis zijn, niet ten huize van de burgemeester'.[1070]

De kwestie beheerst in november de politieke agenda van Rotterdam. Inmiddels lekt uit dat Peper en Kroes een tussenpersoon hebben ingeschakeld om de villa alvast te kopen, 'voordat een ander ermee aan de haal ging': Joop van Caldenborgh.[1071] Hij zit in het bestuur van de Kunsthal, waarvan mevrouw Kroes voorzitter is en hij is haar achterbuurman in Wassenaar. De vorige eigenaar van de begeerde villa verklaart dat na de onderhandeling met ambtenaren van de gemeente, die met 'het krankzinnig lage bod van acht ton' kwamen, er 'een meneer' kwam: 'die wou het voor zichzelf hebben. Hij heeft later wel gezegd dat hij het misschien aan Peper zou verhuren, maar het pand zou in ieder geval van hem blijven. Toen heb ik uiteindelijk maar ingestemd met zijn bod van 1,3 miljoen gulden. En nu blijkt het toch naar de gemeente te gaan. Zo'n manier van handelen is schandalig'.[1072] Aan de vooravond van de raadsvergadering over de ambtswoning - inmiddels door de Rotterdammers 'Villa Pepperoni' gedoopt - verzoekt Bram Peper de gemeenteraad per brief af te zien van de

---

Kroes (1941) was staatssecretaris van Verkeer en Waterstaat in het eerste kabinet-Van Agt (1977-1981) en minister van Verkeer en Waterstaat in de kabinetten-Lubbers I en II (1982-1989) - namens de VVD. Ze was van 2004 tot 2014 Europees Commissaris; Frans Timmermans (PvdA) werd haar opvolger. Peper en Kroes waren getrouwd van 2001 tot 2003. Zie: Stan de Jong en Koen Voskuil, *Neelie Kroes. Hoe een Rotterdams meisje de machtigste vrouw van Europa werd.* Amsterdam, 2011, Harm Ede Botje en Mischa Cohen, 'De negen levens van Neelie Kroes. Eenzaam aan de top'. In: *Vrij Nederland*, 5 maart 2011 en Ron Kaal, *Respectabel populisme*. Zwolle, 2003, pp. 18-19.

[1064] Het pand Museumpark 9 is gebouwd in de jaren dertig, in de stijl van de nieuwe zakelijkheid naar een ontwerp van de architecten Brinkman en Van der Vlugt, die ook de Van Nelle-fabriek in Rotterdam ontwierpen. Bron: 'Gekissebis in raad over ambtswoning voor Peper'. In: *Trouw*, 14 september 1994.

[1065] Coen van Zwol, 'Peper verliefd op een witte villa'. In: *NRC Handelsblad*, 7 november 1994.

[1066] Coen van Zwol, 'Een huis uit de tijd van Swiebertje'. In: *NRC Handelsblad*, 26 september 1994.

[1067] Coen van Zwol, 'Pepers verliefdheid op villa gaf debat troebele lading'. In: *NRC Handelsblad*, 1 december 1994.

[1068] 'Gekissebis in raad over ambtswoning voor Peper'. In: *Trouw*, 14 september 14 1994.

[1069] Swiebertje werd bekend door de populaire Nederlandse televisieserie in de jaren zestig en zeventig. Joop Doderer speelde de hoofdrol als de landloper Swiebertje, die het voortdurend aan de stok krijgt met veldwachter Bromsnor. De sfeer is vooroorlogs. De serie is gebaseerd op een kinderboekenreeks, die onderwijzer John H. uit den Bogaard in 1936 startte.

[1070] Coen van Zwol, 'Een huis uit de tijd van Swiebertje'. In: *NRC Handelsblad*, 26 september 1994.

[1071] Bron: Henny de Lange, 'Koopman met passie voor kunst drukt achter de schermen stempel op Rotterdam'. In: *Trouw*, 18 juli 1996. Zie over deze affaire ook: Stan de Jong en Koen Voskuil, *Neelie Kroes.* Amsterdam, 2011, pp. 267-269 en Alies Pegtel, *Neelie. Brave meisjes schrijven zelden geschiedenis*. Amsterdam, 2014, p. 262.

[1072] Harmen Bockma, 'Ex-eigenaar villa Peper 'besodemieterd'''. In: *de Volkskrant*, 29 november 1994.

aankoop van het 'in het culturele hart van de stad bevindend, doch kwetsbaar onderkomen'.[1073] 'De behuizing waarin Uw beslissing zich ophoudt wordt mij als het ware te tochtig'. Hij betreurt dit, want met de aankoop had hij de bedoeling 'de bescherming van een monument van allure te verbinden met een verdieping van mijn ambtsuitoefening'. De burgemeester stelt de raad voor het pand - 'een parel' - toch aan te kopen, 'nu ontdaan van de politieke complicaties rond de functies van het pand en de daarmee samenhangende, aanmerkelijke kosten' - dit lijkt een tegemoetkoming aan Van Caldenborgh, die op zoek moet naar een andere koper.[1074] Deze houdt de villa voorlopig aan en stelt in de zomer van 1996 de eerste en tweede verdieping ter beschikking aan jonge kunstenaars tijdens *Manifesta 1*, een tweejaarlijks kunstevenement. In de villa richten de kunstenaars een tentoonstelling in over 'familie en huiselijkheid'.[1075]

Van Caldenborgh wordt vanwege het stempel dat hij drukt op het culturele leven in de stad vergeleken met de legendarische Rotterdamse havenbaron en kunstverzamelaar Van Beuningen.[1076] 'Zijn pak zit als gegoten, zijn hemd is oogverblindend wit, de manchetknopen zijn kunstwerkjes op zich (…) een ondernemer in design. Met dwarse trekjes, dat wel'. Hij zegt over de organisatie van zijn bedrijf: 'nee, Caldic heeft geen Raad van Bestuur. Daar heb ik een hekel aan. Het woord alleen al: Raad van Bestuur. Het is het domste wat door ondernemend Nederland bedacht kon worden. Het houdt in dat je zit te besturen in plaats van te ondernemen. In de tijd van meneer Den Uyl zijn we zo onnozel geweest om het woord "ondernemingsraad" weg te geven aan het personeel. Een "personeelsraad" had ook gekund. Een onderneming moet strak zijn. Aan de top moet er met opgerolde mouwen worden gewerkt en niet afstandelijk bestuurd. We zijn als ondernemers toch geen overheid'.[1077]

Zijn kunstverzameling is omvangrijk en gevarieerd - 'grillig'.[1078] Van Caldenborgh noemt zijn collectie 'eclectisch'. 'Het is zijn persoonlijke smaak, zijn persoonlijke keuze en het kan hem niet schelen als de puristen de wenkbrauwen fronsen', aldus Jan Tromp in een portret.[1079] Op zestienjarige leeftijd kocht hij voor vijfentwintig gulden zijn eerste kunstwerk van het geld dat hij verdiende met zijn krantenwijk: een zeefdruk van Peter Struycken. Vergeleken met verzamelaars als Frits Becht of Martin Visser wordt hij minder gedreven door een persoonlijke betrokkenheid bij een beginnende kunstenaar of stroming. Evenmin heeft hij, zoals Charles Saatchi, de behoefte om met tentoonstellingen trends in de markt te zetten. Hij stapt meestal in op het moment dat een reputatie reeds is gevormd.[1080] Van Caldenborgh: 'ik verzamel in verschillende richtingen, omdat de kunst zich in verschillende richtingen ontwikkelt. Ik word er zenuwachtig van als ik maar één stroming zou volgen. Ik ken een

---

[1073] Harm Ede Botje en Mischa Cohen, 'De negen levens van Neelie Kroes. Eenzaam aan de top'. In: *Vrij Nederland*, 5 maart 2011, p. 31.

[1074] 'Burgemeester Peper ziet af van beoogde ambtswoning'. In: *Trouw*, 1 december 1994 en 'Burgemeester Peper ziet af van nieuwe ambtswoning'. In: *NRC Handelsblad*, 1 december 1994.

[1075] *Manifesta 1* speelde zich af van 9 juni tot en met 18 augustus 1996 in twaalf Rotterdamse musea en andere instellingen, variërend van Museum Boymans-van Beuningen tot het Nederlands Foto Instituut. Bron: 'Verzamelaar haalt biennale in Rotterdamse villa binnen'. In: *Trouw*, 25 maart 1996.

[1076] Zie: Harry van Wijnen, *D.G. van Beuningen. Grootvorst aan de Maas*. Amsterdam, 2004. Van Caldenborgh was ook bestuurslid van het Nederlands Foto Instituut (dat in 2003 fuseerde met het Nederlands Fotoarchief en de Nederlandse Fotorestauratie tot het Nederlands Fotomuseum aan de Wilhelminakade in Las Palmas te Rotterdam). Hij was bestuurlid van de Kunsthal en het Rotterdams Philharmonisch Orkest en voorzitter van de Kamer van Koophandel in Rotterdam. Ook was hij voorzitter van de adviescommissie Internationale Beelden Collectie van Rotterdam (IBCR), die in 2001 voor de gemeente Rotterdam het beeld *Santaclaus* aankocht van Paul McCarthy: een kerstman met een dildo in zijn hand (in de volksmond bekend als 'Kabouter Buttplug'). Het beeld in de openbare ruimte veroorzaakte veel ophef.

[1077] Henny de Lange, 'Een koopman in de kunst'. In: *Trouw*, 23 november 2002.

[1078] Ibidem.

[1079] Jan Tromp, 'Liever een Serra dan een Ferrari'. In: *de Volkskrant*, 28 mei 2013.

[1080] Fieke Konijn, 'Caldic collectie'. In: *De Witte Raaf*, editie januari-februari 2003, info@dewitteraaf.be, geraadpleegd 4 februari 2011.

verzamelaar die alleen landschappen van Mesdag koopt. Ik word er zeeziek van als ik het zie'.[1081] 'Ik kan verliefd worden op een kunstwerk omdat het op een bijzondere manier gemaakt is, of omdat er een knappe gedachte uit spreekt. Het leuke van de omgang met kunstenaars is dat ze hersens hebben die vaak heel anders werken dan mijn zakelijke hersens. Ik ga veel bij kunstenaars op bezoek, praat met hen over het weer, het leven, de dood. Het is zo'n andere wereld dan die van de chemische industrie. Maar dat is juist zo leuk, om naast je hard calculerende werk zo nu en dan ook meer filosofisch bezig te zijn. Een mooie combinatie, die mij evenwicht en rust brengt'.[1082] 'Maar ik zie mijzelf niet als een obsessieve veelvraat. Jaren geleden vroeg ik aan een sollicitant of hij iets met kunst had. Hij zei: "helemaal niets, meneer. Ik heb iets met voetballen". Om dat tegen mij te zeggen, moet je *guts* hebben. Goeie man voor het bedrijf, dacht ik toen. Ik hoef ook niet elke dag naar ballet'.[1083]

Van Caldenborgh bezit werken van onder anderen Sol Lewitt, Anselm Kiefer, Jeff Koons, James Turrell, Richard Serra en Damien Hirst, Jan van Schoonhoven, Pyke Koch.[1084] Bram Peper: 'een formidabele koopman is hij, ook als hij kunst koopt. Ook al speelt geld geen rol, het blijft wel geld, begrijp je. Ik ben wel mee geweest en dan hoor je hem mompelen: "tachtig mille? Dat gaat Joop mooi niet doen"'.[1085] In de 'parkachtige tuin' bij zijn villa Clingenbosch in Wassenaar is sinds 1995 zijn beeldencollectie opgesteld, op afspraak gratis te bezichtigen.[1086] 'Wie ooit in die tuin is geweest, spreekt er met verwondering en bewondering over. Overal zijn beelden. Ze hangen in de boom, staan op het terras, liggen in het gras. En wie met de trotse eigenaar heeft afgesproken, loopt met hem ertussendoor, terwijl Van Caldenborgh oeverloos uitweidt hoe hij eraan is gekomen en wat ze betekenen, heftig gesticulerend met de armen. Enthousiast en opgewonden als een zoetekauw in een snoepwinkel'.[1087] In de gangen en kantoren van de vestigingen van Caldic Chemie - verspreid over de hele wereld - hangen schilderijen uit zijn verzameling. Hij stelt in zijn kantoor te Rotterdam tweejaarlijks een andere deelcollectie tentoon. Volgens Van Caldenborgh verleent de kunst hem in zijn concern aanzien en zo een voorsprong in de eerste contacten met zakenpartners: 'een onderwerp waar ik enigszins thuis in ben, dus ik ben voor bijna alle bezoekers de autoriteit, dat helpt: "die man weet ergens van". Daarna moeten we het over gifjes hebben en dan ben ik voor hen waarschijnlijk ook wel een autoriteit. Het voegt meer toe dan dat het schade aanricht, maar het was niet het doel, dat was het gevolg. Zo is het nooit bedacht'.[1088]

De kunstverzamelaar wil dat zijn collectie ook na zijn dood 'bijeen en toegankelijk blijft'. Gesprekken met musea lopen echter 'op niets uit', daarom besluit hij zelf een museum te bouwen. Zijn oog valt op landgoed Voorlinden in Wassenaar. Burgemeester Jan Hoekema maakt op 14 mei 2013 via Twitter bekend dat de gemeente toestemming verleent voor de

---

[1081] Rutger Pontzen, 'Verliefd op al zijn aankopen. Expositie de Caldic collectie in de kunsthal'. In: *de Volkskrant*, 4 februari 2011.
[1082] Sandra Smallenburg, 'Ik kan verliefd worden op een kunstwerk. Verzamelaar Joop van Caldenborgh toont zijn topcollectie in de Kunsthal'. In: *NRC Handelsblad*, 3 februari 2011.
[1083] Henny de Lange, 'Een koopman in de kunst'. In: *Trouw*, 23 november 2002.
[1084] Hugo Camps, 'Aan de top moeten de mouwen opgerold zijn'. In: *Elsevier*, 20 april 2005. Van Caldenborghs bedrijf Caldic was hoofdsponsor van de overzichtstentoonstelling van Pyke Koch in Museum Boymans-van Beuningen (van 26 februari tot en met 14 mei 1995). Catalogus: Talitha Schoon, Dory Kicken en Karel Schampers (redactie), *Pyke Koch.Schilderijen en tekeningen*. Rotterdam, 1995, met daarin bijdragen van Carel Blotkamp, Bram Kempers, Marja Bosma en Louis van Tilborgh.
[1085] Peper geciteerd in: Jan Tromp, 'Liever een Serra dan een Ferrari'. In: *de Volkskrant*, 28 mei 2013.
[1086] Henny de Lange, 'Een koopman in de kunst'. In: *Trouw*, 23 november 2002.
[1087] Rutger Pontzen, 'Fanatieke alleseter van kunst wil zijn museum in duinen. Profiel Joop van Caldenborgh (71), ondernemer en kunstverzamelaar'. In: *de Volkskrant*, 28 maart 2012.
[1088] Renée Steenbergen, *Iets wat zo veel kost, is alles waard. Verzamelaars van moderne kunst in Nederland.* Amsterdam, 2002, p. 322 en pp. 63-64.

bouw van een museum. Dirk Jan Postel van architectenbureau Kraaijvanger.Urbis tekent de ontwerpen.[1089] Het ligt 'half verzonken in het landgoed' en bestaat hoofdzakelijk uit 'glazen wanden, waardoor het zal lijken dat de kunst en omringende natuur in elkaar overlopen'. Van Caldenborghs rol is bescheiden - hij is betrokken bij de inrichting van de eerste tentoonstelling, maar wordt geen directeur. Het museum, de collectie en het landgoed worden ondergebracht in een stichting, 'zodat hij niet langer eigenaar is, maar de samenleving'. Het plan is dat Tentoonstellingsgebouw Voorlinden in 2015 opengaat.[1090] Van Caldenborgh: 'ik ben maar een eenvoudige koopman van chemicaliën met een passie voor kunst'.[1091] Hij komt graag bij kunstenaars over de vloer: 'een kunstenaar is redelijk echt, puurder dan de mensen gemiddeld zijn in de samenleving. (…) Het brengt mij evenwicht en rust. Ik merk dat mijn rechtlijnigheid daardoor gecorrigeerd wordt - soms'.[1092] 'Mijn kunst is een compensatie voor de cijfermaatschappij'.[1093]

Het voorstel van Fuchs: Chris Dercon

Op 15 juli 1994 wordt de werving van een directeur voor Boymans hervat en daarmee bemoeit zich de top van de Nederlandse museumwereld. Er is inmiddels een 'zware, externe adviescommissie' ingeschakeld, die het college van B en W bijstaat. Dit gebeurt 'achter de schermen, zonder ruggenspraak met de museumstaf'. In de commissie zitten: de directeuren Henk van Os (Rijksmuseum), Rudi Fuchs (Stedelijk Museum Amsterdam), Ronald de Leeuw (Rijksmuseum Van Gogh), Jan Jessurun, namens het ministerie van WVC, en namens Boymans de voorzitter van de Vereniging Vrienden, Joop van Caldenborgh.[1094] In november 1994 - een jaar na Crouwels pensionering - maakt commissielid Rudi Fuchs een plotselinge *move*. Hij stelt voor de Vlaming Chris Dercon te benoemen, die veel lager op de lijst staat. De kunsthistoricus is directeur van het centrum voor eigentijdse kunst, Witte de With, gelegen op steenworp afstand van het museum - hij is op dat moment druk met de voorbereidingen van de Nederlandse deelname aan de Biënnale in Venetië die in juni 1995 plaatsvindt, uitverkoren door de Mondriaanstichting.[1095]

[1089] Postel (1957) was ook de architect van de vernieuwing en uitbreiding van het Dordrechts Museum (2008-2010), de nieuwbouw van Museum Kranenburgh in Bergen, Noord Holland (2009-2013) en van het Nationaal Militair Museum (NMM) te Soesterberg, op 11 december 2014 geopend door koning Willem Alexander.

