

BACHELOR'S THESIS

Rob Scholte en de “controversen” op de Biënnale van Venetië 1990 Straatruimte tot kunst verheven.

Por, E.

Award date:
2023

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

pure-support@ou.nl

providing details and we will investigate your claim.

Downloaded from <https://research.ou.nl/> on date: 06. Nov. 2025

Open Universiteit
www.ou.nl



Rob Scholte en de “controversen” op de Biënnale van Venetië 1990

Straatrumoer tot kunst verheven.

Rob Scholte and the “controversy” at the 1990 Venice Biennale

Street noise elevated to art.

Cursus:	CB9906 Onderzoekspracticum bachelorscriptie
Student:	Edsko Por
Studentnummer:	834329170
Begeleider:	Dr. Nathalie Zonnenberg
Examinator:	Laura Prins MA
Faculteit:	Cultuurwetenschappen
Datum:	21-08-2023

Inhoudsopgave

Inleiding.....	3
1. De 44^{ste} Biënnale van Venetië	8
1.1 Future dimensions, the artist and space.....	8
1.2 Niet-westerse kunstenaars op de Biënnale	10
1.3 Thematische tentoonstelling: Ambiente Berlin	12
1.4 Thematische tentoonstelling: Ubi Fluxus ibi motus 1990 - 1962	14
1.5 Thematische tentoonstelling: Eduardo Chillida	16
1.6 Financiering van de tentoonstellingen.....	17
2. Aperto 1990	18
2.1 Selectieproces.....	18
2.2 Integratie van 'echte' wereld in de kunst	19
2.3 Kunstenaar in het middelpunt van de aandacht	22
2.4 Receptie van Made in heaven	23
2.5 Rol van kitsch in kunst.....	23
3. Rob Scholte op de Biënnale van 1990	25
3.1 Keuze van de RBK.....	25
3.2 Carrière van Rob Scholte	25
3.3 Venetië en No Expo	27
3.4 Tentoonstelling in het Nederlandse paviljoen	29
3.5 Receptie van Scholte's werk.....	31
Conclusie	33
Samenvatting.....	36
Bronnen- en literatuurlijst.....	37
Illustratieverantwoording	43
Bijlage: Schilderijen van Scholte op de Biënnale.....	44

Inleiding

In een roerige periode in West-Europa vond in 1990 de 44^{ste} Biënnale van Venetië plaats. De Berlijnse muur was in 1989 gevallen en het communisme in Oost-Europa zakte als een gevolg daarvan als kaartenhuis in elkaar. Met de tentoonstelling *Ambiente Berlin* besteedde de Biënnale aandacht aan kunstwerken die gemaakt waren in deze stad. De nadruk van de curatoren lag op het presenteren van een overzicht van kunstenaars, die zij het meest belangrijkste achtten. Hun keuze bevatte niet alleen kunstwerken van Duitse kunstenaars maar ook werken van buitenlandse kunstenaars die in de jaren 1980 naar Berlijn waren gegaan om er te wonen en werken.¹

Ook in de kunsthistorische discipline was het onrustig. Zo vonden er een aantal debatten plaats over op welke premissen de kunstgeschiedenis gestoeld was. De discussie speelde over een meer pluralistische benadering van de kunstgeschiedenis en het pleidooi voor het loslaten van de exclusieve oriëntatie op westerse kunst.² Een belangrijke tentoonstelling in 1989 die invulling aan dit pleidooi gaf, was *Magiciens de la terre* in het Centre Georges Pompidou en de Grand halle de la Villette te Parijs.³ De tentoonstelling was gericht op het doorbreken van het onderscheid tussen westerse en niet-westerse kunst en het ter discussie stellen van de dominante westerse kunstpraktijk. Deze ontwikkelingen hadden ook hun uitwerking op de Biënnale van Venetië 1990. De directeur beeldende kunst van de Biënnale, Giovanni Carandente (1920 – 2009), refereerde in de bij de tentoonstelling behorende catalogus aan *Magiciens de la terre*.⁴ Hij benoemde dat de niet-westerse kunstenaars die deelnamen aan de Biënnale, niet het voorouderlijke in hun kunstwerken verheerlijkten die zij op *Magiciens de la terre* exposeerden, maar dat zij kunstenaars waren die in hun kunstwerken een nieuwe vorm van dialoog aangingen met de westerse wereld.

De curatorische strategie van Carandente was met name gericht op het tonen van de meest actuele trends in de hedendaagse kunst. Hij wilde daarom jonge kunstenaars uitnodigen die in de internationale scène werkzaam waren.⁵ Als aanmoediging voor de

¹ Jorn Merkert en Ursula Prinz, "Berlin in Venice. Genesis of an Exhibition", Simonetta Rasponi, *Dimensione Futuro, L'artista e la spazio*, ten.cat. Biënnale van Venetië 1990 (Venetië 1990) 61.

² Fieke Konijn, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog' in: Ellinoor Bergvelt en Debora J. Meijers en Mieke Rijnders, *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden* (Zwolle 2013) 467.

³ 'Exposition, Magiciens de la terre', 18 mai - 14 août 1989', *Centre Pompidou*.

<https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cTEXnL>, laatst geraadpleegd op 12 november 2022.

⁴ Giovanni Carandente, *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte, Dimensione Futuro, The artist and space*, ten.cat. Biënnale van Venetië 1990 (Venetië 1990) 16.

⁵ Stefania Portinari en Nico Stringa, *Storie della Biennale di Venezia* (Venetië 2019) 216.

toekomst kreeg de Biënnale de titel *Future dimensions, the artist and space* mee.⁶ Het centrale thema werd door de Biënnale organisatie niet dwingend aan de kunstenaars opgelegd.⁷

De vernieuwingsdrang van de Biënnale om er een tentoonstelling van hedendaagse en internationale kunstenaars van te maken, was de motor die de Venetiaanse instelling richting de 21e eeuw stuwde. Binnen dit proces ontstond *Aperto*, een tentoonstelling gewijd aan jonge opkomende kunstenaars.⁸ De eerste *Aperto* werd in 1980 georganiseerd door de curatoren Achille Bonito Oliva (1939) en Harald Szeemann (1933 - 2005).⁹ De laatste *Aperto* vond plaats in 1993. Het management van de Biënnale stelde in 1989 een leeftijdsgrens vast voor de *Aperto* van 1990 van 35 jaar.¹⁰

Er waren meer tentoonstellingen te zien op de Biënnale dan de *Aperto* en *Ambiente Berlin*. Curator Achille Bonito Oliva had een overzichtstentoonstelling samengesteld over de Fluxus beweging onder de titel *Ubi Fluxus ibi motus 1990 – 1962*. Fluxus had geen eenduidige stijl; de kunstenaars pasten een doe-het-zelf houding toe bij processen en media.¹¹ Volgens de oprichter van de beweging was het doel ‘een vloed in de kunst te bevorderen, het promoten van levende kunst en van anti-kunst’.¹² Ook was er een eerbetoon aan de Baskische beeldhouwer Eduardo Chillida (1924 – 2002) te zien.

Het grote verschil tussen de *Aperto* en de andere tentoonstellingen: *Ambiente Berlin*, *Ubi Fluxus ibi motus 1990 – 1962* en *Eduardo Chillada* was, dat de *Aperto* door het uitnodigen van jonge opkomende kunstenaars toekomstgericht was en de andere tentoonstellingen op de Biënnale retrospectief van aard waren. De *Aperto* was dan ook de enige tentoonstelling waar *Future dimensions, the artist and space* vorm kon krijgen.