[1090] Eva Rovers, 'Een eigen museum. Balanceren tussen filantropie en zelfverheerlijking'. In: *De Groene Amsterdammer*, 17 oktober 2013 (bijlage '75 jaar Kröller Müller'), pp. 8-9 en *www.kraaijvanger.nl* (bezocht op 21 oktober 2013). Zie ook: Lynn Berger, 'Het museum van de toekomst bouw je gewoon zelf'. In: *De Correspondent*, 16 oktober 2014. Zie: https://decorrespondent.nl/2259/Het-museum-van-de-toekomst-is-altijd-open-en-voor-iedereen/193866232428-f7f00eec (bezocht op 5 januari 2015).

[1091] Henny de Lange, 'Koopman met passie voor kunst drukt achter de schermen stempel op Rotterdam'. In: *Trouw*, 18 juli 1996.

[1092] Jan Tromp, 'Liever een Serra dan een Ferrari'. In: *de Volkskrant*, 28 mei 2013. Tromp citeert uit een interview in het kunstmagazine *Tableau*.

[1093] Hugo Camps, 'Aan de top moeten de mouwen opgerold zijn'. In: *Elsevier*, 20 april 2005.

[1094] Bron: 'Belg Dercon directeur Boymans'. In: *NRC Handelsblad*, 16 november 1994. Zie ook: 'Werving van directeur Boymans voortgezet'. In: *Trouw*, 15 juli 1994.

[1095] Bronnen: 'Fuchs pleitte voor directeur Witte de With. Museumstaf verbaasd over voordracht Dercon'. In: *NRC Handelsblad*, 16 november 1994 en 'Belg Dercon directeur Boymans'. In: *NRC Handelsblad*, 16 november 1994. Witte de Wit is in 1990 opgericht door de Rotterdamse Kunststichting, om internationale ontwikkelingen in de beeldende kunst te signaleren. Dercon (1958) werd toen aangesteld als directeur. Zijn ambitie was 'dat Witte de With meer is dan een halteplaats van het internationale kunstcircus. Voor de terreur van de actualiteit moet niet worden gecapituleerd. De tentoonstellingen in Witte de With moeten laten zien hoe kunstwerken ontstaan, hoe belangrijk het is dat iemand tien jaar aan een oeuvre heeft gewerkt'. Bron: Bianca Stigter, 'Het streven naar traagheid. Chris Dercon, directeur van Witte de With, over de kunstenaarsmiddenstand'. In: *NRC Handelsblad*, 13 augustus 1993. Daarvóór was Dercon van 1988 tot 1989 artistiek directeur van het Institute of Contemporary Art, P.S.1 in New York en sinds 1990 docent aan De Ateliers in Amsterdam, 'een opleiding voor talentvolle beginnende kunstenaars'. Bron: 'Benoeming Dercon einde drama Museum Boymans'. In: *Het Financiële Dagblad*, 17 november 1994.

De selectiecommissie reageert enthousiast op Fuchs' voorstel: Dercon voldoet aan het profiel.[1096] Burgemeester Bram Peper en het college van B en W nemen het advies van Fuchs over. De staf van Boymans reageert verbaasd op de voordracht en de daarop volgende benoeming - hen is niets gevraagd![1097] Ook voor plaatsvervangend directeur Johan ter Molen, die het nieuws van wethouder Hans Kombrink verneemt, is de benoeming 'een verrassing'.[1098]

Het college van B en W motiveert haar keuze als volgt: 'Chris Dercon valt op als een zeer inspirerende persoonlijkheid, die ondanks zijn relatieve jeugd over een ruime en internationale ervaring en dito netwerk beschikt. Iemand met een grote interesse voor het samengaan van hedendaagse en oude kunst'. Deze laatste opmerking is nodig, omdat Dercon uitsluitend ervaring heeft als tentoonstellingsmaker van eigentijdse kunst, terwijl het museum ook een omvangrijke en befaamde collectie oude kunst bezit. Fuchs vindt deze onervarenheid niet bezwaarlijk: 'Dercon kreeg een gedegen opleiding als Belgisch kunsthistoricus en als je geen manager-achtige generalist zoals Wim Crouwel zoekt, dan zal je verder in de kunst alleen specialisten tegenkomen'. Ook Ter Molen is gerustgesteld: 'Dercon heeft mij verzekerd dat hij wil gaan optreden als een soort van regisseur van alle afdelingen. Hij is absoluut niet van zins hoofd van de afdeling moderne kunst te worden'. Fuchs vindt Dercon 'een uitnemende keuze' en prijst wethouder Kombrink 'die net begint en toch zijn eigen onzekerheid overwint, durf heeft en een sprong in de artistieke ruimte maakt. Je kunt kiezen voor een behoedzame directeur die op de winkel past en zijn conservatoren coacht, je kunt ook iemand aanstellen die als een gespannen veer in het hart van het museum zit'. Hij is 'iemand wiens kwaliteit buiten kijf staat, die internationaal een goede reputatie geniet en over een grote intelligente verbeelding en inlevingskracht beschikt. Er is weliswaar geen garantie dat hij zo'n groot instituut kan runnen, maar ik heb begrepen dat daarbij aan ondersteunende constructies kan worden gedacht'. Omdat de kersverse directeur pas per 1 januari 1996 beschikbaar is, dient Ter Molen de directeursfunctie nog tot die datum waar te nemen.[1099]

Dercon werd niet genoemd in de aanbevelingen van Ronald de Leeuw en Henk van Os. De Leeuw kent hem niet, maar 'heeft alle vertrouwen in diens voordracht omdat hij veel goeds over hem heeft gehoord', aldus een woordvoerster van het Van Goghmuseum. Henk van Os kent hem evenmin, maar wenst hem 'good luck'.[1100]

Chris Dercon zette in Rotterdam het centrum voor eigentijdse kunst Witte de With op en was daar vijf jaar lang 'de intellectuele motor en inspirator', 'eerder een hoofdredacteur dan een directeur'.[1101] Hij organiseerde exposities met aanstormende talenten uit binnen- en buitenland, die in Nederland toen nog nauwelijks bekendheid genoten, zoals Jake en Dinos Chapman, David Bade, Erik van Lieshout, Jessica Stockholder, Stan Douglas en Sarah Lucas.[1102] Dercon zette Witte de With 'op de kaart' met spraakmakende exposities, in combinatie met catalogi, cahiers en discussieavonden.[1103] Hij kreeg internationale bekendheid

---

[1096] Paul Depondt, 'Wantrouw het publiek. Chris Dercon verafschuwt de zap-cultuur: in Boymans-van Beuningen zal hij kunst tonen in de context van het verleden'. In: *de Volkskrant*, 24 februari 1995.
[1097] Rutger Pontzen, 'Puinruimen. Managers moeten stedelijke musea redden'. In: *de Volkskrant*, 12 februari 2004 en Harmen Bockma en Anne van Driel, 'Dercon zoekt altijd de confrontatie'. In: *de Volkskrant*, 7 april 1999.
[1098] 'Fuchs pleitte voor directeur Witte de With. Museumstaf verbaasd over voordracht Dercon'. In: *NRC Handelsblad*, 16 november 1994.
[1099] 'Benoeming Dercon einde drama Museum Boymans'. In: *Het Financiële Dagblad*, 17 november 1994.
[1100] Ibidem.
[1101] Paul Depondt, 'Wantrouw het publiek. Chris Dercon verafschuwt de zap-cultuur: in Boymans-van Beuningen zal hij kunst tonen in de context van het verleden'. In: *de Volkskrant*, 24 februari 1995 en 'Boijmans moet crisis zelf beëindigen'. In: *NRC Handelsblad*, 7 april 1999.
[1102] Rutger Pontzen, 'Wispelturige geest die opschudding veroorzaakte. Chris Dercon wilde geen "allesoverheersende directeur" zijn maar drukte zijn stempel op beleid'. In: *de Volkskrant*, 19 september 2002.
[1103] 'Boijmans moet crisis zelf beëindigen'. In: *NRC Handelsblad*, 7 april 1999.

door zijn presentatie in het Nederlandse paviljoen tijdens de Biënnale van Venetië in 1995 - daar doorbrak hij de conventie door niet één maar drie kunstenaars uit te nodigen: Marijke van Warmerdam, Maria Roosen en Marlene Dumas.[1104]

De getuigenis die Dercon in 1990 gaf bij zijn entree in Witte de With, is typerend voor zijn theoretiserende benadering en denkwijze: 'ik wil meer *discours* in Nederland. Op de kwaliteiten van de teksten wordt niet meer gekeken. Men heeft het over wat er in die tekst staat, niet meer over het verschijnsel dat bepaalde teksten de vorm aannemen van een kritisch essay en andere teksten de vorm van een negentiende-eeuwse novelle, of dat die teksten als beelden in de ruimte hangen, niet over het feit dat er naast die teksten een informatiebeeld hangt, men heeft het niet over de mogelijkheid dat tekst ook beeld kan zijn.[1105] Hoe belangrijk Dercon het discours ook vindt, hij weet niet altijd duidelijk te maken wat hij bedoelt.[1106]

November 1994 wordt Chris Dercon benoemd tot directeur, op 1 januari 1996 treedt hij aan. Zijn start in Boymans wordt geen 'stille intocht'. De nieuwe directeur houdt niet van geleidelijke veranderingen, maar van *sweeping statements*: alles moet anders in het museum. 'Als ik nu kijk naar het museum, zie ik dat bijvoorbeeld de collectie prenten en tekeningen te weinig aandacht krijgt, net als de moderne kunst uit eigen collectie. De afzonderlijke afdelingen voor oude en nieuwe kunst, prenten en tekeningen en kunstnijverheid werken te weinig samen (…). Bovenal vind ik dat Museum Boymans een plek moet worden waar publiek en culturele instellingen bij elkaar komen. Het Boymans moet het nieuwe museum voor de 21ste eeuw worden, een culturele stad in de stad'. Hij ziet zichzelf niet als 'een allesoverheersende directeur (…) zoals Rudi Fuchs of Jan Hoet dat in hun musea zijn. 'Ik ben iemand die vertrouwt op de expertise van zijn medewerkers, gesprekken met hen voert en zelf de grote lijnen uitzet. Toen Wim Beeren hier in 1978 directeur werd, stelde hij zichzelf tot taak om de rol van de moderne kunst in Boymans weer op peil te brengen. Dat lukte, maar daardoor ging de aandacht erg eenzijdig uit naar de moderne kunst. Wim Crouwel heeft de afdelingen weer gelijkgetrokken maar het nadeel daarvan was, dat ze uit elkaar werden gedreven. Mijn streven is het om alle afdelingen weer zover te krijgen dat ze hun beleid op elkaar gaan afstemmen. Dat ze rekening met elkaar gaan houden, zowel waar het de inhoud, de vormgeving als de plek en timing van hun tentoonstellingen betreft. Tenslotte is Boymans het enige museum in Nederland dat de hele kunstgeschiedenis beslaat en ook kunstnijverheid en design verzamelt. Dat is een grote kracht, en die moeten we gebruiken'.[1107] Hij beschouwt zijn museum als 'een *Gesammtkunstwerk*'.[1108]

Dercon krijgt toestemming om het museum uit te breiden. Hij weet de gemeente te overtuigen van de noodzaak voor een nieuw gedeelte. De gemeente stelt twintig miljoen gulden beschikbaar voor de nieuwbouw. Daar moet nog ongeveer dertig miljoen bij, zo schat Dercon in - die zullen uit de particuliere sector gehaald moeten worden.[1109] Een 'buitengewoon sponsorteam' is al 'een stenenactie' begonnen: iedereen kan voor minimaal duizend gulden een baksteen kopen en daar zijn of haar naam of iets persoonlijks in laten graveren. De verkochte stenen worden opgenomen in één van de muren van de uitbreiding.[1110] Joop van Caldenborgh, inmiddels voorzitter van de Stichting Boymans-van Beuningen en

---

[1104] Rutger Pontzen, 'Wispelturige geest die opschudding veroorzaakte. Chris Dercon wilde geen "allesoverheersende directeur" zijn maar drukte zijn stempel op beleid'. In: *de Volkskrant*, 19 september 2002.
[1105] Paul Depondt, 'Wantrouw het publiek. Chris Dercon verafschuwt de zap-cultuur: in Boymans-van Beuningen zal hij kunst tonen in de context van het verleden'. In: *de Volkskrant*, 24 februari 1995.
[1106] Harmen Bockma en Anne van Driel, 'Dercon zoekt altijd de confrontatie'. In: *de Volkskrant*, 7 april 1999.
[1107] Hans den Hartog Jager, 'Nieuwe directeur zet visie uiteen. Chris Dercon wil alles veranderen in Museum Boymans'. In: *NRC Handelsblad*, 8 januari 1996.
[1108] Truus Ruiter, 'Nieuwe directeur: oude ingang'. In: *de Volkskrant*, 7 juni 1996.
[1109] Hans den Hartog Jager, 'Nieuwe directeur zet visie uiteen. Chris Dercon wil alles veranderen in Museum Boymans'. In: *NRC Handelsblad*, 8 januari 1996.
[1110] Bernard Hulsman, 'Een vernieuwd centrum voor het Museumpark. Uitbreiding Museum Boijmans'. In: *NRC Handelsblad*, 12 december 1996.

voorzitter van het sponsor-team, verwacht dat Rotterdammers 'met liefde voor het museum tegen betaling van duizend gulden hun naam in een muur bij Boymans gebeiteld kunnen krijgen. We hebben al honderd bakstenen verkocht, de eerste honderdduizend gulden is binnen'.[1111]

In 1999 moeten de herindeling en uitbreiding klaar zijn, dan bestaat Boymans- van Beuningen 150 jaar. Door de verbouwing ontstaat er ruimte voor een grotere museumwinkel, een rianter restaurant, een ruimte voor symposia, een 'doe centrum', nieuwe kantoren en extra expositiemogelijkheden. De bezoekers van Boymans kunnen dan 'een logisch traject' doorlopen, dat van middeleeuwse naar hedendaagse kunst voert. Dercon: 'er is nu geen samenhang tussen de verschillende onderdelen van het museum. Een wandeling wordt keer op keer onderbroken. Dat leidt niet tot verwondering maar tot verwarring'.[1112] Boymans moet een 'uniek museum voor iedereen' worden, het 'epicentrum van het Museumpark'.[1113]

In het tentoonstellingsbeleid vindt een *switch* plaats. Onder Crouwel had museum Boymans een hoge tentoonstellingsfrequentie. Dercon is eerder een voorstander van weinig tentoonstellingen: 'de meeste musea imiteren de massamedia. Om meer publiek te trekken werken ze steeds sneller. Er komen meer tentoonstellingen en meer catalogi, maar de kwaliteit ervan daalt. Om een goede tentoonstelling te maken is op de eerste plaats veel tijd nodig. De kunstwereld moet de massamedia niet navolgen. Ze moet juist een tegengif bieden'.[1114] Hij wil op basis van de eigen collectie tentoonstellingen samenstellen 'waarvan het publiek voelt dat ze die absoluut niet mogen missen. Op de collectie van het Boymans is het Lazarus-effect sterk van toepassing. Er zit zoveel prachtigs in de depots - het publiek zal, hoop ik, stomverbaasd zijn'.[1115] 'Het Boymans moet minder een rollend tapijt zijn van allerlei tentoonstellingen, de ene na de andere, weg die zap-cultuur. Ik wil dat er veel meer samenhang is tussen de tentoonstellingen, als een soort verhaal'. Dercon eist het recht op veel minder publiek te trekken: 'de status van het publiek moet je niet overschatten. Er zijn heel weinig mensen die durven zeggen: wantrouw het publiek. Je moet het publiek niet teveel vertrouwen. Misschien moeten we over deze generatie heenkijken, dat is toch transmissie, onze taak?'[1116]

Dercons eerste daad is een kleine wijziging in de naam van het museum: de y van Boymans wordt een ij - Boymans, de grondlegger van het museum, heette tenslotte Boijmans. In overleg met zijn 'Management Team' heeft hij besloten dat het 'museum Boijmans Van Beuningen' wordt. Het veranderen van briefhoofd is volgens een woordvoerder niet zo begrotelijk, want 'we waren toch bijna door onze voorraad briefpapier heen'.[1117] Er komt ook een nieuwe huisstijl, een nieuwe routing en een andere ingang. Wim Crouwel verplaatste de oorspronkelijke hoofdingang in de toren van de Van der Steurvleugel naar de lichte Bodonvleugel: een brede entree in de glazen pui aan de voorkant van het gebouw.[1118] De

---

[1111] 'Boijmans renoveert voor 21ste eeuw'. In: *Trouw*, 12 december 1996.

[1112] 'Boijmans Van Beuningen zoekt de verwondering'. In: *de Volkskrant*, 12 december 1996.

[1113] Bernard Hulsman, 'Een vernieuwd centrum voor het Museumpark. Uitbreiding Museum Boijmans'. In: *NRC Handelsblad*, 12 december 1996. Aan het Museumpark liggen ook de Kunsthal, het Natuurhistorisch Museum en het Nederlands Architectuur Instituut.

[1114] 'Fuchs pleitte voor directeur Witte de With. Museumstaf verbaasd over voordracht Dercon'. In: *NRC Handelsblad*, 16 november 1994.

[1115] Hans den Hartog Jager, 'Nieuwe directeur zet visie uiteen. Chris Dercon wil alles veranderen in Museum Boymans'. In: *NRC Handelsblad*, 8 januari 1996.

[1116] Paul Depondt, 'Wantrouw het publiek. Chris Dercon verafschuwt de zap-cultuur: in Boymans-van Beuningen zal hij kunst tonen in de context van het verleden'. In: *de Volkskrant*, 24 februari 1995.

[1117] 'Onder het bewind van directeur Chris Dercon gaat het Rotterdamse museum Boymans-van Beuningen "de puntjes op de ij zetten"'. In: *de Volkskrant*, 1 maart 1996.

[1118] De Bodon vleugel werd tussen 1963 en 1972 gebouwd door architect Alexander Bodon, aansluitend op de oorspronkelijke 'baksteenbouw' van A. van der Steur uit 1935. Doel was de drempel van het museum te verlagen, de voorbijgangers te betrekken bij het museum en de kunst uit het isolement van de museumzalen te halen. De ideologie deed denken aan de Sandbergvleugel. Eind jaren tachtig zorgde Bodon voor een tweede

bezoeker belandde zo direct in de zaal met Richard Serra's monumentale stalen sculptuur, *Waxing Arcs*, 'dat onbedoeld - en naar het schijnt tot ongenoegen van de kunstenaar - de functie van poortwachter kreeg'. Dercon laat de Bodonvleugel-ingang louter dienen voor de restaurant- en boekwinkelbezoekers en rolstoelgebruikers. 'Een goede beslissing, daar wil ik ze mee feliciteren', zo reageert Wim Crouwel. Toen hij indertijd de Bodonvleugel herinrichtte, vond hij dat daar ook een ingang moest komen omdat het bezoek anders het hele museum door moest voor een kop koffie. 'Uit personeelsgebrek moest ik de oude ingang dichtgooien'. Hij vermoedt dat Dercon zijn prioriteiten anders legt.[1119] De 'monumentale hoofdingang' in de toren rechts wordt weer in ere hersteld.[1120]

Op 21 december 1996 gaat de tentoonstelling *Lof der Zeevaart* open: meer dan honderd zeventiende-eeuwse 'zeestukken' van meer dan veertig Nederlandse schilders - enkele zijn meters brede zeetaferelen. Er komt veel bezoek op af - de tentoonstelling is een groot succes. Het museum wil de zeeschilders uit die eeuw een volwaardige plaats in de schilderkunst teruggeven. Het Staatliche Museum in Berlijn is mede-samensteller van de expositie, die ook nog in het Berlijnse Altes Museum getoond zal worden. Er is geput uit de collecties van musea in Amsterdam, Kopenhagen, Londen, St. Petersburg, Leipzig, Berlijn en andere Duitse steden - het National Maritime Museum van Greenwich leent een aantal topstukken. In verband met de omvang wordt de tentoonstelling niet in de zalen voor oude kunst gepresenteerd, maar in de Bodonvleugel, waar recent ook de blockbuster *De schatten van de Tsaar* te zien was.[1121] Bij de expositie verschijnt een uitvoerige catalogus. *Lof der Zeevaart* is 'een tentoonstelling met gigantische schilderijen van belangrijke zeeslagen vol rook, vuur en kanongebulder, maar ook met verstilde zonsondergangen en sfeervolle havengezichten'. Op de expositie hangen tien schilderijen van Willem van de Velde - de samensteller van *Lof der Zeevaart*, Jeroen Giltaij vindt hem 'één van de belangrijkste vertegenwoordigers van het genre, te vergelijken met grote schilders als Rembrandt, Vermeer of Steen'. Het werk van de Nederlandse zeeschilders wordt nauwelijks in kunstmusea getoond. Hun schilderijen bevinden zich vooral in maritieme musea. Dercon benadrukt dat het accent ligt 'op de schilderkunstige kwaliteiten, anders dus dan bij megalomane biografische tentoonstellingen als Rembrandt, Johannes Vermeer of Jan Steen'.[1122]

Onenigheid in de museumstaf

Het botert niet tussen de flamboyante intellectueel Dercon en de museumstaf. Hij wordt na zijn aantreden geconfronteerd met grote financiële tekorten en moet saneren. De directie besluit tot een vacaturestop - er wordt ook gedacht aan een reorganisatie, gepaard gaand met ontslagen - en bevriezing van het jaarlijkse aankoopbudget van 850.000 gulden. Dercons

---

uitbreiding - in stijl erg verschillend van de rest: de glazen gevel van de nieuwe entreepartij veranderde de voorkant van het museum. Crouwel gebruikte de ruimte links voor een restaurant en rechts voor de winkel. Er tussenin was de entree met kassa's, waarna je op de sculptuur van Serra stuitte. In 1991 liet Crouwel aan de achterzijde een nieuw paviljoen voor de collectie Van Beuningen-De Vriese bouwen, een ontwerp van Hubert-Jan Henket.

[1119] Truus Ruiter, 'Nieuwe directeur: oude ingang'. In: *de Volkskrant*, 7 juni 1996.

[1120] Bernard Hulsman, 'Een vernieuwd centrum voor het Museumpark. Uitbreiding Museum Boijmans'. In: *NRC Handelsblad*, 12 december 1996.

[1121] *Schatten van de Tsaar* gaf een beeld van het leven aan het hof van Peter de Grote met ongeveer honderd voorwerpen uit het Kremlin Museum in Moskou - onder andere een met diamanten en andere edelstenen bedekte kroon. Johan ter Molen was toen waarnemend directeur. Aanleiding was de herdenking van het bezoek van de tsaar aan Nederland, drie eeuwen geleden. Bron: 'Boymans toont kunstschatten uit het Kremlin'. In: *de Volkskrant*, 6 februari 1995. Bron: Annemieke Jansen, 'Uitbreiding moet van "Boijmans" helder museum maken'. In: *de Volkskrant*, 4 april 1998.

[1122] 'Lof der Zeevaart eert 17e eeuws Hollands genre'. In: *de Volkskrant*, 20 april 1996. De tentoonstelling was van 21 december 1996 tot en met 23 februari 1997.

uitbreidingsplan voor het museum - verbouwing en gedeeltelijke nieuwbouw - wordt bekritiseerd. Bovendien kelderen sinds zijn aanstelling de bezoekcijfers.[1123]

Als de staf hoort dat Dercon van plan is het schilderij *Grey, Orange on Maroon 60/8* (1960) van Mark Rothko te verkopen, slaat de vlam in de pan. Het blijkt dat Dercon al een mogelijke koper weet en een indicatie heeft wat het schilderij kan opbrengen - hij had hierover al contact met Christie's in New York. Een particulier verzamelaar is bereid acht miljoen gulden te betalen. De gemeente blijkt al eerder op de hoogte van Dercons plan en staat er 'niet onwelwillend' tegenover.[1124] Hoofd Kunstzaken Cees Weeda: 'wellicht moet je de zaak zorgvuldig en pragmatisch van geval tot geval benaderen. Wat kun je kopen van de opbrengst van dit werk? Een museum heeft veel wensen'.[1125] De staf is woedend en verzet zich hevig tegen de plannen. Rothko is slechts met twee doeken in Nederlandse openbare collecties vertegenwoordigd. Het andere schilderij, *Untitled* (1962) bevindt zich in het Stedelijk Museum. Dercon: 'dit schilderij is een zwerfkei, een eenling binnen de collectie. Ik heb Rudi Fuchs een ruil voorgesteld, maar die zei "ik heb al een Rothko". We voeren nu een interne discussie over eventuele verkoop'.[1126] Het betreft volgens hem eenmalige verkoop, om 'hiaten in de collecties te dichten, die bij de huidige herinrichtingsplannen aan het licht komen'.[1127]

De conservatoren van het museum menen dat het schilderij niet verkocht mag worden en verwijten de directeur vooral dat hij geen overleg heeft gepleegd. In een vertrouwelijke brief van 25 maart 1999 schrijft de staf aan Dercon: 'het feit dat er geen openheid is betracht naar de staf bevreemdt ons ten zeerste. Een dergelijke beleidswijziging vereist een algemene discussie. Het standpunt van de staf is duidelijk: wij zijn in principe tegen verkoop van welk stuk uit de collectie dan ook'. De staf vermoedt dat Dercon een deel van de opbrengst gaat gebruiken om het financiële tekort van de verbouwing van het museum te dekken. In een schriftelijke verklaring spreekt Dercon dit tegen. Hij wil het geld reserveren voor een aankoopfonds - zoals de meeste musea heeft Boijmans daarvoor immers een gering budget.[1128] Daarnaast noemt Dercon zijn actie 'ook een signaal naar de politiek dat het met zo'n laag budget niet verder kan. Voor een universeel museum als Boijmans is dat bedrag absoluut treurig'.[1129] Dit argument lijkt op de houding van Rudi Fuchs toen hij in maart 1989 aankondigde twee Picasso's en een Monet te willen verkopen om de geschatte opbrengst van veertig miljoen gulden in een aankoopfonds voor hedendaagse kunst te deponeren.[1130]

[1123] Rob Polak, 'Who's afraid of grey, orange on maroon? – Museum Boijmans Van Beuningen'. In: Petra Timmer en Arjen Kok (redactie), *Niets gaat verloren. Twintig jaar selectie en afstoting uit Nederlandse museale collecties.* Amsterdam, 2007, p. 157.
[1124] Ibidem.
[1125] 'Museumstaf tegen verkoop. Directeur Boijmans wil doek van Mark Rothko verkopen'. In: *NRC Handelsblad*, 1 april 1999.
[1126] Rob Polak, 'Who's afraid of grey, orange on maroon? Museum Boijmans Van Beuningen'. In: Petra Timmer en Arjen Kok (redactie), *Niets gaat verloren.* Amsterdam, 2007, p. 158.
[1127] 'Museumstaf tegen verkoop. Directeur Boijmans wil doek van Mark Rothko verkopen'. In: *NRC Handelsblad*, 1 april 1999.
[1128] Jelle Brandsma, 'Staf Boijmans boos over verkoop schilderij Rothko'. In: *de Volkskrant*, 1 april 1999.
[1129] 'Museumstaf tegen verkoop. Directeur Boijmans wil doek van Mark Rothko verkopen'. In: *NRC Handelsblad*, 1 april 1999.
[1130] Rob Polak, 'Who's afraid of grey, orange on maroon? - Museum Boijmans Van Beuningen'. In: Petra Timmer en Arjen Kok (redactie), *Niets gaat verloren.* Amsterdam, 2007, p.160. Instituut Collectie Nederland (ICN) werkte ondertussen in opdracht van het ministerie van OCenW aan een protocol over de museale selectie-problematiek: het afslanken van collecties, het afstoten van museumstukken en onderling ruil- en bruikleenverkeer. Eind november 1999 werd dit protocol op een internationaal symposium - *Grenzen aan de groei* - worden getoetst, waarna 'het zo snel mogelijk van kracht moet worden', aldus ICN-woordvoerder Max Meijer. Bron: 'Museumstaf tegen verkoop. Directeur Boijmans wil doek van Mark Rothko verkopen'. In: *NRC Handelsblad*, 1 april 1999.

De actie van Dercon wakkert het debat weer aan over de verkoop van museale objecten. Alhoewel verkoop van schilderijen en beelden in Nederland zelden voorkomt, is er iets veranderd sinds de commotie over de voorgenomen verkoop in 1987 van *Compositie met twee lijnen* van Mondriaan door de gemeente Hilversum en het voorstel in 1989 van Fuchs. Er rust minder een taboe op vervreemding. In het debat daarover noemt Rik Vos zichzelf 'een rekkelijke': 'voor mij is een verkoop net zo goed een keuze als een aankoop. Beide worden geschiedenis. Veel musea klagen dat hun depots zo vol zitten en dat die depots zoveel geld kosten. Misschien moeten ze ze dan ook maar wat leger durven maken. (…) Waar ik bezwaar tegen heb, is de wijze waarop men zegt dat Dercon het heeft aangepakt. Eén van de belangrijkste uitgangspunten van vervreemding uit museale collecties is dat de opbrengst altijd wordt gebruikt voor nieuwe aankopen. En niet voor een lekkend dak, of voor een museumuitbreiding, zoals Dercon schijnt te willen. Ook moet onderzocht worden of andere musea misschien belangstelling hebben en of de conservatoren en andere betrokkenen ermee instemmen dat het weg kan. Als dat allemaal is gebeurd, zou je kunnen verkopen'. John van Schaik, directeur van Sotheby's Nederland: 'we krijgen op dit moment nog geen stukken aangeboden door musea, maar ik kan me heel goed voorstellen dat dat in de toekomst gaat gebeuren. Je ziet dat de depots van musea steeds voller raken en hun aankoopbudgetten zijn toch vaak *peanuts*. Ik verwacht dan ook dat, als er een jongere generatie museummensen aan de bak komt, er niet meer zo streng zal worden vastgehouden aan tradities en ze hun collectie kritischer zullen gaan bekijken'.[1131]

De staf van museum Boijmans heeft nog meer kritiek. Conservatoren vinden directeur Dercon een 'buitengewoon slecht manager, die de organisatie van het museum in drie jaar tijd in een chaos heeft veranderd, die niet naar behoren met zijn staf communiceert en die niet in staat wordt geacht een langere-termijnvisie op het museum te ontwikkelen'.[1132] Dit wordt 'de grootste openlijke controverse tussen een directeur en zijn staf in de museumgeschiedenis' tot dan toe. Een interne notitie belandt op het bureau van het *Rotterdams Dagblad* en zo komt de affaire in de openbaarheid. Vervolgens bericht de landelijke pers er bijna dagelijks over. In het televisieprogramma *De Plantage* discussiëren elf professionals uit de cultuurwereld over de kwestie. De crisis in Boijmans wordt zo onderwerp van openbaar debat.[1133]

Stafleden laten zich interviewen en klappen uit de school. Piet de Jonge, hoofdconservator moderne kunst: 'we zitten dicht tegen een vertrouwenscrisis aan. (…) Het directiebeleid is voortdurend inconsequent. Het ene wordt gezegd, het andere gedaan. Dercon gaat snel en impulsief op zijn doel af, kan door gebrek aan concentratie geen cijfers onthouden, vertelt ons dat een zaak rond is, zoals ook de nieuwbouw, en later blijkt dat er nog naar miljoenen gezocht wordt'. Het museum kampt met een aankoop- en vacaturestop. Deze maatregelen volgden op budgettaire overschrijdingen die werden geconstateerd bij de komst van Dercon in 1996. De Jonge: 'elke afdeling heeft zijn eigen spaartegoeden, opgebouwd door onder meer buitenlandse tentoonstellingen van delen uit de collectie te organiseren, moeten inleveren. We hebben geen idee wat er bijvoorbeeld met de 1,2 miljoen gulden van de moderne kunstafdeling is gebeurd'.[1134]

[1131] Hans den Hartog Jager, 'Verkopen is ook een keuze. Hoe onaantastbaar zijn museumcollecties'. In: *NRC Handelsblad*, 9 april 1999. Zie ook Rik Vos, 'De selectie van museale voorwerpen: nieuwe ontwikkelingen'. In: Hans Locher, *Jaarboek Gemeentemuseum Den Haag 1999-2000: voor Hans Locher*. Den Haag, 2001, pp. 170-173.

[1132] 'Dercon mag blijven, Rothko niet verkocht'. In: *Trouw*, 20 mei 1999 en Marianne Vermeijden, 'Relaties op scherp door crisis museum Boijmans'. In: *NRC Handelsblad*, 2 april 1999.

[1133] Rob Polak, 'Who's afraid of grey, orange on maroon? - Museum Boijmans Van Beuningen'. In: Petra Timmer en Arjen Kok (redactie), *Niets gaat verloren.* Amsterdam, 2007, p.158.

[1134] Marianne Vermeijden, 'Relaties op scherp door crisis museum Boijmans'. In: *NRC Handelsblad*, 2 april 1999.