Carandete was erg trots op de *Aperto* van 1990 omdat de selectie erg gevarieerd en van zeer hoge kwaliteit was als nooit te voren.¹³ De *Aperto* werd echter gekenmerkt door controverses over de schandalen die ontstonden over de tentoongestelde werken. De meest opvallende ophef ontstond, volgens Clarissa Ricci, over de serie *Made in heaven* van Jeff Koons (1955).¹⁴ De serie bestond uit kunstwerken waarin Koons zichzelf

⁶ Giovanni Carandente, *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte*, 16.

⁷ Anoniem, 'What will become...: The 44th Venice Biennale', Artforum, September (1990).

⁸ Clarissa Ricci, *Aperto 1980 - 1993, La mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia* (Milaan 2022) 7.

⁹ 'History of the Venice Biennale. Selected facts and figures since the first edition in 1895' <https://universes.art/en/venice-biennale/history>, laatst geraadpleegd op 24 juni 2024.

¹⁰ Carandente, *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte*, 16.

¹¹ Fluxus, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus> laatst geraadpleegd op 3 februari 2023.

¹² Ibidem.

¹³ Giovanni Carandente, *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte*, 17.

¹⁴ Ricci, *Aperto 1980 - 1993*, 7.

in de hoofdrol plaatste innig samen met zijn toenmalige partner, de Italiaanse pornoster en tevens parlamentslid Cicciolina (Ilona Staller, 1951). In twee kranten werd gesuggereerd, al voordat de kunstwerken geïnstalleerd waren, dat er een pornografische film getoond ging worden met Koons en Cicciolina in de hoofdrol.¹⁵ Het was Carandente die het misverstand officieel uit de wereld hielp dat Koons een pornografische film zou gaan vertonen.¹⁶ Ook over de kunstwerken van de Amerikaanse kunstenaarsgroep Gran Fury ontstond veel commotie. Zij streden tegen het gebrek aan bewustwording van een groot maatschappelijk probleem: de AIDS pandemie. In hun kunstwerken combineerden zij een afbeelding van de paus met teksten over safe seks retoriek. De kerkfunctionarissen hadden de rechtbank gevraagd een uitspraak te doen over obsceniteit.¹⁷

Een recent boek over de *Aperto* uit 2022 is *Aperto 1980-1993, La mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia* geschreven door de Italiaanse kunsthistorica Clarissa Ricci.¹⁸ Het boek bevat een systematische studie naar het ontstaan van de *Aperto*, de ontwikkeling en de invloed op de geschiedenis. Het hoofdstuk over de *Aperto* '90 bevat een beschrijving over de totstandkoming van de tentoonstelling inclusief het gevoerde beleid.¹⁹ Een ander belangrijk boek is *Storie della Biennale di Venezia* geschreven in 2019 en samengesteld door Stefania Portinari en Nico Stringa. Het boek bevat een hoofdstuk over de Biënnale en de *Aperto* van 1990.

Onder leiding van Gijs van Tuyl (1941) koos de Rijksdienst voor Beeldende Kunst voor Rob Scholte (1958) om Nederland te vertegenwoordigen op de Biënnale van Venetië in 1990. Eind jaren 1980 was Scholte een rijzende ster. Hij nam deel aan de *Documenta* van 1987 in Kassel en had in 1988 een grote overzichtstentoonstelling in het Rotterdamse Museum Boijmans Van Beuningen. In de wetenschappelijke literatuur, maar ook in de internationale kunsttijdschriften is nagenoeg niets te vinden over de Nederlandse bijdrage aan de Biënnale. Door receptieonderzoek uit te voeren kan bepaald worden wat de positie van Scholte was ten opzichte van de Biënnale.

In de wetenschappelijke literatuur ontbreekt het aan een analyse van de tentoonstelling en de werken die Scholte speciaal voor de Biënnale gemaakt heeft. In

¹⁵ Ibidem, 176-177.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Marcia E. Vetrocq, 'Vexed in Venice', *Art in America*, oktober 1990.

¹⁸ Clarissa Ricci, *Aperto 1980 - 1993*.

¹⁹ Clarissa Ricci, *Aperto 1980 - 1993*, 8.

deze scriptie wordt daarvoor een eerste aanzet gemaakt. De volgende activiteiten zullen uitgevoerd worden:

- Op basis van receptieonderzoek wordt onderzocht hoe de tentoonstelling tot stand kwam en hoe deze beoordeeld werd.
- De inzending van Scholte wordt in de context van de tijd, eind jaren 1980, geplaatst.
- Om inzicht te krijgen in de toegevoegde waarde van de werken van Scholte aan de Biënnale zal ik zijn werk gaan vergelijken met enkele andere controversiële werken.
- Het kunstwerk *Venetië* zal ik in een theoretisch kader plaatsten

De volgende probleemstelling is geformuleerd: In hoeverre was de 44e Biënnale van Venetië onder de titel *Future dimensions* een reactie op de ontwikkelingen in kunst en maatschappij eind jaren 1980, en hoe sloot de inzending van Rob Scholte voor het Nederlandse paviljoen daarop aan? Hierbij zijn de volgende deelvragen van belang om de hoofdvraag te kunnen beantwoorden.

Carandente wilde de Biënnale actueel houden. Om met de tijd mee te gaan reageerde de Biënnale op recente maatschappelijk en culturele ontwikkelingen. De eerste deelvraag luidt dan ook: Hoe reageerde de Biënnale op ontwikkelingen in de kunst en maatschappij eind jaren 1980?

De curatorische strategie van Carandente was gericht op het tonen van de meest actuele trends in de hedendaagse kunst en daarom wilde hij jonge kunstenaars uitnodigen. De *Aperto* was speciaal opgericht om kunstwerken van jonge aanstormende kunstenaars te tonen. Enkele kunstwerken op de *Aperto* waren controversieel en kregen veel aandacht in de media. De tweede deelvraag luidt dan ook: In hoeverre pasten enkele controversiële werken op de *Aperto* in een tijd waar veel maatschappelijke en culturele ontwikkelingen plaatsvonden?

Nederland had Rob Scholte afgevaardigd naar de Biënnale. Scholte was een opkomende kunstenaar en had de naam controversieel te zijn. De derde deelvraag luidt dan ook: Hoe sloot de inzending van Rob Scholte aan op het beleid van de Biënnale?

Om de vragen te kunnen beantwoorden heb ik een vergelijkend literatuur- en bronnenonderzoek uitgevoerd naar de totstandkoming van de Biënnale van 1990 inclusief enkele deelnemende kunstenaars van de *Aperto*. Receptieonderzoek is uitgevoerd naar de positie van de kunstenaar Rob Scholte en zijn bijdrage aan de Biënnale, aangezien er in de wetenschappelijke literatuur nagenoeg niets over deze

onderwerpen te vinden is. In het Amsterdamse Stedelijk Museum heb ik inzage gekregen in het archief over Rob Scholte.

1. De 44^{ste} Biennale van Venetië

Het hoofdstuk over de 44^{ste} Biennale van Venetië heeft als doel om inzicht te geven hoe de Biennale van 1990 opgebouwd was en om antwoord te kunnen geven op de vraag hoe de Biennale reageerde op ontwikkelingen in maatschappij en cultuur eind jaren 1980. Om een beeld te krijgen van de Biennale worden de thematentoonstellingen beschreven. Met de thematentoonstelling *Ambiente Berlin* gaf de Biennale aandacht aan de maatschappelijke ontwikkeling in Duitsland. Dankzij de tentoonstelling *Magiciens de la terre* was er meer aandacht voor niet-westerse kunst. Ook de Biennale toonde kunstwerken van enkel niet-westerse kunstenaars. De titel *Future dimensions, the artist and space* was gekozen om te benadrukken dat er op de Biennale veel ruimte was voor jonge kunstenaars. Dit kreeg met name vorm in de thematentoonstelling *Aperto*, met deelnemers tot 35 jaar. Aan deze tentoonstelling is een apert hoofdstuk gewijd.