Jeroen Giltaij, hoofdconservator oude kunst: ‘door ontslagen en door het vertrek van nogal wat medewerkers is de werkdruk hier de laatste drie jaar zo groot geworden dat het ziekteverzuim bijna is verviervoudigd. Bij de viering van ons 150-jarig bestaan deze zomer kunnen we de vlag beter halfstok hangen’. ‘Het museum is beschadigd geraakt door een weinig consistent beleid’, zegt Manfred Sellink, hoofdconservator Prentenkabinet. ‘Boijmans krijgt alleen nog maar negatieve publiciteit over tentoonstellingen en beleid te verduren. En dat is zuur, want dat zijn we nooit gewend geweest’. Sellink verwijt Dercon geen affiniteit te hebben met de belangrijke collecties van het museum: ‘hij houdt van film en video. Je komt hem nooit op zaal of in het depot tegen’. ‘We zijn desperaat, we willen en kunnen in deze zieke organisatie niet meer met de directie samenwerken’, aldus Giltaij. ‘Van Pieter Brueghel de Oude bezitten we ook maar een enkel werk, dus die *Toren van Babel* moeten we als eenling blijkbaar ook maar afstoten. (…) Tot ons verdriet mogen we straks niet meer een eigen plek hebben, maar moeten in de nieuwbouw met z’n allen in een kantoortuin onze teksten schrijven. We zijn nu al bij elkaar neergezet om daaraan te wennen. (…) De nieuwbouw komt er alleen maar ter meerdere glorie van Dercon’.[1135]

In het rapport van een intern onderzoek, verricht in opdracht van de ondernemingsraad, wordt gesproken van een ‘disfunctioneren’ van het management en een gebrekkige, onsamenhangende bedrijfsvoering, waarbij almaar nieuwe museumplannen zonder prioriteiten, budgettaire consequenties en personele invullingen worden gelanceerd.[1136] Rutger Wolfson werkte als conservator met Dercon samen in Witte de With. Hij vindt hem ‘de enige in Nederland die binnen de kunst een intellectueel perspectief durft te hanteren. (…) Hij is verschrikkelijk enthousiast, op het intimiderende af. Net als Koolhaas luistert hij pas als iemand het niet met hem eens is, tegenwicht biedt. Hij provoceert, ja. Maar dat is zijn strategie om discussie te ontketenen’.[1137] Witte de With is een flexibele organisatie met een tiental medewerkers, zonder eigen collectie. Dercon bevindt zich nu echter in een andere bedrijfscultuur, zorgvuldig opgebouwd door Wim Crouwel. In Boijmans werken meer dan honderd man met een grote staf van conservatoren, ieder met een eigen, tamelijk zelfstandig opererende afdeling - deze stafleden reageren anders op zijn stijl van aansturen en confronteren dan in een klein kunstcentrum. Bovendien maakt Dercon een eind aan de grote vrijheid die zij genoten onder Crouwel en wil hij de afdelingen meer laten samenwerken.[1138]

Op 6 april 1999 vindt er een overleg plaats tussen de PvdA-wethouder Kunstzaken Hans Kombrink, Dercon en het opstandige museumpersoneel.[1139] Kombrink legt alle betrokkenen een spreekverbod op. Hij vindt dat de conservatoren met hun kritiek in de pers buiten hun boekje zijn gegaan - dit is niet de ambtenaren code. Hij uit geen kritiek op Dercons opereren.[1140] Kombrink wil Dercon in het zadel houden en verzekert zich ondertussen van de steun van de fracties in het college - de Rotterdamse politiek houdt zich bij dit conflict op de vlakte. Eén uitkomst is dat de verkoop van de Rothko voorlopig niet doorgaat. De museumstaf ‘neemt’ na het overleg ‘afstand’ van haar kritiek op de ‘financiële wanorde’ en

---

[1135] Ibidem.
[1136] Ibidem.
[1137] Wolfson geciteerd in: Lucette ter Borg, ‘Vleeshal-directeur Rutger Wolfson wil meer dan alleen tentoonstellingen maken’. In: *NRC Handelsblad*, 1 september 2000. Rutger Wolfson (1971) studeerde Kunst- en cultuurwetenschappen aan de Erasmus Universiteit te Rotterdam. Hij werkte van 1996 tot 1999 als curator bij Witte de With, daarna werd hij van 2000 tot 2008 directeur van De Vleeshal (Stichting Beeldende Kunst Middelburg). Vervolgens was hij van 2008 tot 2015 directeur van het Internationaal Film Festival Rotterdam.
[1138] Harmen Bockma en Anne van Driel, ‘Dercon zoekt altijd de confrontatie’. In: *de Volkskrant*, 7 april 1999.
[1139] ‘Conflict bij museum Boijmans lijkt verder te escaleren’. In: *de Volkskrant*, 7 april, 1999.
[1140] Rob Polak, ‘Who’s afraid of grey, orange on maroon? Museum Boijmans Van Beuningen’. In: Petra Timmer en Arjen Kok (redactie), *Niets gaat verloren.* Amsterdam, 2007, p.158.

‘onderschrijven de wenselijkheid van de voorgenomen nieuwbouw’.[1141] Kombrink vindt oud NOS-voorzitter en PvdA-senator Erik Jurgens bereid te bemiddelen in het conflict tussen staf en directie.[1142]

Jurgens is ‘verbaasd’ over de onduidelijke bevoegdheden van leidinggevende functionarissen en over de informele totstandkoming en uitvoering van de besluitvorming. Een informele organisatie kan goed functioneren, maar als de communicatie te wensen overlaat en de spanningen toenemen - zoals in dit museum door een aankoop- en vacaturestop en ophanden zijnde nieuwbouw - verergert de problematiek. De bemiddelaar benadrukt de ‘buitengewone betrokkenheid van de staf’ bij het museum. Juist ‘door die gedrevenheid zijn de problemen naar buiten gekomen en kan er ook naar een oplossing worden gezocht’. Jurgens vindt de situatie niet uitzichtloos. Met goede wil en een aantal organisatorische maatregelen moet het mogelijk zijn om tot een goede samenwerking te komen.[1143] Het conflict in het museum is te zien als ‘een botsing van culturen. Dercon is een man met veel ideeën en een ruim netwerk van kunstenaars en kunstkenners. Die dynamiek en ook wispelturigheid staan haaks op de meer consistente en tevens statische cultuur waarin de staf van Boijmans jarenlang werkte’.[1144]

Kombrink krijgt voor zijn crisisinterventie brede politieke steun. Er wordt gekozen voor een externe advisering om de bedrijfsvoering en de verhoudingen in het museum weer op het juiste spoor te krijgen.[1145] Chris Dercon kan algemeen directeur blijven, onder de voorwaarde dat iemand tijdelijk boven hem wordt aangesteld. Een procesmanager dient hem aan te sturen bij het doorvoeren van een aantal organisatorische veranderingen.[1146] De gemeente kiest hoogleraar Bestuurskunde Philip Idenburg en interim-manager Peter van Veen om orde op zaken te stellen, ofwel de verhouding tussen directeur en personeel te verbeteren.[1147]

Op 3 juli 1999 bestaat Museum Boijmans Van Beuningen honderdvijftig jaar. Dit jubileum wordt gevierd met een grote tentoonstelling: *150 jaar Museum Boijmans Van Beuningen, een reeks beeldbepalende verzamelaars*. Zo ‘gedenkt’ het museum zijn particuliere schenkers. De collectiegeschiedenis van het museum is in belangrijke mate bepaald door belangrijke schenkingen en legaten van particuliere betrokkenen - ze werden daartoe overgehaald door de verschillende directeuren in de eerste eeuw van het bestaan. In de tentoonstelling worden de twaalf belangrijkste personen uitgelicht van de 1.296 schenkers die tot dan aan het museum doneerden. Er wordt ook een symposium georganiseerd: *De particuliere verzamelaar en het museum*. Het feest wordt echter overschaduwd door de controverses in de staf. Er is veel minder media-aandacht voor het jubileumjaar dan voor het conflict tussen directeur Chris Dercon en zijn conservatoren.[1148]

[1141] Hans Horsten, ‘Kombrink tracht ruzie bij museum te bezweren’. In: *de Volkskrant*, 8 april 1999 en A.C. van Cortenberghe, ‘Crisisinterventie redt positie Dercon bij Boijmans’. In: *Het Financieele Dagblad*, 8 april 1999.

[1142] ‘Dercon mag blijven, Rothko niet verkocht’. In: *Trouw*, 20 mei 1999.

[1143] Marianne Vermeijden, ‘Uitbreiding van directie van Boijmans. Als oplossing conflict’. *NRC Handelsblad*, 21 mei 1999.

[1144] Jelle Brandsma, ‘Extra manager Boijmans moet crisis bezweren’. In: *de Volkskrant, 20 mei* 1999.

[1145] A.C. van Corten berghe, ‘Crisisinterventie redt positie Dercon bij Boijmans’. In: *Het Financieele Dagblad*, 8 april 1999.

[1146] Marianne Vermeijden, ‘Uitbreiding van directie van Boijmans. Als oplossing conflict’. *NRC Handelsblad*, 21 mei 1999.

[1147] ‘Idenburg moet onrust Boijmans te lijf gaan’. In: *de Volkskrant*, 15 juni 1999.

[1148] De tentoonstelling liep van 21 mei tot 29 augustus 1999. Mickey Piller, ‘Individuele begeertes. Museum Boijmans Van Beuningen gedenkt zijn beeldbepalende verzamelaars’. In: *Het Financieele Dagblad*, 7 augustus 1999 en ‘Tentoonstelling. 150 jaar Boijmans’. In: *NRC Handelsblad*, 7 augustus 1999.

Crisisinterventie

Philip Idenburg rapporteert in oktober 1999 over zijn bevindingen. Hij bespeurt in de staf een 'gebrekkig management. (…) Velen vinden dat er iets grondig is misgegaan in de leiding. Daarover is geen misverstand'. Maar hij acht het onjuist alle oorzaken van het conflict bij Dercon te leggen. 'Op vitale momenten was de directeur het enige object van verontwaardiging, verantwoordelijk voor ieder stukje onvrede dat er in deze organisatie heerste'. Functioneringsgesprekken moeten verbetering brengen in de 'meer dan vreemde wandelgangencultuur'. Want 'iedere klacht die hier in de richting van de directie gaat, wijst tegelijkertijd naar de spreker terug', aldus Idenburg.[1149] Op advies van Idenburg gaat de gemeente over tot een tweehoofdige leiding voor museum Boijmans Van Beuningen. De twee adjunct-directeuren vertrekken: Johan ter Molen - Dercons waarnemer en plaatsvervanger - wordt directeur van Museum Paleis Het Loo en Piet Barendse gaat advieswerk doen. Per 1 januari 2000 krijgt Dercon een zakelijk directeur naast zich: Hugo Bongers, die in een dergelijke functie ervaring heeft opgedaan naast Rudi Fuchs in het Stedelijk Museum - hij werkte daar dertien jaar.[1150] Beiden krijgen evenveel zeggenschap. De wethouder: 'ik heb mijn spionnen op het museum afgestuurd. Toen ik het idee kreeg dat het zin had, ben ik met Bongers gaan praten. We kunnen hem gebruiken, want er is veel gaande: reorganisatie, financiële sanering en de nieuwbouw'.[1151] De afronding van de reorganisatie vindt plaats in april 2001. Er zijn inmiddels drie nieuwe hoofden aangesteld voor de sectoren Collectie, Presentatie en Publiciteit en Marketing, naast de zakelijk directeur Bongers en artistiek directeur Dercon.[1152]

Na de crisisinterventie ontrafelt journalist Aad van Cortenberghe het conflict in *Het Financieele Dagblad*.[1153] De benoemingsprocedure eind 1994 bracht al beroering - de inbreng van het museumpersoneel was daarin tot een minimum beperkt. Bram Peper stond erop dat er 'een Gezicht' moest aantreden, waarna het Rotterdamse gemeentebestuur koos voor Dercon: 'een kunstkenner, een inspirator, een originele geest en een onconventionele doordouwer boven een museumbeheerder'. Dercon had in de internationale kunstwereld al een uitstekende reputatie opgebouwd. Maar Dercon is ook een 'onrustzaaier, de op losse schroeven zetter, de ongebonden denker, primair op zoek naar kwaliteitsverbetering. Persoon en werkwijze vallen hierin volmaakt samen. Maar een werkorganisatie heeft om dat allemaal aan te kunnen tegelijk ook rust, zekerheid en stabiliteit nodig'. Die is er niet: er is een financieel tekort waardoor er geen aankopen kunnen worden gedaan, de aangekondigde nieuwbouw loopt vertragingen op, daarbij zorgt Dercon zelf voor onrust met uitspraken als dat de rol van het publiek in het museum wordt overschat. Hij verrast zijn staf met het plan om de Rothko te verkopen. 'Na het omslaan van ook deze straathoek kon geen der muzikanten de *tambour-maitre* nog volgen'. Vervolgens gooien de staf en ondernemingsraad olie op het vuur door in verschillende media de vuile was buiten te hangen - dat is niet volgens de code. Cortenberghe stelt een cruciale vraag. Hij verzucht: 'en de vraag is steeds weer en dat geldt zeker niet exclusief voor musea, waarom uitblinkers in hun vak toch vaak zulke slechte managers zijn.

[1149] 'Falend bestuur oorzaak crisis in museum. Rapport over Boijmans'. In: *NRC Handelsblad*, 11 oktober 1999.

[1150] Rob Polak, 'Who's afraid of grey, orange on maroon? - Museum Boijmans Van Beuningen'. In: Petra Timmer en Arjen Kok (redactie), *Niets gaat verloren.* Amsterdam, 2007, p.158.

[1151] 'Directeur van Boijmans krijgt zakelijke man naast zich'. In: *de Volkskrant*, 29 oktober 1999.

[1152] Als sectorhoofd Collectie is kunsthistoricus Guido Jansen aangesteld - tot dan werkzaam bij het Rijksmuseum. Hoofd Presentatie wordt Rein Wolfs - daarvoor was hij zakelijk en artistiek directeur van het Migros Museum fűr Gegenwartskunst in Zűrich, dat hij zelf oprichtte. Sectorhoofd Publiciteit en Marketing wordt Angela Riddering - zij werkte al in het museum. Bron: 'Reorganisatie museum Boijmans afgerond'. In: *de Volkskrant*, 26 april 2001.

[1153] A.C. van Cortenberghe, 'Crisisinterventie redt positie Dercon bij Boijmans'. In: *Het Financieele Dagblad*, 8 april 1999.

Of liever gezegd, waarom aan deze levenswijsheid binnen organisaties toch zo weinig aandacht geschonken wordt'.[1154]

Op 1 december 2000 vertrekt er weer een conservator: Karel Schampers volgt Derk Snoep op als directeur van het Frans Halsmuseum. Hij is het vierde staflid dat museum Boijmans tijdens Dercons directoraat verlaat.[1155] In een interview ventileert Schampers niet alleen zijn toekomstplannen, maar gaat hij ook in op de controverse in Boijmans: 'Chris Dercon ziet het museum van de 21ste eeuw als een universiteit, een plek om te lezen en te weten. Kunst moet er bediscussieerd worden als exponent van een grote, cultuurhistorische en sociale beweging. De collectie moet ondergeschikt worden gemaakt aan ideeën, concepten en maatschappelijke theorievorming. Ik heb daar grote moeite mee. Kunstwerken zijn voor mij geen illustraties van theoretische verbanden. Ik wil me juist dienstbaar maken aan de kunst, de kunstenaars en aan het museum. De vertrokken collega's zijn meer geïnteresseerd in het museum en in de kunst dan in een discours over de functie van het museum en de positie van de kunst in de samenleving. Ze keken naar Boijmans vanuit de kunst. Een schatkamer voor conservering, onderzoek en presentatie, een plek waar het publiek een kunstwerk beleeft, ervaringen opdoet in wisselende contexten, en waar het geïnformeerd wil worden. (…) De cultuurkloof tussen directie en staf is nog steeds niet goed gedicht. Het conflict is gesust om de interne organisatie te kunnen verbeteren, terwijl het eigenlijke probleem veel principiëler is dan een gebrek aan communicatie of management. Er heerst een tweespalt over de toekomstige koers van het museum, en die is nooit ter discussie gesteld'.[1156]

Maar er is een andere kant aan de medaille. De tentoonstelling *Lof der Zeevaart* in 1996 is een groot succes met tienduizenden bezoekers. Met zijn staf kiest Dercon in zijn tentoonstellingsbeleid regelmatig voor interessante, niet voor de hand liggende thema's. Het museum functioneert als een artistieke smaakmaker - een pioniersrol die voorheen vooral was weggelegd voor Frans Haks in het Groninger Museum. Dercon geeft de ruimte aan trendy kunstenaars als de *Young British Artist* Sarah Lucas en de mediakunstenaar Matthew Barney, die bij de opening vanuit een helikopter werd gelanceerd op de binnenplaats van het museum. En hij organiseert als eerste overzichtsexposities van fotografe Rineke Dijkstra en beeldhouwer en ontwerper Joep van Lieshout. Hij geeft aandacht aan aanstormende talenten die in bredere kring nog niet bekend zijn. De exposities van Boijmans worden in de internationale vaktijdschriften vaker besproken dan die van het Stedelijk Museum in Amsterdam.[1157]

In januari 2000 komt Boijmans in het nieuws met een opmerkelijke marketing-campagne, die niet bij iedereen goed valt. Opgezweept door het overheidsbeleid doen musea hun uiterste best om jongeren over te halen om exposities te bezoeken. De jeugd dient meer betrokken te worden bij kunst en cultuur - Rick van der Ploeg pleit voor een verbreding van zowel het aanbod als het publiek.[1158] Bezoekcijfers gelden nog meer dan voorheen als een doorslaggevende legitimering van het museum. Maar museum Boijmans neemt juist afstand van deze trend. Er verschijnt een folder getiteld 'Museumprogramma voor 50 plussers', met informatie over de lopende en komende exposities van onder anderen Paul Klee en Carel Willink. Marianne Vermeijden reageert verontwaardigd in een column in *NRC*:

[1154] Ibidem.

[1155] Schampers was hoofd Museale zaken en conservator Moderne kunst. Vóór hem vertrokken al de conservatoren Johan ter Molen (werd in 1999 directeur van Paleis Het Loo en bleef dat tot zijn pensionering op 1 juni 2012), Ernst van Alphen (is sinds 2000 professor of Literary Studies aan de Universiteit Leiden, faculteit der Geesteswetenschappen) en Manfred Sellink (werd directeur van de musea in Brugge en is tegenwoordig directeur van het Antwerpse Museum voor Schone Kunsten). Karel Schampers bleef tot zijn pensionering op 1 januari 2014 directeur van het Frans Halsmuseum te Haarlem.

[1156] Marianne Vermeijden, '"In Boijmans is men spoor bijster" Karel Schampers begonnen als directeur Frans Halsmuseum'. In: *NRC Handelsblad*, 7 december 2000.

[1157] Harmen Bockma en Anne van Driel, 'Dercon zoekt altijd de confrontatie'. In: *de Volkskrant*, 7 april 1999.

[1158] Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten.* Nijmegen, 2006, p. 337.