1.1 Future dimensions, the artist and space

De insteek van de Biennale was om ruimte te geven aan kunstenaars en hun artistieke onderzoek zonder thematische beperkingen.²⁰ Carandente wilde dit bereiken door ruimte te bieden aan een internationale omgeving waar vergelijkingen plaats kon vinden tussen kunstenaars en trends en voor analyse en reflecties op de mondiale en hedendaagse kunst.²¹ Het aantal kunstenaars wilde hij zoveel mogelijk beperken en tegelijkertijd wilde hij de geselecteerden voldoende ruimte geven. Hij stelde daarom voor om selectief te zijn en dat alleen de belangrijkste voorbeelden op het gebied van kunst op internationaal niveau op de Biennale te zien zouden zijn.²² De titel *Future dimensions* was bedoeld als aanmoediging voor de toekomst. De ondertitel *The artist and space* legde de nadruk op de relatie die de kunstenaar aanging met de ruimte.²³

Een voorbeeld van wat Carandente als vernieuwende kunst van absolute topkwaliteit zag, was de bijdrage van drie Schotse beeldhouwers die hun installaties in de Esedra, onderdeel van de Giardini, mochten plaatsten. Arthur Watson (1951) ontwierp *Across the Sea*, een piramidevormige installatie opgebouwd met crucifixachtige olieassen. Kate Whiteford (1952) ontwierp *Sitelines*, een massieve 20 bij 10 meter beton- en grindlandtekening geïnspireerd op Schotse rotstekeningen en de marmeren vloer uit de San Marco basiliek in Venetië. David Mach (1956) ontwierp *Softening the*

²⁰ Carandente, *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte*, 16.

²¹ Ricci, *Aperto 1980 - 1993*, 168.

²² Portinari en Stringa, *Storie della Biennale di Venezia*, 216.

²³ Carandente, *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte*, 16.

Hardened Hearts of Men, een 5-tal gigantische stalen met foto gelamineerd bonsais.²⁴ Volgens Carandente was het een interessante en nieuwe poging om het ecologische vraagstuk als artistiek thema onder de aandacht te brengen.²⁵

Het tweede deel van het titel *The artist and space*, had betrekking op de relatie die de kunstenaar aanging met de omringende ruimte.²⁶ De kunstwerken van Watson, Whiteford en Mach vormden een verbinding met de omliggende ruimte. Whitford had een open plek in het park gebruikt om haar kunstwerk te plaatsen en legde met haar kunstwerk een relatie met de basiliek elders in de stad. Mach had zijn stalen bonsais geplaatst op een pad in het bos waardoor de stalen bomen een eenheid vormden met de omringende 'natuurlijke' bomen.



Afbeelding 1: David Mach, David, *Softening the hardened hearts of men*, 1990, staal en fotografie, 500 cm, Biënnale van Venetië, Venetië

²⁴ Clare Henry, 'Scotland Marks Thirtieth Anniversary Of Historic Venice Biennale Takeover' <https://artlyst.com/features/scotland-marks-thirtieth-anniversary-historic-venice-biennale-takeover-clare-henry/> laatst geraadpleegd op 24 july 2023.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Carandente ed., *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte*, 16.



Afbeelding 2: Whiteford, Kate *Sitelines*, 1990, beton en grind ,2000 x 1000 cm, Biënnale van Venetië, Venetië. Op de achtergrond: Watson, Arthur, *Across the sea*, 1990, hout & vinyl & metaal, 750 x 1150 x 300 cm, Biënnale van Venetië, Venetië.

1.2 Niet-westerse kunstenaars op de Biënnale

De exclusieve oriëntatie op westerse kunst stond eind jaren 1980 ter discussie.²⁷ Een voorbeeld hiervan was de spraakmakende tentoonstelling *Magiciens de la terre* die in 1989 vond plaats in het Centre Georges Pompidou en de Grand halle de la Villette te Parijs. Op de tentoonstelling waren werken te zien van vijftig kunstenaars uit Europa en Noord-Amerika en werken van vijftig kunstenaars van ver daarbuiten. De objecten van de laatst genoemde kunstenaars hadden gemeen dat ze als doel hadden om in te werken op de geest en op de ideeën waarvan ze het product waren. Anders verwoord: de objecten communiceerden een gevoel. De titel: *Magiciens de la terre* (*Magiers der aarde*) was als volgt te verklaren: magie die staat voor de invloed van krachtige en onverklaarbare kunst. Het woordje 'kunst' was bewust in de titel vermeden omdat er diverse objecten getoond werden uit samenlevingen die dit begrip niet kenden.²⁸

Dankzij de tentoonstelling *Magiciens de la terre* kreeg niet-westerse kunst meer aandacht. Ook op de Biënnale was er aandacht voor niet-westerse kunst al was er voor een andere aanpak gekozen. Om het verschil duidelijk te kunnen maken zal eerst de tentoonstelling *Magiciens de la terre* verder toegelicht worden.

De curator van de tentoonstelling, Jean-Hubert Martin (1944), had voor een verkennend onderzoek een team samengesteld dat bestond uit andere curatoren, antropologen en regionale specialisten. De teamleden reisden de hele wereld over om

²⁷ Konijn, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog', 467.

²⁸ Jean-Hubert Martin ed., *Magiciens de la terre*, ten.cat. *Magiciens de la terre* 1989 (Parijs 1989) 8-11.

met lokale experts te overleggen die hun naar bepaalde kunstenaars leidden. Het doel van het project was tweeledig: het tonen van werken uit de westerse wereld en de niet-westerse wereld en het tot stand brengen van communicatie tussen kunstenaars uit verschillende culturen.²⁹

Op de tentoonstelling waren onder ander te zien: een voodoo huis uit Benin en een mandala uit Nepal. Om alle werken gelijk te kunnen behandelen werd alleen de naam van de kunstenaar en geografische herkomst vermeld. Eleanor Heartney benoemde dat het gebrek aan informatie resulteerde in het feit dat bezoekers westerse esthetische normen toepasten en dat ook deden op werken waar zulke normen niet relevant zijn.³⁰ Rasheed Araeen verwoordde het zo: 'er is een gebrek aan conceptueel of historisch kader waardoor alle werken, ongeacht hun culturele oorsprong, onder gelijke voorwaarden gepresenteerd worden. Is deze gelijkheid niet een illusie, door het negeren van de verschillen van de verschillende werken?'³¹ Araeen vond *Magiciens de la terre* een uiterst belangrijke tentoonstelling. Hij prees de wereldwijde ambitie, niet alleen omdat verschillende culturen vertegenwoordigd werden maar ook het feit dat er vraagtekens geplaatst werden bij het feit dat culturele verschillen de wereld hadden verdeeld.³²

Carandente refereerde in de tentoonstellingscatalogus van de Biënnale van Venetië aan *Magiciens de la terre*. De selecte groep Afrikaanse kunstenaars uit Zimbabwe en Nigeria en Aboriginals uit Australië waren volgens Carandente van absolute topkwaliteit. De kunstenaars vormden volgens Carandente een nieuw aspect van de hedendaagse kunst. Het waren geen kunstenaars die in hun kunst het primitieve of het voorouderlijke verheerlijkten als op *Magiciens de la terre*, maar kunstenaars die in hun werk een nieuwe vorm van dialoog aangingen met de westerse wereld. Zij vormden als het ware een 'brug' tussen primitieve beschavingen en de moderne wereld.³³

De aan de Biënnale deelnemende kunstenaars waren voorstanders van een artistieke synthese. Volgens de Ghanese, in Nigeria wonende, beeldhouwer El Anatsui was er niets mis met blootstelling aan westerse ideeën en concepten. Hij vond wel dat je

²⁹ Bruce Altshuler ed., *Biennials and beyond. Exhibitions that made art history*. 1962-2002, (Londen, 2013) 283.