‘zelfs als het ironie is, is het een arrogante, publieksonvriendelijke en stompzinnige benadering. (…) Het op één na belangrijkste museum, beheerder van de breedste collectie kunst en kunstnijverheid van dit land, behoort het cultureel erfgoed en met name het werk van zijn kunstenaars smaakvol te presenteren, zelfs te propageren bij een zo breed mogelijk publiek. Maar Boijmans zit liever lui onderuit te wachten op zijn vertrouwde vijftig plussers, die Klee en Willink allang op waarde weten te schatten en die ook al weten dat een museum zonder herrie en beweging spannend genoeg kan zijn. Bovendien beledigt het museum met deze folder zijn eigen kunstenaars. Hun werk is blijkbaar gedateerd en doet er voor volgende generaties weinig meer toe. (…) Jong en oud hebben Boijmans volstrekt niet nodig voor leeftijdsdiscriminatie en culturele vooringenomenheid. Laat maar eens wat zien, dan oordelen we zelf wel’.[1159]

Spraakmakende exposities en sponsorallianties

In februari 2000 gaat Boijmans een opzienbarende vorm van sponsoring aan met autofabrikant Ford. Bij de opening van *Paul Klee: Achter het masker van de mythologie* staan er vijf Ford Ka’s geparkeerd in de binnentuin en het restaurant van het museum. Ford is de hoofdsponsor van de tentoonstelling. Het museum benaderde Ford zelf. Dercon: ‘in de binnentuin heeft altijd al sculptuur gestaan. Zie dit maar als fleurige, conceptuele kunst’.[1160] De Rotterdamse gemeenteraad is niet over de plaatsing van de auto’s ingelicht, maar verzet zich er achteraf niet tegen. Boijmans krijgt een controversiële sponsorvorm voor elkaar - het Stedelijk Museum in Amsterdam kreeg zo’n deal in 1999 niet rond, omdat haar voorstel voor publiek-private samenwerking met autofabrikant Audi op hevige bezwaren stuitte van de Amsterdamse gemeenteraad, met name de PvdA.[1161] Het merendeel van de Rotterdamse commissie Cultuurzaken ziet echter geen probleem in de plaatsing van de auto’s in Boijmans: ‘de commissie is niet de *managing executive* van het museum. Je moet afstand houden. Het is moeilijk genoeg om de verbouwing te bekostigen’. Het museum krijgt alle ruimte om sponsors te vinden. Boijmans komt nog twee miljoen gulden tekort voor de verbouwing die 28 miljoen kost en waarvan het rijk twintig miljoen betaalt. Voor welk bedrag Ford de Paul Klee-tentoonstelling sponsort, wil voorlichter J. Bouwhuis van Boijmans niet zeggen. ‘Maar zonder Ford hadden we de tentoonstelling nooit kunnen bekostigen. Wegens de verbouwing was daarvoor gewoon geen geld’. Boijmans levert als tegenprestatie niet alleen vrijkaartjes voor de tentoonstelling aan Ford, maar ook aan bezitters van een Ford Ka.[1162]

De publiciteit rond de sponsoring van de expositie van Paul Klee legt Ford geen windeieren. De autofabrikant sluit verdere samenwerking niet uit. ‘Er bestaan nog geen concrete plannen, maar wel ideeën’, aldus marketing manager Gerard Jansen. Boijmans zelf is minder toeschietelijk om nogmaals met Ford in zee te gaan - het wil geen ‘automuseum’ worden. Het debâcle rond Audi en het Stedelijk Museum had geen negatieve invloed. ‘Dat tumult verbaasde me’, zegt de Ford-marketing manager, die Paul Klee alleen van naam kent. Volgens hem zijn langdurige overeenkomsten met musea goed mogelijk. Ford brengt al sinds 1996 kunst en de automobiel met elkaar in verband met de slogan ‘Kunst met een grote Ka’: de koper van een nieuwe Ford-Ka krijgt een ‘stukje kunst’ - dit jaar is dat een litho van Ans Markus.[1163] Een door Markus beschilderde Ford-Ka wordt overigens door Boijmans

---

[1159] Marianne Vermeijden, ‘Vijftig plussers’. In: *NRC Handelsblad*, 7 januari 2000.

[1160] Anne van Driel en Fred de Vries, ‘Ford sponsort Boijmans met auto’s in tuin’. In: *de Volkskrant*, 21 februari 2000. De tentoonstelling loopt van 19 februari tot en met 21 mei 2000, ‘Sponsoring Boijmans door auto’s in de museumtuin’. In: *NRC Handelsblad*, 21 februari 2000 en ‘Ford steunt Paul Klee in Boijmans’. In: *Het Parool*, 21 februari 2000.

[1161] Zie ‘Audi als sponsor’ in deel IV, hoofdstuk 1.

[1162] Anne van Driel en Fred de Vries, ‘Ford sponsort Boijmans met auto’s in tuin’. In: *de Volkskrant*, 21 februari 2000.

[1163] Daarvoor schonk Ford werk van respectievelijk Frans Moleman, Milou Hermes en Marthe Röling.

geweigerd, omdat het daarmee niet geassocieerd wil worden. Over de relatie tussen auto en kunst zegt Jansen: 'Ford-Ka is anders dan andere modellen. Design is heel belangrijk. Wij vinden het een kunststukje. Er staat er al één in het Museum of Modern Art in New York. De kopers zijn jonge, hoogopgeleide mensen met een hoog inkomen. Mensen die met de auto en kunst een *statement* willen maken'. Vorig jaar kregen de kopers van een Ford-Ka naast het kunstwerk zes maanden een gratis abonnement op de kunstuitleen. Dit jaar krijgen ze een museumjaarkaart.[1164]

Het retrospectief *Paul Klee. Achter het masker van de mythologie* was eerst te zien in het Haus der Kunst in München. In Rotterdam worden enkele schilderijen uit het bezit van Nederlandse musea toegevoegd.[1165] De Amerikaanse kunsthistorica Pamela Kort stelde het retrospectief samen. Ze heeft 250 schilderijen, aquarellen, tekeningen en etsen bijeengebracht die in de titel verwijzen naar mythologie. Volgens haar hebben mythologische vertellingen Klee zijn leven lang geboeid en zijn ze van groot belang bij het begrijpen van zijn werk. Deze opzet wordt bekritiseerd door kunsthistorici. Hans Locher, directeur van het Gemeentemuseum in Den Haag, was de samensteller van de laatste overzichtstentoonstelling van het werk van Klee in Nederland. Hij verbaast zich over het concept van de expositie: 'Klee schilderde alles wat zich aan hem voordeed. Het ging hem om de moeilijke manier waarop een kunstenaar zijn leefomgeving interpreteert. In die wereld hebben mythologische figuren natuurlijk een merkwaardige plek omdat ze niet direct waarneembaar zijn'. Het deel van zijn oeuvre dat mythologische verwijzingen bevat is klein. 'Bovendien kunnen juist bij Klee titels slecht als uitgangspunt dienen'. Carel Blotkamp onderschrijft deze kritiek: 'je kunt wel zeggen dat mythen tot het permanente reservoir van Klees beeldtaal behoorden, maar niet meer of minder dan landschapsbeelden, bloempjes en bijtjes, menselijke gestalten en zelfs de mozaïeken van Ravenna'.[1166] Ondanks deze inhoudelijke kritiek is de belangstelling groot. De tentoonstelling trekt veel publiek: ruim 90.000 van de in totaal 132.000 bezoekers van Boijmans in 2000.[1167]

Op 4 september 2000 sluit het museum gedeeltelijk 'voor een maandenlange verbouwing en uitbreiding'. Het gaat december 2001 weer in zijn geheel open, maar dan is het jaar van Rotterdam Culturele Hoofdstad bijna ten einde. Er zijn tussentijds nog wel enkele opzienbarende exposities. Op 24 mei 2001 start een expositie van tekeningen van Pieter Breughel de Oude. Het is de bedoeling dat de tentoonstelling daarna met werk van Jheronimus Bosch 'het klapstuk' wordt van het seizoen en van Rotterdam Culturele Hoofdstad.[1168] Alhoewel Manfred Sellink inmiddels al is vertrokken uit het museum, is hij aanwezig op de opening van *Pieter Breughel de Oude. Meestertekenaar* - hij is het brein achter de tentoonstelling. Sellink verrichtte als hoofdconservator vijf jaar onderzoek naar de tekeningen en prenten van Breughel. Het resultaat daarvan wordt nu getoond: een uitgebreid overzicht van zijn werk op papier - 54 van de in totaal 60 overgebleven tekeningen, rond de tachtig gravures, en een groot aantal grafische bladen van zijn navolgers, met thema's als schaatsvermaak, zeegezichten, panorama's van de Alpen, bruiloften en vechtpartijen, Bijbelse en allegorische scènes. Sellink: 'nee, die Hoofdstad heeft er niets mee te maken. In 1995 wilden we Breughel al presenteren. Tijdens een terloops gesprek in New York bleek ineens dat het Metropolitan Museum graag met ons in zee wilde. De 16de-eeuwse Nederlanden ziet men daar nu als een speerpunt van studie en tentoonstellingsbeleid. Eerst zou dit overzicht

---

[1164] Fred de Vries, 'Auto doet het goed in het museum' In: *de Volkskrant*, 23 februari 2000.
[1165] Max van Rooy, 'Uit wandelen met een lijn. Paul Klee's mythologie in Rotterdam'. In: *NRC Handelsblad*, 25 februari 2000.
[1166] Pieter van Os, 'De kunstenaar als boomstam.. Paul Klee en weg naar de kunst'. In: *De Groene Amsterdammer*, 16 februari 2000.
[1167] 'Wisselend succes musea in jaar 2000. Oude kunst populair'. In: *NRC Handelsblad*, 4 januari 2001.
[1168] Henny de Lange, 'Garderobejuffrouw gaat tijdelijk boeken afstoffen. Sluiting Boijmans'. In: Trouw, 3 september 2000.

naar New York gaan en zoals gebruikelijk pas daarna, eind 2002, naar Rotterdam reizen. Op verzoek van de stad is de datum vervroegd. Aan opzet en sponsoring door de Fortis Bank is niets veranderd. Een mooie culturele en financiële meevaller voor Rotterdam dus'. Daarna reist de expositie naar New York. Kopiëren deed Breughel niet, aldus Sellink. 'Hij voegde aan Bosch zijn eigen verbeelding toe. Sommige gedrochten, zoals een wandelende vis of een kruik op mannenbenen zijn inderdaad naar Bosch te herleiden, maar ze zijn altijd net even anders. Ikzelf houd het meest van dat ene ironische zelfportret. De introverte, wijze kunstenaar in gezelschap van een onbenullige "kenner" en verzamelaar die alleen de kunst verstaat van het in de buidel te tasten - wat Brueghel hem dan ook gretig laat doen'.[1169] Er is veel publieke belangstelling voor de tentoonstelling. Het museum biedt de bezoeker een speciale 'Breughel-loep' te leen aan, om daarmee de kleinste figuurtjes te bestuderen, bijvoorbeeld op de omlopen van de *Toren van Babel*.[1170]

Jheronimus Bosch, eigentijdse kunst en de canon van Nederland

Op zaterdag 1 september 2001 opent koningin Beatrix de tentoonstelling *Jheronimus Bosch*.[1171] Boijmans organiseert met achttien aan Bosch toegeschreven panelen en zeven authentieke tekeningen 'de belangrijkste Bosch-tentoonstelling ooit. Niet eerder was zoveel werk van de meester in een museum bijeen'.[1172] Ter voorbereiding is de *De Marskramer*, uit de collectie van Boijmans, gerestaureerd. De restauratie brengt aan het licht dat de schildering ooit onderdeel was van een drieluik.[1173] Dankzij dit onderzoek kan *De Marskramer* op de tentoonstelling in zijn volledige context worden getoond.[1174] Het museum verwacht ongeveer 200.000 bezoekers - een aantal van 100.000 is voldoende voor een financieel geslaagd project.[1175] Belangstellenden wordt aangeraden kaarten te kopen in de voorverkoop. De tentoonstelling kost het museum 5,1 miljoen gulden. Om quitte te spelen moet het museum voor anderhalf miljoen gulden aan kaartjes verkopen. Het restant wordt gedekt door drie grote sponsors: Unilever, ABN/Amro en KPN. Het was geen enkel probleem om de sponsors te vinden. Chris Dercon: 'dat is nog nooit zo gemakkelijk gegaan, binnen twee maanden was alles rond. De sponsors zijn zeer genereus, we hebben niet alleen miljoenen cash gekregen, maar ook veel gratis advertenties'. De moeilijkste opgave was de schilderijen in bruikleen te krijgen. Maar dat is heel aardig gelukt: achttien van de ongeveer dertig aan Bosch toegeschreven schilderijen en zeven van zijn acht authentieke tekeningen hangen op de tentoonstelling. Van het Städel Museum in Frankfurt kon *Ecce Homo* worden geleend, van het Louvre *Het Narrenschip*, van het Muséee Municipal in Saint Germain-en-Laye *De Goochelaar* en van het Prado *De Keisnijder*. Zijn topstuk, het drieluik de *Tuin der Lusten*, blijft in het Prado - er is wel een vroege kopie van het linkerluik te zien. Ter compensatie geeft het Prado het museum vier kostbare, in de zestiende eeuw te Brussel geweven wandtapijten in bruikleen - twee tonen episoden uit het leven van Sint Antonius, de andere

---

[1169] Marianne Vermeijden, 'Overzicht van Pieter Bruegels tekeningen'. In: *NRC Handelsblad*, 22 mei 2001. De tentoonstelling was van 24 mei tot en met 5 augustus 2001. Pieter Bruegel de Oude leefde van ca. 1527 tot 1569.
[1170] Sandra Spijkerman, 'Bruegel onder de loep. Beeldende kunst. Vlaamse meester beschikte over uitzonderlijk tekentalent'. In: *Trouw*, 18 juli 2001.
[1171] De tentoonstelling liep van 1 september tot 11 november 2001.
[1172] 'Drommen publiek voor Bosch'. In: *Trouw*, 30 augustus 2001.
[1173] De ontdekking komt overeen met de theorie van de Duitse kunsthistoricus Hartau die dacht dat de vier afzonderlijke werken, waaronder de *Marskramer*, ooit tot hetzelfde drieluik behoorden. Het gaat, naast de *Marskramer*, om het *Narrenschip* (uit het Louvre), *Allegorie op de Gulzigheid* (uit New Haven, VS) en *Dood van een vrek* (uit de National Gallery in Washington). Bron: 'Vier werken Bosch komen uit gesloopt drieluik'. In: *de Volkskrant*, 16 augustus 2001. De *Marskramer* werd in het verleden ook wel *De Verloren Zoon* of *De Landloper* genoemd.
[1174] Cees Straus, 'Jeroen Bosch wordt volksheld'. In: *Trouw*, 1 september 2001.
[1175] 'Drommen publiek voor Bosch'. In: *Trouw*, 30 augustus 2001 en Jhim Lamoree, 'Jeroen Bosch in kunstlaboratorium Rotterdam'. In: *Het Parool*, 30 augustus 2001.

zijn geïnspireerd door *De Hooiwagen* en *De Tuin der Lusten*. Met de schilderijen en tekeningen vormen ze de kern van de expositie.[1176]

Dercon is de bedenker van het concept. De context van de presentatie is ontworpen in de vorm van een slakkenhuis met schuine vloeren: 'de blauw geverfde vloeren lopen aan één kant schuin op, wat een verrassend effect geeft en contrasteert met de gele en bruine muren. Doorkijkjes in de muren trekken je aandacht naar de wandtapijten en trefwoorden op die muren noemen de thema's van Bosch' schilderijen: slechtheid, wellust, bedrog, armoede, oorlog en andere rampspoed komen aan de orde'.[1177] De kunstwerken van Bosch hangen niet alleen vermengd met werk van zijn tijdgenoten. In een 'proloog' van de tentoonstelling zijn kunstuitingen te zien van 'zijn moderne en hedendaagse geestverwanten'. Maar ook temidden van de panelen van Bosch hangt modern werk, zoals een surrealistisch schilderij van Salvador Dali, 'behaarde benen' van Robert Gober, tekeningen van Robert Crumb en videowerk van Bill Viola.[1178] Volgens de makers van de expositie ademen de hedendaagse kunstenaars de geest van Bosch.[1179] Zo is bij *De Goochelaar* een video in de vloer geplaatst van Pipilotti Rist: 'door een smalle opening in de vloer kijk je neer op een krater vol lava waaruit een vrouw de armen naar je uitstrekt en schreeuwt om hulp'. Er worden ook archeologische vondsten getoond, stammend uit de tijd van Bosch, die laten zien hoezeer hij zich liet inspireren door voorwerpen uit het dagelijks leven, zoals versierd aardewerk, kruiken met karikaturale gezichten en loodtinnen draagspeldjes - insignes.[1180] Dercon noemt de tentoonstelling 'on-Hollands' en 'een museologisch experiment'.[1181]

De kritiek in de Nederlandse pers is dat 'zoveel eigentijdsheid' hier te veel is, 'niet functioneel, eerder verwarrend - er is al genoeg te beleven'.[1182] Kunstcriticus Michaël Zeeman gaat uitgebreid in op de expositie en de catalogus - de bezoeker wordt teveel afgeleid 'door design en prietpraat'. Zeeman vindt *Jheronimus Bosch* 'ellendig' tweeslachtig: 'hip en toch intelligent, degelijk en reuze bij de tijd, informatief en hartstikke leuk tegelijk. Ik sluit niet uit dat het de bedoeling is de bezoekers op een "belevenis" te trakteren of zelfs op een "totaal-ervaring". Kunstgeschiedenis als infotainment, het verleden als grabbelton van het heden: het is een even beledigende als deprimerende opvatting. (…) Het lijkt erop dat een mooie, intieme tentoonstelling, met een aantal interessante vondsten en intrigerende ideeën, tot elke prijs moest worden opgeblazen tot een blockbuster. Maar dat ís het helemaal niet: veel schilderijen die er te zien zijn, inclusief die van Bosch zelf, behoren tot de vaste collectie van het museum en zijn altijd te zien. Wie de spectaculairste werken van Bosch wil zien, moet nog altijd naar het Prado in Madrid - dat zijn belangrijke bezit niet uitleent. (…) Wie meent dat het hier om een grote overzichtstentoonstelling gaat van het werk van één schilder, een blockbuster-tentoonstelling in de reeks die indertijd begonnen is met Vincent van Gogh en waarin de