³⁰ Eleanor Heartney, 'The whole earth show, part 2', *Art in America*, july 1989.

³¹ Rasheed Araeen, 'Our bauhaus, others' mudhouse', *Third Text*, voorjaar 1989.

³² Ibidem.

³³ Carandente, *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte*, 16.

invloeden moest absorberen waarbij je vooral jezelf moest blijven. Die invloeden konden je alleen maar sterker maken, of het nu Afrikaanse of Europese invloeden zijn.³⁴



Afbeelding 3: Anatsui, El, *Grandma's Cloth*, 1988, 17 panelen van diverse tropische houtsoorten, acrylverf en lak

1.3 Thematische tentoonstelling: Ambiente Berlin

Meteen na de Tweede Wereldoorlog waren er in West-Europa grote spanningen tussen het op het communisme gebaseerde oostelijke deel en het op het kapitalisme gebaseerde westelijke deel. Een gevolg daarvan was de 45 kilometer lange muur die het oostelijk en westelijk deel van Berlijn met elkaar scheidde. Met de val van de muur in 1989 werden Oost- en West-Duitsland weer herenigd tot één land. In het nieuwe Duitsland was er geen plaats meer voor het communisme.

De Biënnale besteedde als volgt aandacht aan deze maatschappelijke ontwikkeling. In de zomer van 1988 ontstond het idee van *Ambiente Berlin*. Op één van de juryvergaderingen van de 43^{ste} Biënnale sprak Carandente met Werner Schamlenbach (1920 – 2010), een belangrijke Duitse kunsthistoricus en -criticus. Schamlenbach had het concept van *Ambiente Italia* op de Biënnale van 1988 zeer gewaardeerd. De tentoonstelling *Ambiente Italia* was gewijd aan buitenlandse kunstenaars die in Italië gevestigd waren.³⁵ Schamlenbach stelde Carandete daarom voor om op de volgende Biënnale een deel van het Italiaanse paviljoen te wijden aan kunstwerken gemaakt door buitenlandse en Duitse kunstenaars die in Berlijn woonden.

³⁴ Grace Stanislaus, African countries, in: Giovanni Carandente ed., *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte, Dimensione Futuro, The artist and space*, ten.cat. Biënnale van Venetië 1990 (Venetië 1990) 127.

³⁵ Enzo di Martino, *The history of the Venice Biennale: 1895-2005* (Venetië 2005) 75.

Carandente stemde daarmee in omdat Berlijn al voor en na de twee wereldoorlogen een brandpunt van levende culturele krachten en energieën was.³⁶

Voor het samenstellen van de tentoonstelling kregen Carandente en Schamlenbach ondersteuning van Jorn Merkert (1946), directeur van de West-Berlijnse Museum voor Moderne Kunst: Berlinische Galerie. Ook Ursula Prinz (1942), werkzaam bij dezelfde Galerie, werkte als curator mee. Bij deze groep voegde zich Hermann Raum (1924-2010), die curator was voor de Oost-Duitse inzending van de Biënnale van 1988.

De curatoren wilden er geen breed historisch overzicht presenteren. De nadruk lag op het presenteren van een overzicht van kunstenaars, die zij het meest belangrijkste achtten. Hun keuze bevatte niet alleen werken van Duitse kunstenaars maar ook werken van buitenlandse kunstenaars die in de jaren 1980 naar Berlijn waren gegaan om er te wonen en werken, dankzij een uitwisselingsprogramma van de Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD). De pogingen om ook kunstenaars uit de Deutsche Demokratische Republik erbij te betrekken mislukten. De curatoren hadden na de val van de muur in betrekkelijk weinig tijd diverse bezoeken gebracht aan het voormalige oostelijk deel van de stad om kunstenaars te selecteren voor de tentoonstelling.³⁷

Op *Ambiente Berlin* waren werken te zien van kunstenaars van verschillende generaties en in verschillende stadia van ontwikkeling van de toenmalige Berlijnse kunstscène. Een voorbeeld van een werk dat te zien was op de tentoonstelling was *Absurdes Berliner Tagebuch*, gemaakt in 1964 door de Italiaan Emilio Vedova (1919 – 2006).³⁸ Vedova woonde jarenlang deels in Venetië en deels in Berlijn. Hij doceerde tussen 1963 en 1965 aan de DAAD in Berlin.³⁹ In deze periode maakte hij het genoemde kunstwerk in zijn Berlijnse atelier, geïnspireerd op de sinistere muur.

³⁶ Carandente, "November in Berlin", 59.

³⁷ Merkert en Prinz, "Berlin in Venice. Genesis of an Exhibition", 61.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Emilio Vedova Foundation, <https://ropac.net/artists/84-emilio-vedova-foundation/> laatst geraadpleegd op 22 juli 2023.



Afbeelding 4: Vedova, Emilio, *Absurdes Berliner Tagebuch*, 1964, vinylverf op hout

Delen van het kunstwerk werden op de tentoonstelling opnieuw getoond gezien de relevante context en de visionaire kracht van het werk. De veelkleurige gefragmenteerde delen en splinters van het beschilderde hout, waaruit het kunstwerk was opgebouwd, stonden voor de geestelijke vergelding van de politici en de kleinering van de vrijheid van de mensen.⁴⁰

1.4 Thematentoonstelling: Ubi Fluxus ibi motus 1990 - 1962

Een andere tentoonstelling op de Biënnale was *Ubi fluxus ibi motus 1990 - 1962*. Curator Achille Bonito Oliva had een overzichtstentoonstelling samengesteld van kunstwerken uit de Fluxus beweging uit de periode 1990 – 1962.⁴¹ Het was een bewuste keuze om de indeling, de data en geschiedenis om te draaien: van 1990 tot en met 1962. Het uitgangspunt was 1990 omdat Fluxus geen chronologieën noch een lineaire ontwikkelingsweg volgde.⁴²

Fluxus beweging was opgericht door de Litouws/Amerikaanse kunstenaar Georg Maciunas in 1960 met als doel een internationaal avant-gardistisch collectief of netwerk op te zetten van kunstenaars en componisten. De Latijnse betekenis van woord fluxus is stromen. Het doel van Fluxus was volgens Maciunas: 'een vloed in de kunst te

⁴⁰ Merkert en Prinz, "Berlin in Venice. Genesis of an Exhibition", 61.

⁴¹ Achille Bonito Oliva, 'Ubi fluxus ibi motus', in: Gervasoni, Marie-George en Daniela Ducceschi, *XLIV Esposizione internazionale d'arte, La Biennale di Venezia*, ten.cat. La Biennale di Venezia (Venetië 1990) 89.

⁴² Ibidem.

bevorderen, het promoten van levende kunst en van anti-kunst'.⁴³ Het was meer een gedeelde houding dan een beweging. Fluxus had geen eenduidige stijl; de kunstenaars pasten een doe-het-zelf houding toe bij processen en media.⁴⁴ Onderlinge samenwerking tussen kunstenaars en tussen kunstvormen en ook met het publiek werd gestimuleerd.⁴⁵

In de Biënnale catalogus zijn de deelnemende kunstenaars van de Fluxus tentoonstelling te vinden echter zonder de kunstwerken die op de tentoonstelling te zien waren. Enkele deelnemers waren: Ben Vautier, Nam June Paik, Yko Ono en George Maciunas.⁴⁶ Ook de *Ubi Fluxus ibi motus 1990 - 1962* tentoonstellingscatalogus vermeld niet de kunstwerken die te zien waren.