---

[1176] Adrie van Griensven, 'Bosch bekoort en verontrust'. In: *Het Financieele Dagblad*, 8 september 2001.
[1177] Ibidem.
[1178] Jhim Lamoree, 'Jeroen Bosch in kunstlaboratorium Rotterdam'. In: *Het Parool*, 30 augustus 2001. Boijmans heeft een uitgebreide collectie schilderijen en sculpturen in huis van de Spaanse surrealistische kunstenaar Salvador Dali (1904-1989). In zijn werk verwijst de Amerikaanse beeldhouwer Robert Gober (1952) naar pop art. Een terugkerend motief zijn gebruiksvoorwerpen als wasbakken en afvoerbuizen. Hij is vooral bekend door zijn serie benen van bijenwas met mensenhaar, als dan niet met broek of schoenen. De Amerikaanse illustrator en *comic*tekenaar Robert Crumb (1943) is vooral bekend als tekenaar van underground strips met in de hoofdrol onder andere Mr. Natural, Fritz the Cat, Mr. Snoid. Hij ontwierp daarnaast talloze platenhoezen van traditionele blues, jazz en country uit de jaren '20 en '30 en het album *Cheap Thrills* (1968) van Janis Joplin. Bill Viola (1951) is een Amerikaans videokunstenaar.
[1179] Bas Heijne, 'De wereld is genadeloos. Schilderijen van Jheronimus Bosch in Rotterdam'. In: *NRC Handelsblad*, 31 augustus 2001.
[1180] Adrie van Griensven, 'Bosch bekoort en verontrust'. In: *Het Financieele Dagblad*, 8 september 2001. Pipilotti Rist (1962) is een Zwitserse videokunstenares. Haar naam heeft ze ontleend aan Pippi Langkous uit de verhalen van de Zweedse schrijfster Astrid Lindgren.
[1181] Adrie van Griensven, 'Bosch bekoort en verontrust'. In: *Het Financieele Dagblad*, 8 september 2001.
[1182] Ibidem.

afgelopen jaren ook Rembrandt, Johannes Vermeer, Gerard Dou en Mondriaan zijn gepresenteerd, heeft zich een rad voor ogen laten draaien door het publiciteitsoffensief en de misleidende informatie van het museum. *Jheronimus Bosch* is iets anders dan gesuggereerd wordt. Grote woorden voor kleine daden, waardoor de grote waarde van juist die kleine daden gemakkelijk aan de aandacht ontsnapt'.[1183]

Jhim Lamoree vindt het 'appels en peren. En het houdt maar niet op! Want na het slakkenhuis komt weer een hele lading modern en hedendaags werk, dat dicht bij het visuele repertoire van de oude meester in de buurt blijft en daardoor steeds dezelfde pointe maakt. (…) Maar de stad is een laboratorium voor de kunst, aldus Chris Dercon. En dat is ook wat waard. In die proeftuin beleeft Museum Boijmans Van Beuningen zijn zoveelste aflevering van Kuifje in museumland'.[1184]

De buitenlandse pers, vooral de Engelse, kraakt *Jheronimus Bosch* af en raadt haar lezers aan de expositie links te laten liggen. Volgens de criticus in *The Daily Telegraph* was de persvoorbezichting 'zo chaotisch en onprofessioneel dat de schilderijen van Bosch gevaar liepen en als ik een conservator van het Metropolitan Museum, het Louvre, het Prado of de National Gallery in Washington was geweest, had ik mijn bruikleen nog voor de opening in dezelfde kist waarmee hij gekomen was, teruggehaald'. *The Independent on Sunday* raadt haar lezers aan niet naar deze 'pretentieuze flop' te gaan maar in Madrid de echte meesterwerken te gaan bekijken: 'een goedkopere stad met betere koffie'. *The Times* vindt het 'droevig, dat de panelen van Bosch gepropt in een slakkenhuis-achtige ruimte worden bedorven door de gekte van een museumstaf'.[1185] De toegevoegde eigentijdse kunst 'werkt storend'.[1186] Ondanks de negatieve kritiek komt er veel publiek op de tentoonstelling af. Het blijkt dat 2001 'een topjaar' is, alhoewel het museum nog slechts gedeeltelijk open is wegens de verbouwing: 'er zijn in totaal 290.000 bezoekers naar het museum gekomen, van wie bijna de helft uit het buitenland. *Jheronimus Bosch* trok - van 1 september tot 11 november 2001 - 220 duizend bezoekers, dit is twintigduizend meer dan getaxeerd. Hiermee is de expositie het best bezochte onderdeel van het Culturele-Hoofdstad programma.[1187]

[1183] Michaël Zeeman, 'Het kruikje is echt'. In: *de Volkskrant*, 30 augustus 2001.

[1184] Jhim Lamoree, 'Dercon als Kuifje in museumland'. In: *Het Parool*, 1 september 2001. Dercon publiceerde een bundel interviews met intellectuelen aan wie hij de afgelopen twintig jaar zijn ideeën over de functie van het museum toetste: Chris Dercon, *Ik zou een museum willen maken waar de dingen elkaar overlappen.* Rotterdam, 2000. De ondertitel luidt: 'Een boek over de revolutionaire gedaanteverandering van de beeldende kunst, de macht en onmacht van het museum, de terreur van de kijkcijfers, maar ook over het respect voor de toeschouwer'. Lien Heyting typeert Dercons schrijfstijl als 'imponeerproza'. Zie Lien Heyting, 'Waarom? Hoezo? Leg uit! Warrige bundel interviews van Chris Dercon'. In: *NRC Handelsblad*, 23 maart 2001.

[1185] 'Buitenlandse pers kraakt Jeroen Bosch-expositie af'. In: *NRC Handelsblad*, 3 oktober 2001.

[1186] Museum Boijmans liet voordat de tentoonstelling begon een 'spectaculaire' website maken met alle werken die met zekerheid aan Bosch zijn toegeschreven en met veel informatie over ieder werk. Daarnaast stond op de site een computerspel. Het ontwikkelen van de site en het onderhoud eraan kostten het museum ruim zes ton. *BoschUniverse* gaf een gedetailleerd beeld van de schilderijen van Jeroen Bosch, de tijd waarin hij leefde en de invloed die hij had op andere schilders. De bezoeker krijgt een overzicht van alle werken en achtergrondinformatie over de technieken van de schilder en de onderzoekstechnieken die worden gebruikt om de schilderijen te bestuderen. Ook werden uitgebeelde figuren en symbolen belicht. In het Bosch-spel kiest de speler een karakter en onderneemt een zoektocht door 'de wereld van Bosch' naar de juiste weg in herberg 'De Zwaan' in Den Bosch. Wie te ongeduldig is, komt in het hiernamaals terecht. De website en het internetspel *BoschUniverse* werden begin december in Lissabon uitgeroepen tot beste Europese multimediaproductie. De site werd ontworpen door webdesignbedrijf ZappWerk, het spel door V2 Labs uit Rotterdam. Bron: Marie-José, 'Het circus Jeroen Bosch'. In: *NRC Handelsblad*, 4 december 2001.

[1187] 'Cijfers 2001 vallen musea niet tegen'. In: *Het Parool*, 31 december 2001, 'Musea blij met bezoekcijfers'. In: *NRC Handelsblad,* 29 december 2001en 'Musea vorig jaar iets beter bezocht'. In: *de Volkskrant*, 4 januari 2002.

Buiten Zinnen en *Him, de biddende Hitler*

Op 24 februari 2002 presenteert Chris Dercon de tentoonstelling *Buiten Zinnen*.[1188] De expositie is te beschouwen als een voorproefje van het nieuwe Museum Boijmans Van Beuningen dat in het voorjaar van 2003 na de langdurige verbouwing de deuren zal heropenen. Volgens de brochure is het 'een zinderende bloemlezing met een scala aan tentoonstellingen die als een spannend parcours door het museumgebouw loopt'. Het gaat om 'statements' en is 'allesbehalve een traditionele tentoonstelling': een serie van zeven presentaties met elk een eigen signatuur en kijk-tempo.[1189] Dercon stelt bij de opening de vraag: 'wordt het museum een archief voor tijdloze kunstwerken? Of richt het zich op *hic et nunc*-belevingen en spektakel?' De expositie bestaat uit zeven projecten, samengesteld door diverse (gast)curatoren. Aan de presentaties is te zien dat Boijmans beide functies gaat vervullen. 'Een museum dat buiten de perken treedt, dat is waarvan we hier in Rotterdam dromen', aldus Dercon. Het is vooral ook 'een museum dat als laboratorium, als werkplaats fungeert. We vragen kunstenaars, wetenschappers en curatoren om in het museum te experimenteren'.[1190]

Van de genodigde kunstenaars vallen vooral Carsten Höller op met zijn installatie *Light Corner*, een reuzenstroboscoop, en Maurizio Cattelan met *Untitled*.[1191] Beiden zijn toonaangevende kunstenaars die Dercon door zijn internationale reputatie en netwerk aan het museum weet te verbinden.[1192] Carsten Höller plaatst in de hoek van de enorme zaal die hij tot zijn beschikking kreeg, twee grote panelen met daarop 3456 gloeilampen bevestigd, die aan- en uitknipperen met een pulserend ritme van 7,8 Hertz - die frequentie kan een hersenactiviteit uitlokken die hallucinaties voortbrengt: gele en blauwe kleurvisioenen op de muren, rode en groene wanneer je je ogen sluit.[1193] Cattelan ontwerpt speciaal voor Boijmans een sculptuur en laat daarmee bezoekers van de afdeling Oude Kunst hevig schrikken: daar steekt een levensechte replica van hemzelf het hoofd nieuwsgierig en verbaasd boven de vloer uit, vanuit een gat dat Cattelan in het plafond van de garderobe daaronder liet uitbreken; de vingers zijn om de rand gevouwen en de rest van het lichaam bevindt zich in het gat, staand op een tafel en een stapel dozen - hij kijkt naar een zomerlandschap uit 1837 van Barend Koekkoek.[1194] Volgens Cattelan toont het werk hoeveel moeite het bezoekers kost zich onderdeel van het museum te voelen en geen buitenstaander.[1195] Kunstcriticus Paul Kempers ziet het zich door het plafond heen een weg breken om te kunnen kijken, juist als een 'tastbaar

---

[1188] *Buiten zinnen* liep van 24 februari tot en met 21 april 2002.

[1189] Sandra Spijkerman, 'Raakt Museum Boijmans buiten zinnen? Gastconservatoren ondoorgrondelijk in bedoelingen'. In: *Trouw*, 19 maart 2002. Zie ook: Paul Kempers, 'Eigenzinnig parcours'. In: *Het Financieele Dagblad*, 23 maart 2002.

[1190] Anne van Driel, 'Vernieuwd Boijmans wil een werkplaats worden'. In: *de Volkskrant*, 25 februari 2002.

[1191] De Belg Carsten Höller (1961) werkt sinds eind jaren tachtig als beeldend kunstenaar. Maar hij is ook bioloog, gespecialiseerd in het gedrag van insecten. Zijn kunstwerken doen vaak denken aan wetenschappelijke laboratoriumopstellingen. De Italiaan Cattelan (1960) is vooral bekend om zijn satirische en controversiële beelden. Hij plaatste op een heuvel boven de vuilnisbelt van Palermo een replica van het bekende Hollywood-teken. En hij veroorzaakte in Polen een parlementaire crisis met zijn sculptuur *Het Negende Uur* (1999): paus Johannes Paulus II, in vol ceremonieel tenue met staf, verpletterd onder een meteoriet. Hij ligt voorover op een rood tapijt, omringd door glasscherven uit het verbrijzelde plafond. Het kostte de directrice van het museum haar baan. Het beeld werd ook getoond in de prestigieuze Royal Academy in London op de tentoonstelling *Apocalypse - Beauty and horror in contemporary art*, van 23 september tot 15 december 2000. Het werd geveild bij Christie's voor drie miljoen dollar.

[1192] Carel van der Velden, 'Hitlerbeeld blijkt zwanenzang van museumdirecteur'. In: *Rotterdams Dagblad*, 18 september 2002.

[1193] Anne van Driel, 'Vernieuwd Boijmans wil een werkplaats worden'. In: *de Volkskrant*, 25 februari 2002.

[1194] Roos van Put, 'Revolutie binnen muren van Boijmans'. In: *Haagsche Courant*, 1 maart 2002 en 'Een bedrieglijk vrome Hitler'. In: *Het Parool*, 5 september 2002.

[1195] Anne van Driel, 'Vernieuwd Boijmans wil een werkplaats worden'. In: *de Volkskrant*, 25 februari 2002.

bewijs van conceptueel knagende kunsthonger'.[1196] Boijmans moet een toegankelijk museum worden, met toegankelijker kunst - dat zal 'steeds meer praktijk worden', vermoedt Dercon. Dat gaan zijn nieuwe conservatoren bewerkstelligen, die meer dan hij 'op zinnelijke kunst zijn gespitst' - dat komt door de kunst, 'die is nu fel-realistisch. In de zin dat kunstenaars direct in de werkelijkheid werken. En in mimetische zin, zoals bij Cattelan'.[1197]

In maart 2002 vindt in Rotterdam een 'politieke aardverschuiving' plaats. De PvdA verdwijnt uit het college waarin nu Leefbaar Rotterdam een hoofdrol speelt. Die partij heeft weinig op met als 'elitair' omschreven kunst. Na jaren van forse groei wordt er nu stevig bezuinigd op de kunsten. Ook van Dercon wordt verwacht dat hij zijn jaarrekening op orde brengt - hij krijgt geen politieke rugdekking meer van PvdA-wethouder Hans Kombrink. En dat is wennen. De uitbreiding van het museum moest eerst in 1999 zijn afgerond toen het museum honderdvijftig jaar bestond, daarna was 2001 de streefdatum toen Rotterdam Culturele Hoofdstad was. Maar de verbouwing is nog steeds niet afgerond. De begroting van 28 miljoen gulden is inmiddels met vijftig procent overschreden, maar Kombrink wist in 2001 bij de raad een extra miljoenenkrediet in de wacht te slepen - de hoofdaannemer kreeg de schuld. Nu is de planning dat de uitbreiding medio 2003 wordt opgeleverd.[1198]

Cattelan, één van de best betaalde kunstenaars ter wereld, is nogmaals bereid werk te tonen in Boijmans.[1199] De kunstenaar was begin februari 2002 even in Rotterdam voor de plaatsing van het beeld dat door de vloer naar binnen probeert te klauteren 'om zo de kunst bij de negentiende-eeuwse meesters af te kijken'. Toen ontstond het plan om meer beelden van Cattelan te exposeren. De keuze viel op *Him* uit 2000, omdat dit volgens het museum 'een uitgesproken voorbeeld is van de Italiaans-groteske wijze waarop Cattelan met de wereld omgaat'.[1200] *Him* is een beeld van een devoot knielende Hitler in grijs pak, die met gevouwen handen de ogen ten hemel opslaat. Het beeld van kunststof is kleiner dan levensgroot, waardoor het een onschuldige uitstraling krijgt. Het beeldje staat in een halfronde erker op de eerste verdieping, helemaal achterin het gebouw, met de rug naar de ingang.[1201] Er breekt een rel los - zowel in de media als in de politiek. In de pers worden vooral verontwaardigde bezoekers en politici geïnterviewd, op televisie komen met name Dercon en andere kunstkenners aan het woord. Bij de bezoekers en politici speelt vooral de vraag of het Hitlerbeeld wel door de beugel kan en bij de ingewijden speelt ook of het beeld van Cattelan wel kunstzinnig verantwoord is.[1202]

De berichtgeving komt al op gang voordat het beeld wordt tentoongesteld. Vier dagen voor de onthulling lekt het nieuws over *Him* uit naar de pers, terwijl de afdeling Publiciteit in het museum voorbereidingen aan het treffen is hoe het project gecommuniceerd zal worden. Het was de bedoeling dit project omzichtig te begeleiden. Dercon en conservator Rein Wolfs geven in een persbericht en een toelichting informatie over de kunstenaar, het beeld, de betekenis ervan, hoe het werk te plaatsen is in de kunstgeschiedenis en hoe het in het tentoonstellingsbeleid van het museum past. De toelichting wordt alsnog naar buiten gebracht, maar dan is het debat al gaande. *Het Parool* opent het artikel, een dag voor de vernissage, als

---

[1196] Paul Kempers, Eigenzinnig parcours'. In: *Het Financieele Dagblad*, 23 maart 2002.
[1197] Anne van Driel, 'Vernieuwd Boijmans wil een werkplaats worden'. In: *de Volkskrant*, 25 februari 2002.
[1198] Peter Ouwerkerk en Carel van der Velden, 'Chris Dercon gaat weg bij Boijmans'. In: *Rotterdams Dagblad*, 18 september 2002 en 'Een bedrieglijk vrome Hitler'. In: *Het Parool*, 5 september 2002.
[1199] Carel van der Velden, 'Hitlerbeeld blijkt zwanenzang van museumdirecteur'. In: *Rotterdams Dagblad*, 18 september 2002.
[1200] Cattelan maakte drie afbeeldingen van Hitler. De *Him* die in Boijmans staat, maakt deel uit van de collectie van het museum voor hedendaagse kunst in Turijn. De andere twee versies zijn aangekocht door Joodse kunstverzamelaars, van wie er één overlevende is van de Holocaust. Rein Wolfs, hoofd Presentatie: 'voor hen hebben deze beelden haast een therapeutische werking voor hun traumatische ervaringen'. Bron: Henny de Lange, 'Biddende Hitler heeft therapeutische werking. Hitler-beeld'. In: *Trouw*, 11 september 2002.
[1201] Het beeld werd gedurende twee maanden, van 6 september tot 3 november 2002 gepresenteerd.
[1202] 'Hitler in Boijmans wekt ergernis'. In: *Algemeen Dagblad*, 5 september 2002.

volgt: 'de Italiaanse kunstenaar Maurizio Cattelan is er weer in geslaagd een beeld te maken dat tot grote controverse kan leiden'.[1203] Het *Algemeen Dagblad* gaat een stapje verder: 'is een beeld van een biddende Hitler in de stad die hij heeft laten platbombarderen het doorbreken van een taboe of pure provocatie?' Boijmans beweert het eerste volgens de redactie. 'Een keur aan Rotterdammers' vindt echter het tweede en 'dat zoiets echt niet kan'.[1204] *Het Parool* citeert Cattelan uit een interview in het Amerikaanse kunsttijdschrift *New Art Examiner.* Voor hem is het beeld van Hitler een symbool, een icoon van de angst. 'Het is klein omdat je kwaad op iemand kan zijn, maar dit is een manier om daar uit te breken. Waarom hij knielt? Omdat het werkt. Waarom hij bidt? Omdat het werkt. Omdat het een schok is. Je weet niet of hij bidt om nog zes miljoen doden of om vergeving. Je hebt de neiging hem nog een kans te geven'.[1205] Wolfs verwacht dat de expositie van het beeld 'veel emoties zal oproepen, kritiek ook wel, wellicht onbegrip, maar dat is altijd het geval als je zware onderwerpen uitbeeldt'. Volgens hem is het niet de bedoeling van kunstenaar Cattelan om te provoceren, maar om 'mensen op een groteske manier aan het nadenken te zetten'. Dercon vindt het 'belangrijk' om dit soort kunst te presenteren 'in een tijdperk waarin veel angsten de kop opsteken'. Hij noemt de succesvolle film *La vita e bella* van Roberto Benigni: 'kun je lachen om concentratiekampen? Die film is veel aangrijpender dan *Schindler's List* van Spielberg. *La Vita e bella* doet pijn. Goede kunst doet pijn'.[1206]

Him wordt op 6 september 2002 onthuld. Er zijn voorbereidingen getroffen om - indien nodig - bezoekers bij te staan en om tekst en uitleg te geven. Bij de erker waar Hitler geknield zit, staan twee medewerkers paraat. In de week dat de biddende Hitler onthuld wordt, besteden de kranten aandacht aan de commotie die is ontstaan. Verslaggevers observeren de reacties van bezoekers aan de erker: 'griezelig vinden veel bezoekers het beeld (…). Afstotelijk zelfs vooral door de kille blik in de ogen van het mannetje, dat slechts 1.20 meter meet'.[1207] Er worden verontwaardigde Rotterdammers aan het woord gelaten en politici die iets aan de situatie zouden willen doen maar dat toch niet doen. Wethouder Kunstzaken, Stefan Hulman (VVD) onderneemt geen stappen tegen Boijmans: 'ik bepaal nu eenmaal niet wat er in het museum te zien is'. Dercon blijft zijn keuze verdedigen met uitspraken als: 'Maurizio Cattelan is een belangrijk kunstenaar, want hij voert Hitler op als een uiterst gevaarlijke en verachtelijke komediant. Die vingerwijzing is ook vandaag nog steeds nodig'.[1208]

De meeste fracties in de Rotterdamse gemeenteraad vinden het omstreden beeld van Adolf Hitler ongepast, maar het hoeft niet weg. Hulman: 'persoonlijk vind ik het smakeloos en begrijp ik niet hoe Dercon het kan verzinnen om dit beeld in Rotterdam neer te zetten. Die boodschap heb ik ook aan hem doorgegeven. We nemen als gemeentebestuur echter geen maatregelen in de zin dat we het laten verwijderen. Wij hebben in Rotterdam nog nooit ingegrepen in de artistieke keuzes van de instellingen'. Atie Mol (PvdA) is getrouwd met een Jood, maar is juist blij met de 'biddende Führer. (…) Hulde aan Dercon dat hij een beeld dat dit soort magisch realisme uitstraalt tentoonstelt'. Ze vindt dat het perfect past in een tijd

---

[1203] In februari 2001 was *Him* al te zien in een lange fabriekshalachtige ruimte in Stockholm - daar was geen heftige commotie. Maar ' Stockholm is, in tegenstelling tot Rotterdam, niet in 1940 platgebombardeerd door de nazi's'. Bron: 'Een bedrieglijk vrome Hitler'. In: *Het Parool*, 5 september 2002. Vervolgens werd het beeld getoond in het Turijnse Castello di Rivoli. Rotterdam is 'het derde station'. Bron: Toelichting van Chris Dercon en Rein Wolfs, 'La Vita è bella? Over Maurizio Cattelan, "Him", 2000'. Rotterdam, 2002.

[1204] 'Hitler in Boijmans wekt ergernis'. In: *Algemeen Dagblad*, 5 september 2002.

[1205] 'Een bedrieglijk vrome Hitler'. In: *Het Parool*, 5 september 2002.

[1206] In die film probeert een vader zijn zoontje te beschermen tegen de verschrikkingen van een concentratiekamp door te doen alsof het een groot avontuur is. 'Hitler in Boijmans wekt ergernis'. In: *Algemeen Dagblad*, 5 september 2002.

[1207] Henny de Lange, 'Biddende Hitler heeft therapeutische werking. Hitler-beeld'. In: *Trouw*, 11 september 2002.

[1208] Paola van de Velde, 'Rotterdam geschokt door beeld Hitler'. In: *De Telegraaf*, 6 september 2002.

waarin discriminatie aan de orde van de dag is. Volgens haar is het een symbool voor vrijheid van meningsuiting.[1209] Het beeld is beledigend, vindt fractievoorzitter Ronald Sørensen van Leefbaar Rotterdam en lid van de raadscommissie kunst. 'Wij zijn tegen censuur, maar we vinden dat niet alles op het bordje van de overheid moet worden geschoven. Als mensen zich beledigd voelen, kunnen ze zelf naar de rechter stappen'. Hij vindt het terecht dat Hulman niet ingrijpt. Ook de kunstcommissie kan het beeld volgens hem niet verbieden. 'We zijn wel van plan om in onze eerste vergadering te bespreken of we de gemeentelijke subsidie voor het museum moeten voortzetten'. Dercon noemt dit 'een ondemocratische manier om het debat te voeren. Het zegt meer over Leefbaar Rotterdam dan over Cattelan. De fractie probeert al langere tijd culturele instellingen te beknotten en ziet nu zijn kans'. Volgens hem hoeft het beeld niet kwetsend te zijn voor oorlogsslachtoffers en verzetsmensen. 'De bekende verzamelaar Ydessa Hendeles uit Toronto heeft een exemplaar van het beeld gekocht, terwijl zij kunst verzamelt om het trauma van de joodse vernietiging te genezen'.[1210] Rein Wolfs: 'we vinden het goed als bezoekers geprikkeld worden tot nadenken en discussies. Als museum is het niet je taak om alleen maar mooie schilderijen op te hangen'. Het museum was erop voorbereid dat het beeld van Cattelan heftige reacties zou losmaken. Maar dat mag nooit een reden zijn om er van af te zien, vindt Wolfs.[1211]

Het blijkt dat veel bezoekers niet begrijpen wat Cattelan bedoelt met zijn biddende Hitler. Daarom zorgt de afdeling Publiciteit voor een schriftelijke toelichting. Op de wand bij de erker hangt een bakje met blauwe folders, waarin Dercon en Wolfs uitleggen wat de betekenis is van het kunstwerk: 'juist door de ironische omgang met een loodzwaar thema wordt de historische en ethische betekenis van een zeer zwarte periode in onze beschavingsgeschiedenis nog veel duidelijker. Op het afbeelden van Hitler rust een onuitgesproken taboe. Cattelan doet dat toch, op een visueel "verdichte" manier, speels en tegelijkertijd monumentaal. Museum Boijmans Van Beuningen acht het van groot belang, juist in deze tijd vol angsten, een dergelijk kunstwerk te presenteren. Cattelan confronteert ons met het kwade, maar op een manier die ons doet "verzuchten", dat het leven eigenlijk heel mooi moet zijn…'. Ze leggen in de blauwe *flyer* ook uit in welke stijl Cattelan zich plaatst: 'Cattelan beroept zich op de traditie van het groteske in Italië, van de commedia dell'arte tot de neorealistische films van Frederico Fellini'.[1212]

Op zondagmiddag 8 september 2002 wordt Chris Dercon uitgenodigd in het televisieprogramma *Propaganda*, waar hij debatteert met Sjarel Ex, directeur van het Centraal Museum te Utrecht.[1213] Ex beschuldigt hem ervan dat hij uit sensatiezucht kiest voor de controversiële kunst van Cattelan. Het zou Dercon alleen te doen zijn om de nieuwe Rotterdamse gemeenteraad, waar Leefbaar Rotterdam de scepter zwaait, even op te schudden. Dit is kritiek van een collega! Dercon wijst de beschuldiging van de hand dat hijzelf de storm van kritiek heeft aangewakkerd. 'Wij hebben niets te maken met welke sensatiepubliciteit dan ook. Wij hebben als museum juist alle zorgvuldigheid betracht om het publiek te informeren en het beeld in een kunsthistorische context te plaatsen. Wat kan ik dan nog meer?' Dercon gaat een debat nooit uit de weg, maar dan moeten ze maar naar hem toekomen en niet andersom. Uit respect - 'niet voor mij maar voor al die culturele instellingen in de stad die schandalig worden gekort. (…) ik schaam me ervoor dat alles maar moet wijken voor die

---

[1209] 'Raad Rotterdam gedoogt Hitlerbeeld'. In: *Algemeen Dagblad*, 6 september 2002.
[1210] 'Rotterdammers willen geen Hitlerbeeld'. In: *Trouw*, 7 september 2002.
[1211] Henny de Lange, 'Biddende Hitler heeft therapeutische werking. Hitler-beeld'. In: *Trouw*, 11 september 2002.
[1212] Toelichting van Chris Dercon en Rein Wolfs, 'La Vita è bella? Over Maurizio Cattelan, "Him", 2000'. Rotterdam, 2002.
[1213] *Propaganda* was een wekelijks live discussieprogamma van de VPRO over hedendaagse kunst en cultuur. Zie: www.propaganda.vpro.nl

Berlusconicultuur, voor die *middle of the road*-dictatuur'.[1214] Bij die gelegenheid bekent hij dat hij de voorkeur geeft aan België als woonplaats boven Nederland, alleen al vanwege het betere eten en het modeklimaat.[1215]

Vertrek Dercon

Op 19 september 2002 kondigt Dercon aan dat hij per 1 juni 2003 Boijmans verlaat.[1216] Hij wordt directeur van het Haus der Kunst in München.[1217] Dat museum heeft een historische lading: Hitler liet het gebouw neerzetten en hij hield er vijf keer een toespraak over kunst.[1218] Dercon wordt in de nabeschouwingen getypeerd als 'een bevlogen solist'. Voormalig wethouder Kunstzaken, Kombrink benadrukt in een reactie dat Dercon heel wat tegenslagen tegenkwam. 'Hij moest bij zijn aantreden al meteen saneren, gevolg van schulden die zijn voorgangers hadden gemaakt. Hij heeft nooit in een stabiel klimaat kunnen werken en dat heeft hem zeker parten gespeeld bij het organiseren van tentoonstellingen'. Hij geeft toe dat er 'ook het nodige' op hem is aan te merken: 'zakelijk was hij geen licht, net als Rudi Fuchs bij het Stedelijk Museum in Amsterdam dat niet is. Om die reden is er ook een zakelijk directeur naast Dercon aangesteld. Daarna is de rust weergekeerd'. Ook de huidige wethouder Stefan Hulman zegt het vertrek van Dercon te betreuren: 'een bevlogen man die nadacht over de functie van een museum'.[1219] Karel Schampers geeft een nuchtere kanttekening bij deze reactie: 'Dercon wordt afgeschilderd als een solist, weliswaar bevlogen, maar toch ... Die eigenschap maakt hem als museumman minder geschikt. Je hebt geen solist nodig, maar een teamleider. Uitgesproken opvattingen zijn niet verkeerd, maar er moet ook ruimte zijn voor andermans opvattingen'.[1220] Als hem wordt gevraagd wat zijn indruk is van de rel over het exposeren van *Him* in Boijmans, neemt Schampers het voor Dercon op: 'hier en daar is gesuggereerd dat Dercon met het beeld van Cattelan bewust wilde choqueren. Zo zit hij niet in elkaar. Daarmee zou hij minachting uitspreken voor de kunstenaar'. Joop van Caldenborgh reageert op het vertrek van Dercon als volgt: 'ik zocht destijds een directeur aan wie ik me kon ergeren. Daarin ben ik niet teleurgesteld'.[1221]

Dercon houdt op 25 september 2002 zijn 'Akzeptanz speech' in München. Hij stelt het Haus der Kunst een voorname positie in het vooruitzicht in het Europese kunst- en cultuurleven: 'heel München is er rijp voor een sterke rol in het Europese cultuurleven te gaan spelen'. Hij hoopt niet te afhankelijk te worden van 'de dictatuur van kijkcijfers. (…) Kunstinstituten zijn niet in de eerste plaats pretparken, maar moeten aan de basis staan van voor nieuwe ervaringen en belevenissen. (…) Het gaat in de kunst niet om de kijkdichtheid, maar om de kwaliteit van het kijken'.[1222]

Vlak voor zijn vertrek organiseert Dercon in de Bodonvleugel van het museum een grote presentatie van werken uit de Caldic collectie, de verzameling hedendaagse kunst van Joop van Caldenborgh: *Imagine, you are standing here in front of me. Caldic Collectie*.[1223]

[1214] '"Berlusconicultuur" frustreert Dercon'. In: *de Volkskrant*, 12 september 2002.
[1215] Rutger Pontzen, 'Wispelturige geest die opschudding veroorzaakte. Chris Dercon wilde geen "allesoverheersende directeur" zijn maar drukte zijn stempel op beleid'. In: *de Volkskrant*, 19 september 2002.
[1216] 'Directeur weg bij Boijmans. Dercon gaat mogelijk naar München'. In: *de Volkskrant*, 19 september 2002.
[1217] 'München is rijp voor sterke rol in Europa'. In: *Leeuwarder Courant*, 25 september 2002.
[1218] Philippe Remarque, 'Dercons Hitlerbeeld valt wel goed in München. Eerste expositie van bitter vertrokken museumdirecteur in Duitsland bejubeld'. In: *de Volkskrant*, 1 december 2003.
[1219] 'Directeur weg bij Boijmans. Dercon gaat mogelijk naar München'. In: *de Volkskrant*, 19 september 2002.
[1220] Schampers geciteerd in: Ton Olde Monnikhof, 'Geen bittere tranen bij afscheid Chris Dercon'. In: *Het Financieele Dagblad*, 21 september 2002.
[1221] Schampers en Van Caldenborgh geciteerd in: Ton Olde Monnikhof, 'Geen bittere tranen bij afscheid Chris Dercon'. In: *Het Financieele Dagblad*, 21 september 2002.
[1222] 'München is rijp voor sterke rol in Europa'. In: *Leeuwarder Courant*, 25 september 2002.
[1223] Karina Zwetsloot (redactie), *Jaarverslag 2001/2002/2003/2004. Museum Boijmans Van Beuningen*. Rotterdam, 2005, p. 7.

‘Ongetwijfeld heeft Boijmans op die manier bestaande banden willen verstevigen’, zo suggereert Fieke Konijn in haar beschouwing over de expositie - hij is inmiddels de bestuursvoorzitter van Stichting Boijmans Van Beuningen.[1224] Van Caldenborgh herinnert zich dat er in de expositie getracht is ‘een soort rode draad’ te vinden en ‘een psychologisch beeld van de verzamelaar achter de collectie te geven. Maar de tentoonstelling was achteraf toch te veel een *Wunderkammer* om daarin duidelijkheid te krijgen’.[1225]

Dercon kreeg het voor elkaar de Rotterdamse gemeente te overtuigen van de noodzaak om een nieuw gedeelte aan het bestaande gebouw toe te voegen. Op 10 mei 2003 opent burgemeester Ivo Opstelten de nieuwbouw van Boijmans. Tijdens het feestelijke openingsweekend komen bijna 10.000 mensen het vernieuwde museum bekijken. ‘Om de verbondenheid van het museum met de stad te benadrukken’ is de betonnen sculptuur *Sylvette* van Pablo Picasso en Carl Nesjar verplaatst van zijn oorspronkelijke plaats naast het Bouwcentrum bij het Kruisplein naar het museum, op de hoek van de Westersingel bij de nieuwbouw.[1226]

Er komt geen afscheidsexpositie van Chris Dercon: ‘nee, dat is me veel te zwaarmoedig. De nieuwbouw, dat beschouw ik als mijn afscheidscadeau. Daarin vind je al mijn idealen terug’.[1227] De verbouwing heeft zeven jaren geduurd door geldgebrek, lekkages, interne strubbelingen en budgetoverschrijdingen. De toevoeging maakt Boijmans volgens Dercon tot een ‘Efteling van architectuurstijlen’. Hij bedoelt daarmee de stilistisch gevarieerde onderdelen van het gebouw, die in de loop der jaren aan het gebouw zijn toegevoegd. Paul Robbrecht en Hilde Daem uit Gent voegen nu ruim honderd meter nieuwbouw toe tussen de Westersingel en het Museumpark. De nieuwbouw biedt ruimte voor publieksvoorzieningen (entreehal, bibliotheek), kantoren voor de staf en dienstruimten. Het architectenduo ontwierp ook een nieuwe ingang, de beeldentuin op het binnenhof, verbouwde twee villa’s aan de Westersingel en paste ook de bestaande Van der Steur- en de Bodonarchitectuur aan. Volgens Dercon weerspiegelde de architectuur van de vleugel van Bodon de toenemende bemoeienis van de sociaal-democratische politiek met het museum in

---

[1224] Fieke Konijn, ‘Caldic collectie’, gepubliceerd in: *De Witte Raaf*, editie januari-februari 2003, info@dewitteraaf.be, geraadpleegd 4 februari 2011. De expositie was van 23 november 2002 tot 2 februari 2003.