Een voorbeeld van de Fluxus beweging was volgens Oliva het volgende. Voor Fluxus werd de niet logische functionaliteit van het object verondersteld. Bijvoorbeeld door een viool te vernietigen. Dit stond haaks op de traditionele kunstuiting: het maken van muziek met een viool. Het geluid kon je echter ook produceren door de viool door de kunstenaar kapot te laten slaan.⁴⁷



Afbeelding 5: Paik, Nam June, *One for violin*, 1962.

⁴³ Fluxus, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus> laatst geraadpleegd op 3 februari 2023.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Achille Bonita Oliva, 'Ubi fluxus ibi motus', 96.

⁴⁷ Achille Bonita Oliva, 'Ubi fluxus ibi motus', 93.

1.5 Thematische tentoonstelling: Eduardo Chillida

De Biënnale had als eerbetoon aan de Baskische beeldhouwer Eduardo Chillida (1924-2002) een retrospectieve tentoonstelling georganiseerd. De curator van de tentoonstelling was Carandente.⁴⁸ De tentoonstelling vond plaats in het aan de Canal Grande gelegen Ca' Pesaro. In dit gebouw zijn twee musea gehuisvest: één voor moderne kunst en één voor oosterse kunst.

Chillida studeerde architectuur in Madrid. Zijn vroege architectuuropleiding werd weerspiegeld in de onderliggende structuren van zijn werken, in zijn aandacht voor materialen en in de zorgvuldige planning van ruimtelijke relaties die kenmerkend waren voor zijn sculpturen.⁴⁹ In 1958 nam Chillida ook al deel aan de toenmalige Biënnale. De kunstenaar kreeg toen, op 34 jarige leeftijd, de Gran Premio Internazionale di Venezia prijs toekend voor zijn beeldhouwkunst.

Zijn overzichtstentoonstelling bevatte grafiek en dertig kleine, middelgrote en grote sculpturen. Oudere kunstwerken, maar ook zijn werken van meer recentere datum, waren tentoongesteld zodat zijn creatieve weg gevolgd kon worden.⁵⁰ Aan het begin van zijn carrière werkte Chillida meer figuratief, zijn latere sculpturen zijn meer abstract. Hij werkte met diverse materialen: hout, graniet, albast en cement.⁵¹ De marmeren vloer van de zeventiende-eeuwse binnenplaats van Ca' Pesaro kon de zwaardere sculpturen niet dragen. Om het gewicht van de recentere massieve werken (van 1980 tot 1990) goed te verdelen over de ondergrond waren houten platforms geplaatst met daaronder een bed van zand op de marmeren vloer van de binnenplaats.⁵²

Een voorbeeld van zijn werk is *Lo profundo es el aire* (De diepte zit in de lucht). Het sculptuur was een hommage aan zijn vriend en dichter Jorge Guillén. De titel gaf de houding van de beeldhouwer aan ten opzichte van de ruimte en de lucht, voor Chillida net zulke belangrijke materialen als steen of hout.⁵³

⁴⁸ Giovanni Carandente, "Tribute to Eduardo Chillida", in: Gervasoni, Marie-George en Daniela Ducceschi, *XLIV Esposizione internazionale d'arte, La Biennale di Venezia*, ten.cat. La Biennale di Venezia (Venetië 1990) 81.

⁴⁹ 'Lo profundo es el aire', <https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/lo-profundo-es-el-aire>, laatst geraadpleegd op 15 augustus 2023.

⁵⁰ Giovanni Carandente, "Tribute to Eduardo Chillida", in: Gervasoni, Marie-George en Daniela Ducceschi, *XLIV Esposizione internazionale d'arte, La Biennale di Venezia*, ten.cat. La Biennale di Venezia (Venetië 1990) 81.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ 'Lo profundo es el aire', <https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/lo-profundo-es-el-aire>, laatst geraadpleegd op 15 augustus 2023.



Afbeelding 6: Chillada, Eduardo, *Lo profundo es el aire*, homenaje a Jorge Guillén, 1982, staal, 350 cm x 150cm., Valladolid

1.6 Financiering van de tentoonstellingen

Organisatorische en financiële problemen stapelden zich op voor de Biënnale. Door gebrek aan fondsen werden er diverse projecten in voorbereiding geannuleerd wegens geldgebrek. Voorbeelden daarvan waren de tentoonstelling over Italiaanse Art Deco en een tentoonstelling over de Litouwse schilder Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875 – 1911).⁵⁴ Čiurlionis was componist en schilder. Zijn werk was in te delen onder symbolisme en art nouveau.⁵⁵

Met de middelen die de Biënnale wel ter beschikking stonden zijn de Italiaanse uitzending en de *Aperto* gerealiseerd. De overige gerealiseerde tentoonstellingen konden doorgang vinden dankzij het feit dat sponsors de meeste kosten op zich genomen hadden.⁵⁶

⁵⁴ Giovanni Carandente ed., *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte, Dimensione Futuro, The Artist and Space*, ten.cat. Biënnale van Venetië 1990 (Venetië 1990) 15.

⁵⁵ Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, <https://artsandculture.google.com/entity/mikalojus-konstantinas-%C4%8Ciurlionis/m02t5z3?hl=en>, laatst geraadpleegd op 16 augustus 2023.

⁵⁶ Giovanni Carandente ed., *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte, Dimensione Futuro*, 15.

2. Aperto 1990

Enkele werken op de *Aperto* waren controversieel. Hoe deze werken pasten in een tijd waar veel maatschappelijke en culturele ontwikkelingen waren, wordt in dit hoofdstuk onderzocht. Om jonge talentvolle kunstenaars en podium te geven werd de tentoonstelling *Aperto* georganiseerd. Hoe deze tentoonstelling tot stand was gekomen, wordt als eerste toegelicht. Al voordat de Biënnale geopend werd, was er al veel commotie over de kunstwerken van de *Aperto*, met name de werken van Koons en Gran Fury. De kunstenaars van Gran Fury gebruikten kunst om hun maatschappelijke betrokkenheid voor het voetlicht te brengen. De kunst van Koons werd door critici bestempeld als kitsch. Volgens Barilli en Shearer, curatoren van de *Aperto*, had kitsch in kunst een functie.

2.1 Selectieproces

In januari 1989 kon Carandente, nadat hij goedkeuring van de Raad van Bestuur van de Biënnale had gekregen, starten met de voorbereiding van de organisatie van de *Aperto* van 1990. De tentoonstelling *Aperto* '90 had als doel om jonge hedendaagse kunstenaars, die de potentie hadden om protagonisten te zijn van de internationale hedendaagse kunstscène in het volgende decennium, een podium te geven.⁵⁷

Carandente nodigde een vijftal curatoren uit om de *Aperto* samen te gaan stellen te weten Bernard Blisténe, Jacob Wenzel, Linda Shearer, Stuart Morgan en Renato Barilli.⁵⁸ Het aantal curatoren was met twee uitgebreid ten opzichte van de voorlaatste *Aperto* om de tentoonstelling zo internationaal mogelijk te kunnen maken. Als gevolg van de opkomst van de globalisering en debatten die door internationale critici werden gevoerd over bijvoorbeeld *Magiciens de la terre*, werd besloten om ook landen op te nemen die tot voor kort als te verafgelegen werden beschouwd.⁵⁹

Mede gebaseerd op expertise, interesses en relaties, hadden de curatoren de aandachtsgebieden onderling verdeeld. Zo koos Shearer voor Zuid-Amerika, Canada, Verenigde Staten en Japan. Barilli koos voor Italië, Nederland, Spanje en Canada. Blisténe koos voor Frankrijk, Canada, Australië, België en Nederland. Wenzel koos voor Duitsland, Roemenië, Hongarije, Tsjechoslowakije, Polen, Sovjet-Unie, Spanje, Turkije en

⁵⁷ Ricci, *Aperto 1980 - 1993*, 7.