[1225] Rutger Pontzen, ‘Verliefd op al zijn aankopen. Expositie de Caldic collectie in de kunsthal’. In: *de Volkskrant*, 4 februari 2011. In de Kunsthal te Rotterdam werd in 2001 van 6 februari tot en met 15 mei (wegens succes verlengd tot 5 juni) een deel van Caldenborghs enorme verzameling gepresenteerd, getiteld *I promise to love you*: tachtig schilderijen, foto’s, beelden en installaties die hij vanaf 2000 aankocht - kunstenaars als Tracey Emin, Damien Hirst, Anselm Kiefer, James Turrell, Erwin Olaf, Jan Schoonhoven, Ad Dekkers, Ai Weiwei en Louise Bourgeois. Caldenborgh hield zelf de regie van de inrichting nauwlettend in de gaten. Kunstcriticus Rutger Pontzen vindt de tentoonstelling ‘dwingend’: ‘de Kunsthal is op aanwijzingen van de verzamelaar tot een strak parcours omgebouwd. Als door een vestiging van de IKEA word je door de kleine zaaltjes geleid. Aan het begin hangt de neonreclame van Tracey Emin *I promise to love you* als een beginselverklaring. Ook voor de rest heeft Van Caldenburgh zijn expositie duidelijk georkestreerd, niet langs kunsthistorische lijnen, maar in sferen. Soms op uiterlijk, soms met een licht thematische inslag’. Bron: ibidem. Zie ook: Katrien Otten, ‘Hartstochtelijk verzamelen’. In: *De Groene Amsterdammer*, 16 februari 2011. Sandra Smets vindt *I promise to love you* uit de Caldic Collectie van Van Caldenborgh in de Kunsthal ‘adembenemend’. Maar de selectie maakt ook duidelijk dat de verzamelaar zich omgeeft ‘met de beroemdste kunstenaars van nu. Ze hebben museale cv’s of zelfs sterrenstatus’. De expositie ‘straalt welvaart uit. De suppoosten en het aura “verboden aan te raken” vergroten het gevoel van exclusiviteit’. Smets vindt dit ‘kunst die dient om de status te bestendigen’, wat prima is in een privémuseum, ‘maar bij een openbare instelling als de Kunsthal is dat dubieus’. Bron: Sandra Smets, ‘”Deze kunst is niet van jullie”’. In: *NRC Handelsblad*, 25 februari 2011.Zie ook de catalogus: Suzanne Swarts (samenstelling), *I promise to love you. Caldic collectie.* Rotterdam, 2011. Voordat de Kunsthal deze presentatie organiseerde, was een selectie van de Caldic collectie al te zien op een tentoonstelling in Museum de Fundatie te Zwolle, van 21 mei tot 30 augustus 2009.

[1226] Karina Zwetsloot (redactie), *Jaarverslag 2001/2002/2003/2004. Museum Boijmans Van Beuningen*. Rotterdam, 2005, p. 7.

[1227] Dercon geciteerd in: Henny de Lange, ‘Misschien was ik lomp, maar dit was nodig’. In: *Trouw*, 10 april 2003.

de loop van de jaren zestig. In deze 'overdekte shopping mall voor de kunst' kwamen steeds meer mensen af op steeds grotere tentoonstellingen van steeds grotere kunstwerken. De ideologie doet denken aan de 'Nieuwe Vleugel' van Sandberg in het Stedelijk. Crouwel gebruikte de serre van Bodon voor de entree, bookshop en museumrestaurant. Nu is de glazen pui doorbroken door betonmuren.[1228]

De uitbreiding en verbouwing van Robbrecht en Daem belichaamt volgens Dercon de nieuwe functie van het museum als 'kennisinstrument'. Naast de afdelingen oude kunst, moderne kunst, design en tekeningen/prenten - 'een kristallisatie van de hele kunstgeschiedenis' - is de bibliotheek opgewaardeerd tot vijfde 'poot'. Hij beschouwt het museum als *Gesamtkunstwerk*, waarin beschouwing, bezinning, contemplatie en theorievorming de boventoon voeren. De bibliotheek is voorzien van computers en videoapparatuur - prominent zijn het 'digitale depot' en de 'datawolk', een *hightech* ontsluiting van wat Boijmans aan werken in de collectie heeft. De gehele museale verzameling kan met een druk op de knop of een vinger op een *touchscreen* worden opgeroepen als fotografisch beeld, voorzien van stemgeluid - met informatie over datering en maker en associaties met andere onderdelen uit de verzameling. Het museumrestaurant is nu ondergebracht in het Henketpaviljoen, dat onder het bewind van Crouwel in 1991 aan het museum werd toegevoegd.[1229] Dercon: 'het museum was niet toegesneden op de toekomst. Het gebouw niet, dat was veel te klein en verramsjt, maar ook de organisatie niet. Zoals het nu is, is het uniek in Nederland. Een museum moet in mijn visie een kennis- en bewustzijnscentrum zijn. In Nederland zien ze het museum nog vooral als entertainment. Deze tijd stelt andere eisen. De tentoonstelling over Jeroen Bosch was daar al een voorbeeld van. Door eeuwenoude schilderijen te combineren met moderne kunst en hedendaagse voorwerpen prikkelen we de bezoekers om na te denken en verbanden te leggen'.[1230]

In het voorjaar van 2003 legt Dercon in een interview ter gelegenheid van zijn vertrek uit wat hem in Rotterdam voor ogen stond: 'ik ben aangesteld bij Boijmans om dingen te veranderen. Ik hou van een vandercultuur, ben geen consolidatiefiguur, ook dat is één van de redenen dat ik nu vertrek. Na alle veranderingen is het tijd voor rust in het museum. Veranderingen roepen altijd weerstanden op en mijn manier van communiceren zal daaraan ook hebben bijgedragen'. Maar hij bestrijdt dat zijn taalgebruik wollig zou zijn en weinig toegankelijk voor een breed publiek. 'Als dat echt zo zou zijn, zou ik toch niet zo vaak gevraagd worden voor lezingen. Maar het is wel juist dat ik weiger om op een entertainachtige manier dingen te vertellen of te simplificeren. De manier waarop bijvoorbeeld Henk van Os op tv over kunst vertelde voor het grote publiek, dat vind ik vreselijk om te horen en te doen. (…) Wat mij tegenstaat, is dat tegenwoordig alles versimpeld moet worden tot spektakel en entertainment. (…) Ik kijk niet op de mensen neer die met een *Playboy*-tentoonstelling over de drempel van de Kunsthal worden getrokken. Ik heb het over het hele culturele klimaat in Nederland. Alles wordt in de sfeer van bezoekcijfers getrokken. Er is ook geen land in de wereld waar zo veel over hoge en lage kunst wordt gepraat als hier'.[1231] Dercon maakt in het interview een onderscheid tussen museumdirecteuren die een 'populistische' aanpak hanteren en rekening houden met het publiek, tegenover directeuren zoals hijzelf en Fuchs die 'hogere' missies nastreven:

[1228] Rutger Pontzen, 'Dercon laat pratend museum achter. In het vernieuwde museum Boijmans staat het kunstwerk in dienst van het grotere verhaal'. In: *de Volkskrant*, 9 mei 2003 en Egbert Koster, 'Boijmans Van Beuningen binnenstebuiten'. In: *Het Financieele Dagblad*, 10 mei 2003.
[1229] Ibidem.
[1230] Dercon geciteerd in: Henny de Lange, 'Misschien was ik lomp, maar dit was nodig'. In: *Trouw*, 10 april 2003.
[1231] Ibidem.

'*Bildung*', met als verschil dat Fuchs zich richt op de kunstwerken zelf en hij de kunst inzet voor informatieoverdracht en theorievorming.[1232]

Dercon wijst op het contrast in ondernemerschapstijl in de Nederlandse museumwereld. Dat wordt rond 2000 zichtbaar, maar begint in Rotterdam aan het Museumpark al eerder. Als Wim van Krimpen in 1992 de Kunsthal opent, staat zijn 'respectabel populisme'- laagdrempeligheid - lijnrecht tegenover Dercons ideeën over kunst en museale functies.[1233] Zijn opvolger Wim Pijbes richt ter gelegenheid van het twintigjarige bestaan van de Nederlandse *Playboy* een tentoonstelling in van 'de vijftig mooiste foto's (…). Een genre, een eigen gezicht binnen de naaktfotografie waarin *Playboy* zoekt naar een afgewogen balans tussen erotiek en esthethiek', aldus de Kunsthal.[1234] Tegelijkertijd is daar grafisch werk van Kees van Dongen te zien: 'gemaakt in een tijd dat zelfs de Amerikaanse *Playboy* nog niet bestond. Maar vergeleken bij Van Dongens tekeningen van vrouwelijk naakt steken de Nederlandse *Playboy*-foto's bepaald braaf af', aldus een recensent.[1235] Dercon: 'het kan toch ook geen toeval zijn dat naast mij nog twee directeuren van gerenommeerde musea het voor gezien houden. Jan Debbaut van het Van Abbemuseum vertrekt naar de Tate Gallery in Londen. Rudy Fuchs verlaat het Stedelijk om te gaan doceren. (…) Het gaat allemaal om de centen sinds de sociaal-democratie aan haar einde is gekomen en de ruk naar rechts-conservatief een zeer populistisch denken in gang heeft gezet. Jan Debbaut weet dat hij niet aan dat verwachtingspatroon kan voldoen, omdat hij het museum vooral ziet als een laboratorium. Voor Fuchs is het museum een school en voor mij een kenniscentrum, niet een plek waar alleen maar de ene tentoonstelling na de andere zoveel mogelijk publiek moet trekken. Niet voor niets heb ik de bibliotheek zo'n prominente plek gegeven in de nieuwbouw'.[1236] In juni 2004 wordt Sjarel Ex benoemd als opvolger - hij leidt het proces van verzelfstandiging van Museum Boijmans Van Beuningen die in 2005 tot stand komt.[1237]

In Nederland roept Chris Dercon controverses op, maar in het buitenland vervolgt hij de succesvolle carrière die begon in P.S.1 in New York en Witte de With. In München wordt hij met gejuich ontvangen. Als hij een toespraak houdt en - wijs geworden van zijn ervaring in Nederland - 'niet meer als een omgevallen boekenkast' spreekt, krijgt hij te horen: 'jammer dat u de gedachten van Adorno hierover niet noemde'. Dercon: 'er is hier gevoel voor kwaliteit en hiërarchie. Men durft nog te zeggen: dat is belangrijk, ook als men er niets van begrijpt, en ook te kiezen wat minder belangrijk is'. Op de eerste tentoonstelling die hij in het Haus der Kunst inricht - *Partners* - krijgt *Him* weer een plaats. Het staat zelfs alleen in een zaal, waar de bezoekers in een rij wachten en één voor één naar voren lopen om het beeldje in de ogen te kijken, 'alsof ze persoonlijk met hem afrekenen', aldus Dercon. *Die Süddeutsche Zeitung* schrijft lovend: 'sensationele tentoonstelling. (…) Hitler keert als jammerlijke figuur terug in het oord van zijn vroegere duistere triomfen'. Het beeld komt uit het bezit van de

---

[1232] Rutger Pontzen, 'Dercon laat pratend museum achter. In het vernieuwde museum Boijmans staat het kunstwerk in dienst van het grotere verhaal'. In: *de Volkskrant*, 9 mei 2003.

[1233] Van Krimpen komt uitgebreid aan de orde in deel IV, hoofdstuk 4: 'Het fenomeen Kunsthal en marketeer Wim van Krimpen'.

[1234] De tentoonstelling liep van 22 maart tot en met 29 juni 2003. Hanneke de Klerck, 'Die make-up! Dat haar!' In: *de Volkskrant*, 27 maart 2003.

[1235] Peter van Brummelen, 'Toefje schaamhaar als grens'. In: *Het Parool*, 25 maart 2003.

[1236] Dercon geciteerd in: Henny de Lange, 'Misschien was ik lomp, maar dit was nodig'. In: *Trouw*, 10 april 2003.

[1237] Kunsthistoricus Sjarel Ex (1957) organiseerde van 1982 tot 1987 op freelance basis tentoonstellingen op het gebied van de moderne en hedendaagse kunst. Hij werd in 1988 artistiek en zakelijk directeur van het Centraal Museum Utrecht. In die periode werd het museum voor 45 miljoen gulden gerenoveerd en uitgebreid - zelf gefinancierd. Ook in Rotterdam werd Ex zowel zakelijk als artistiek directeur, waardoor de functie van Hugo Bongers overbodig werd. Deze vertrok naar de gemeentelijke bestuursdienst om te helpen bij de oprichting van een nieuwe Dienst Kunst en Cultuur. Bronnen: Merlijn Schoonenboom, 'Bongers weg bij Boijmans. Zakelijk leider "uitgeleend" aan gemeente'. In: *de Volkskrant*, 4 augustus 2004 en 'Zakelijk directeur weg bij Boijmans. Bongers "gedetacheerd"'. In: *NRC Handelsblad*, 4 augustus 2004.

Canadees-Joodse verzamelaar Ydessa Hendeles aan wie de expositie gewijd is. Haar collectie is voor het eerst buiten haar eigen stichting te zien. *Der Spiegel* vindt het een 'coup' dat dit Dercon gelukt is en nog wel in een historisch beladen gebouw. Dercon krijgt van de stad een budget-verhoging en de opdracht om het Haus der Kunst meer tot een 'Kulturhaus' te ontwikkelen.[1238]

In het voorjaar van 2011 vertrekt Dercon naar Tate Modern in Londen - hij wordt directeur van 's werelds best bezochte museum voor hedendaagse kunst, met Nicolas Serrota als algemeen directeur van alle Tates. Dercon verklaart dat hij de Tate 'in een nieuw soort kunstinstituut' gaat veranderen, toegesneden op de 21ste eeuw en voor de vele soorten publiek in Londen. 'Tate is veel dingen voor veel mensen, en het is opwindend dat ik daarvan deel mag uitmaken'.[1239] Als in een gesprek zijn tijd in Rotterdam ter sprake komt, zegt hij: 'bij Boijmans begon ik met veel branie, want ik was totaal onervaren. Ik kwam in een instituut terecht, waar ik met een grote groep zeer verschillende curatoren moest samenwerken. Van alles wat ik destijds verkeerd heb ingeschat of te snel wilde realiseren, heb ik nu profijt'. Hij wil in Tate 'uiteraard (…) meer bezoekers aantrekken, maar het is ook belangrijk nieuwe sociale netwerken op en uit te bouwen. Een museum is meer dan een gebouw met kunstwerken aan de muur'. Tijdens zijn eerste verkennende gesprekken ontvouwt hij zijn plannen voor Tate Modern en die vallen 'in vruchtbare aarde. Godzijdank zien ze bij Tate de directeur niet als een genie of een pilaarheilige'.[1240]

[1238] In *Partners* combineerde Dercon foto's en installaties van onder anderen DianeArbus, Bruce Naumann, Paul McCarthy en Jeff Wall met voorwerpen als een blikken Minnie Mouse. Eén zaal was gewijd aan Hendeles' 'Teddy Bear Project': via E-bay gekochte foto's van teddyberen en hun onbekende bezitters, variërend van kinderen tot soldaten. Bron: Philippe Remarque, 'Dercons Hitlerbeeld valt wel goed in München. Eerste expositie van bitter vertrokken museumdirecteur in Duitsland bejubeld'. In: *de Volkskrant*, 1 december 2003.

[1239] Dercon werd daar weer bouwpastor: er zou een spectaculaire piramide-achtige uitbreiding komen van 23 duizend vierkante meter, waarmee het museum meer dan de helft groter werd. De architecten die de verbouwing gingen uitvoeren, Herzog en de Meuron, kende hij al. Hij wijdde in Haus der Kunst in München een tentoonstelling aan hen. En hij werkte met hen samen - en met Rem Koolhaas - bij de renovatie van Haus der Kunst. Zoals hij bij zijn aanstelling had beloofd, werd het gebouw gestript van zijn naoorlogse toevoegingen, waardoor de originele structuur weer zichtbaar werd. Bronnen: Harmen Bockma, 'Theoreticus Chris Dercon naar publiekstrekker Tate. Oud-directeur Boijmans benoemd bij Tate Modern'. In: *de Volkskrant*, 16 juni 2010, Sandra Smallenburg, 'Chris Dercon gaat naar Tate Modern'. In: *NRC Handelsblad*, 16 juni 2010 en Vanessa Thorpe, 'Chris Dercon appointed as new director of Tate Modern'. In: *Guardian Unlimited*, 15 juni 2010

[1240] Karel Ankerman, 'Kunst is tegengif voor de massamedia. Flamboyante Chris Dercon moet Londens museum Tate Modern nieuw leven inblazen'. In: *Het Financieele Dagblad*, 3 januari 2012. Dercon maakt vervolgens weer een *switch* in zijn carrière: hij wordt in 2017 artistiek leider van het Berlijnse toneelhuis Volksbühne. Bron: 'Dercon gaat toneelhuis leiden'. In: *NRC Handelsblad*, 24 april 2015.