⁵⁸ Ibidem, 168.

⁵⁹ Ibidem, 14.

Oostenrijk. En tenslotte koos Morgan voor Nieuw-Zeeland, Australië, Griekenland, Ierland, Groot-Brittannië, Oostenrijk en Spanje.⁶⁰

Ondanks het feit dat Carandente geen curator van de *Aperto* was, coördineerde hij op afstand met grote discretie de groep. Omdat hij het aantal kunstenaars wilde beperken, stelde hij voor om de leeftijd van veertig naar vijfendertig te verlagen.⁶¹ In overleg met het management van de Biënnale werd dit voorstel in 1989 geaccordeerd.⁶²

Hetzij in opdracht van de Biënnale, hetzij op eigen initiatief, ondernamen de curatoren meerdere verkenningstreksen.⁶³ De curatoren hadden met name gelet op de kwaliteit en de vernieuwing in de artistieke taal.⁶⁴ Blisténe benoemde in een interview dat hij er niet uit was om één groep of trend in de hedendaagse kunst te promoten maar dat hij op zoek was naar individualiteit. Het belangrijkste van zijn rol vond hij het observeren en signaleren.⁶⁵ De curatoren namen deel aan verschillende bijeenkomsten om materiaal met betrekking tot de voorgestelde kunstenaars te beoordelen.

Kunstenaars werden geaccepteerd of afgewezen met behulp van een systeem voor directe stemming.⁶⁶ In januari 1990, een jaar na de start van de voorbereiding, werden de uitnodigingen verstuurd naar de kunstenaars die gekozen waren om deel te mogen nemen aan de *Aperto*.⁶⁷ Er werden 104 kunstenaars uitgenodigd uit 27 landen die hun werken konden exposeren in de Arsenale Corderie.⁶⁸

2.2 Integratie van 'echte' wereld in de kunst

Meteen na de aankomst van de kunstwerken in Venetië was er grote media-aandacht voor de werken die op de *Aperto* getoond zouden gaan worden vanwege enkele controversiële installaties. Volgens Michael Kimmelman, recensent van de New York Times, was de aandacht in de media met name gericht op twee inzendingen uit de Verenigde Staten in hun vermogen om te shockeren.⁶⁹

⁶⁰ Ibidem, 172.

⁶¹ Ibidem, 171.

⁶² Carandente, *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte*, 16.

⁶³ Ibidem, 17.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Bernard Blisténe, 'The experience of enigma', in: Gervasoni, Marie-George en Daniela Ducceschi, *XLIV Esposizione internazionale d'arte, La Biennale di Venezia*, ten.cat. La Biennale di Venezia (Venetië 1990) 269.

⁶⁶ Ricci, *Aperto 1980 - 1993*, 172.

⁶⁷ Ibidem, 172 - 173.

⁶⁸ Carandente, *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte*, 17.

⁶⁹ Michael Kimmelman, 'Review/Art'; Venice Biennale opens with surprises', *NY Times*, 28 mei 1990.

<https://www.nytimes.com/1990/05/28/arts/review-art-venice-biennale-opens-with-surprises.html>, laatst geraadpleegd op 1 juli 2023.

William Olander (1950-1989), Senior Curator of The New Museum of Contemporary Art in New York, stelde in 1987 ACT UP, AIDS Coalition Unleash Power, voor om de etalage van het museum te gebruiken voor een visuele demonstratie. Uit deze gebeurtenis ontstond het collectief Gran Fury.⁷⁰ De groep zette zich in voor de beïnvloeding van de publieke opinie over AIDS omdat de snelle verspreiding ervan al vele levens had geëist.⁷¹ Kunst werd door het collectief ingezet om voorlichting te geven, om reacties uit te lokken en verandering in gang te zetten. Volgens de kunstenaars kreeg de aidsepidemie niet de publieke of particuliere steun die noodzakelijk was voor onderzoek en onderwijs.⁷²

Een van de Gran Fury kunstenaars benadrukte in *de Volkskrant* dat kunst een enorme macht had en dat zij die in wilden zetten om de AIDS-problematiek aan de orde te stellen. Het werk werd aangepast aan de doelgroep waarop Gran Fury zich richtte.⁷³ In eerste instantie wilde de groep spandoeken op straat ophangen. Al snel realiseerde de groep dat zij voldoende aandacht zouden krijgen als zij in een kunstinstelling hun boodschap konden verkondigen.⁷⁴

De twee kunstwerken bestonden uit twee grote billboards van 2,4 bij 5,5 meter. Op het ene kunstwerk stond de paus centraal met links en rechts teksten over safe seks. Op het pauselijk gewaad stond de tekst 'The truth is not in condoms or clean needles. These are lies... good morality is good medicine.' Dit was een uitspraak van de Amerikaanse kardinaal John O'Connor op de eerste Vaticaan conferentie over AIDS, 1989.⁷⁵ Het andere kunstwerk bevatte een afbeelding van een fallus met de tekst 'Sexism rears its unprotected head. Men use condoms or beat it. Aids kills women.'

⁷⁰ Douglas Crimp, '80s then, Gran Fury' *Artforum*, april 2003.

⁷¹ De groep komt uit New York en bestaat uit de volgende kunstenaars: Richard Elovitch, Avram Finkelstein, Tom Kalin, John Lindell, Loring McAlpin, Marlene McCarty, Donald Moffett, Michael Nesline, Mark Simpson, Neil Spisak and Robert Vazquez.

⁷² Crimp, '80s then, Gran Fury'.

⁷³ Anna Tilroe, 'Een chaos met markante trekken', *De Volkskrant*, 1 juni 1990.

⁷⁴ Crimp, '80s then, Gran Fury'.

⁷⁵ 'Anoniem, 'Vatican AIDS Meeting Hears O'Connor Assail Condom Use', *NY Times*, 14 november 1989.



Afbeelding 7: Gran Fury, *The pope and the penis*, 1990, inkt op PVC, 240 × 550 cm.

Door de confrontatie aan te gaan met de paus in het land waar de katholieke kerk gezeteld is, heeft de groep de aandacht voor hun boodschap in de pers gekregen waar zij op uit waren.⁷⁶ De kerkfunctionarissen protesteerden en de vroegen de rechtbank om een uitspraak te doen over de kunstwerken wegens obsceniteit.⁷⁷ De hiervoor benodigde inspectie die achter gesloten deuren plaatsvond werd opgemerkt door het Mexicaans-Amerikaans collectief Border Art Workshop – Taller de Arte Fronterizo. Als gevolg hiervan sliep de groep, bij gebrek van financiële ondersteuning van de Biënnale, achter hun installatie naast die van hun Amerikaanse collega's.⁷⁸ Enkele kunstenaars van de *Aperto* dienden een petitie in om de censuur van het werk van Gran Fury af te wenden.⁷⁹ Paolo Portoghesi, de voorzitter van de Biënnale, verklaarde aan de pers: "Ik vind het onaanvaardbaar dat kunstenaars de Biënnale gebruiken om ideologische of politieke gevechten uit te vechten."⁸⁰

⁷⁶ Crimp, '80s then, Gran Fury'.

⁷⁷ Marcia E. Vetrocq, 'Vexed in Venice', *Art in America*, oktober 1990.

⁷⁸ Clarissa Ricci, *Aperto* 1980 1993, 176.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Vetrocq, 'Vexed in Venice'.

2.3 Kunstenaar in het middelpunt van de aandacht

Ook de kunstwerken van Jeff Koons (1955) trokken aandacht van de pers voordat zij geïnstalleerd waren. In twee kranten werd gesuggereerd, wat later een misverstand bleek te zijn, dat er een pornografische film getoond ging worden met Koons en Cicciolina (Ilona Staller, 1951) in de hoofdrol. Het was Carandente zelf, die het misverstand officieel uit de wereld hielp door uit te sluiten dat Koons een dergelijke productie zou vertonen. Ondanks het schandaal dat was ontstaan en de ontkenning daarop waren de verwachtingen over de werken van Koons hoog gespannen.⁸¹

Koons toonde op deze Biënnale een serie kunstwerken bestaande uit drie olieverfschilderijen en een sculptuur onder de titel *Made in heaven*. De schilderijen waren gebaseerd op digitaal gemanipuleerde foto's uit de erotiekindustrie. De schilderijen waren zo in de ruimte opgehangen dat ze het middelpunt van de kamer accentueren: een gepolychromeerd houten sculptuur met Koons en zijn toenmalige partner, de Italiaanse pornoster en tevens parlamentslid Cicciolina, in levensgroot formaat.⁸² Het koppel lag op een bed van rotsen omringd met een slang. Volgens een recensent suggereerde het beeld de zondeval; de verdrijving van Adam en Eva uit het paradijs.⁸³



Afbeelding 8: Koons, Jeff, *Made in heaven*, 1990, gepolychromeerd hout, 167.6 x 289.6 x 162.6 cm

⁸¹ Portinari en Stringa, *Storie della Biennale di Venezia*, 221.

⁸² Ibidem

⁸³ Vetrocq, 'Vexed in Venice'.

2.4 Receptie van *Made in heaven*

Flaminio Gualdoni, curator van het Italiaanse paviljoen, vond het te gemakkelijk om publiciteit te vergaren door Cicciolina in zijn kunst te integreren. Hij bestempelde het werk als kitsch: kunst zonder morele spanning. Koons buitte het mediacircuit cynisch uit.⁸⁴ In een Italiaans kunsttijdschrift gaf Koons toe dat het werk geen respectabele esthetische waarde had. Het werk had een communicatieve waarde, in die zin dat het iedereen wilde verleiden.⁸⁵ Het was de pers wel opgevallen dat Koons geen opkomende kunstenaar meer was. Als gevestigd kunstenaar werkte hij al sinds 1986 samen met Galerie Sonnabend te New York.⁸⁶

2.5 Rol van kitsch in kunst

Renato Barilli, de curator die Koons voor de *Aperto* voorstelde, was zich er van bewust dat er grote hoeveelheden kitsch in de kunst aanwezig was. De enige manier om je er van te bevrijden, was niet door het te weigeren maar door het te absorberen.⁸⁷ Barilli vond dat Koons de noodzaak stimuleerde om de balans op te maken vanwege het immense depot aan kitsch wat in de samenleving te vinden was.⁸⁸ Barilli schaarde Koons onder een trend die hij signaleerde, namelijk koude barok. De term verklaarde hij als volgt: 'barok is de kunst van overvloed en excessen, waar warm gezien wordt als de uitbundigheid van geest en gevoelens en koud gekozen wordt voor de overmaat in elementen en objecten in ons huidige wereldbeeld'.⁸⁹

Linda Shearer, ook een *Aperto* curator, benoemde dat de recente werken van Koons gebaseerd waren op popcultuurbeelden en idolen, zoals Cicciolina.⁹⁰ Dit resulteerde in afwisselend werken die sensueel en vulgair waren en ook prikkelend en tegelijkertijd weer beledigend. Shearer vond dat het kunstwerk *Made in heaven* expliciet en impliciet politiek van aard was: de afbeelding van Cicciolina samen met Koons zelf. Dit omdat Cicciolina niet alleen een sekssymbool was maar zich daadwerkelijk als kandidaat voor de Italiaanse politiek aangemeld had. Shearer was van mening dat Koons de rol van kunst in onze economie ter discussie stelde evenals de willekeurige waarde

⁸⁴ Claudio Altarocca, "Cicciolina nuda alla Biennale", *La Stampa*, 24 mei 1990.

⁸⁵ Jhim Lamoree, 'The Venice Connection', *Haagse Post*, 9 juni 1990.

⁸⁶ Sonnabend, <https://sonnabendgallery.com/about/> laatst geraadpleegd op 3 augustus 2023.

⁸⁷ Renato Barilli, "Towards a cold baroque?" in: Gervasoni, Marie-George en Daniela Ducceschi, *XLIV Esposizione internazionale d'arte, La Biennale di Venezia*, ten.cat. La Biennale di Venezia (Venetië 1990) 264.

⁸⁸ Ibidem

⁸⁹ Ibidem

⁹⁰ Linda Shearer, "Towards an 'international' perspective?" in: Gervasoni, Marie-George en Daniela Ducceschi, *XLIV Esposizione internazionale d'arte, La Biennale di Venezia*, ten.cat. La Biennale di Venezia (Venetië 1990) 278.

die aan kunst toegekend werd. Door popcultuur in de hoge kunst te integreren creëerde hij kunst, die de grote massa kon waarderen en wat door sommigen dan weer als kitsch bestempeld werd.⁹¹

De integratie van de popcultuur in officiële kunst door Koons werd niet door iedereen gewaardeerd. De recensenten classificeerden zijn kunst als kitsch. De curatoren Barilli en Shearer waren van mening dat de rol van kitsch in kunst weldegelijk een functie had. De confrontatie met kitsch gaf te denken over wat de waarde van hoge en van lage kunst was. Daarmee was het een onderdeel in de discussie over een meer pluralistische benadering van de kunstgeschiedenis.

⁹¹ Linda Shearer, Towards an “international” perspective? 278.

3. Rob Scholte op de Biënnale van 1990

Speciaal voor de Biënnale maakte Scholte twee kunstwerken: *Venetië* en *No Expo*. Deze werken hingen samen met oudere werken van Scholte in het Nederlandse paviljoen. Op basis van receptieonderzoek is achterhaald hoe de tentoonstelling en de werken, *Venetië* en *No Expo*, in de media ontvangen werden. Onderzocht is hoe de kunstwerken *Venetië* en *No Expo* aansloten op maatschappelijke en culturele ontwikkelingen om te kunnen bepalen hoe de inzending van Scholte aansloot op het beleid van de Biënnale.

3.1 Keuze van de RBK

Namens de Rijksdienst Beeldende Kunst (RBK) was Gijs van Tuyl (1941) verantwoordelijk voor de Nederlandse Biënnale inzendingen van 1976 tot en met 1990 en daarmee was hij bepalend voor de stijl en de inhoud van het Nederlandse paviljoen.⁹² Van Tuyl gaf invulling aan de doelstelling van het kunstbeleid van de overheid: het bevorderen van een bloeiend kunstleven en de kwaliteit van de kunst zelf.⁹³ De RBK verkoos Scholte om Nederland te vertegenwoordigen op de 44^{ste} Biënnale van Venetië. In een persbericht van het RBK werd aangekondigd dat Scholte nieuwe schilderijen zou tonen die verband zouden houden met de culturele geschiedenis van Venetië en het kunsttoerisme.⁹⁴

3.2 Carrière van Rob Scholte

In 1982 studeerde Scholte af aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. In deze periode circuleerde hij in kunstenaarskringen rond de krakersgalerie W139 te Amsterdam.⁹⁵ In 1984 exposeerde galerie The Living Room te Amsterdam zijn werk samen met die van andere kunstenaars in Keulen, onder de titel *Stufen der Anregung*. Deze tentoonstelling werd druk bezocht door de Keulse scene van Kasper König tot Jiří Georg Dokoupil. Op de KunstRai van 1985 had galerie The Living Room twee werken van Scholte hangen: *De Schreeuw* en *Synthese*.⁹⁶ Ook de Keulse galeriehouder Paul Maenz had hier een stand. Maenz bood op de KunstRai Scholte zijn eerste tentoonstelling aan in zijn galerie.⁹⁷ Maenz representeerde bekende kunstenaars als

⁹² Wilma Kempinga, 'Dutch mountains en Venetiaanse kitsch. Nederlandse inzendingen voor de Biënnale 1968-1995' in: Christine Delhay en Els Stubbe ed., *In de ban van de Biënnale van Venetië 1895-1995* (Amsterdam 1995) 150.

⁹³ Kempinga 153

⁹⁴ Henk Drent, 'Waarom ik? Omdat Nederland de prijs van Venetië wil', *Gooi en Eemlander*, 26 januari 1990.

⁹⁵ *VPRO gids*, 16 juni 1990.

⁹⁶ Zie de bijlage voor een afbeelding van de kunstwerken: de schreeuw en synthese.

⁹⁷ Jhim Lamoree, 'Geen kunst. Hij is Neerlands hottest beeldende kunst-property sinds Karel Appel. Maar is Rob Scholte's werk meer dan een kunstje?', *HP*, 5 november 1988.

Anselm Kiefer (1945) en Luciano Fabro (1936).⁹⁸ Mede dankzij Maenz kwamen zijn schilderijen in korte tijd, wereldwijd, in talloze collecties terecht.⁹⁹ In 1987 was zijn werk *De schreeuw* te zien op de *Documenta 8* te Kassel.¹⁰⁰ Het jaar erna nam Scholte deel aan *Aperto '88* met een tapijt met daarin geweven een groot *Mens erger je niet spel*.¹⁰¹

In 1988 was het werk van Scholte in een overzichtstentoonstelling te zien in Museum Boijmans Van Beuningen onder de titel *How to star*. Wim Crouwel (1928-2019), directeur van het museum, vond het tijd om een terugblik te organiseren aan de hand van zijn werken om zijn intenties te tonen.¹⁰² Volgens Crouwel richtte Scholte zich in zijn werk meer op de mededeling en de inhoud van het werk en dan op schilderkundige kwesties. Hij hield een spiegel voor de werkelijkheid en deed er treffend verslag van.¹⁰³



Afbeelding 9: Scholte, Rob, foto: Chris Felver / Getty images

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Lex Reitsma, *Rob Scholte. How to star*, ten.cat. museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (Rotterdam 1988)8.

¹⁰⁰ Das Kunstmagazin, februari 1988.

¹⁰¹ Henk Drent, 'De tragiek van verliezers zegt me meer dan winnaars. Rob Scholte wil Venetië redden: een wit schilderij als protest tegen Biënnales, filmfestivals en massa-toerisme', *Het vrije volk*, 17 mei 1990; Zie de bijlage voor een afbeelding van het kunstwerk *Mens erger je niet*.

¹⁰² Reitsma, Lex, *Rob Scholte. How to star*, ten.cat. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (Rotterdam 1988) 8.

¹⁰³ Ibidem

3.3 Venetië en No Expo

In het voorjaar van 1989 bezocht van Tuyl samen met Scholte Venetië ter voorbereiding op zijn inzending aan de Biënnale het jaar daarop. Scholte liet zich inspireren door de toeristische cultuur van Venetië. Hij kocht in één van de vele souvenirkramen een kitscherig beeldje van een Venetiaanse straatschilder in Biedermeier stijl dat als uitgangspunt ging dienen voor één van zijn schilderijen.¹⁰⁴

In de periode voorafgaand aan de opening werkte Scholte 2,5 maand in het Rietveld paviljoen aan de kunstwerken die hij speciaal voor de Biënnale maakte.¹⁰⁵ Dit deed Scholte omdat hij wilde weten hoe de directe omgeving eruitzag waar het werk getoond ging worden en waarbinnen het “spraakmakend” moest zijn. Dat kon alleen, volgens Scholte, als je op de omgeving als uitgangspunt nam.¹⁰⁶

Het schilderij *Venetië* was gebaseerd op dit kitscherige beeldje en beeldde een zittende straatschilder uit die bezig was met een reproductie van het Dogenpaleis. Onder de ezel stonden enkele schilderijtjes die verkocht konden worden aan toeristen. Het hoofd van de zittende straatschilder is in verhouding tot zijn lichaam te groot. Dit was het gevolg van het feit dat Scholte gebruik maakte van een laag perspectief waardoor de focus bij de reproducerende schilder lag.



Afbeelding 10: Scholte, Rob, *Venetië*, 1990, Acryl op canvas, 350 x 500 cm.

¹⁰⁴ Gijs van Tuyl, 'The Netherlands', in: Gervasoni, Marie-George en Daniela Ducceschi, *XLIV Esposizione internazionale d'arte, La Biennale di Venezia*, ten.cat. La Biennale di Venezia (Venetië 1990) 205.

¹⁰⁵ Rob Malasch, 'No Expo. De gelukkige uitzondering op de regel', *Het Parool*, 16 juni 90.

¹⁰⁶ Henk Drent, 'De tragiek van de verliezers zegt me meer dan de winnaars'

In het werk *Venetië* bracht hij vervolgens nog een tweede betekenislaag aan. Scholte vroeg zich af wat de waarde van kunst is.¹⁰⁷ Hij deed dit door kitsch prominent te verwerken in zijn schilderij dat als eyecatcher diende in het Nederlandse paviljoen. In een interview in *Avenue* had hij hierover het volgende gezegd:

Op de Biënnale wordt hoge, officiële kunst met een grote K getoond. De straatschilders verdienen een klein fortuin met cartoons van voorbijgangers en aquarellen van het Dogenpaleis. Volgens de kenners zijn het geen echte schilders. Terwijl hun werken door de miljoenen bezoekers geapprecieerd en onder kunst verstaan worden.¹⁰⁸

Scholte zag Venetië als symbool van hoe de kunst functioneerde; de stad was immers zelf ook kunst.¹⁰⁹ De reële waarde van kunst als thema werkte Scholte ook uit in de catalogus die bij zijn tentoonstelling hoorde.

Het andere werk dat Scholte speciaal voor de Biënnale maakte was *No Expo*. Voor dit schilderij had Scholte zich laten inspireren door de protesten die hij overal in Venetië zag tegen de vercommercialisering van de stad. Scholte zei hierover:

Ik ben dicht bij het idee gekomen om geen tentoonstelling te houden. No Expo. De kreet die je overal in Venetië tegenkomt. Pas daar begreep ik hoe waanzinnig het er is. De paradox dat er een Biënnale, een filmfestival, een carnaval en mogelijk zelfs een wereldtentoonstelling worden gehouden in een stad die zelf een wereldwonder vol kunstschaten is. Plus het drama dat die stad van vijftigduizend inwoners onder de voet wordt gelopen. Er zijn bijna geen oorspronkelijke inwoners meer; alleen handel.¹¹⁰

Het ogenschijnlijk blanco schilderij leek met 100% witte verf opgebouwd te zijn. Onder lamplicht werden kleuren zichtbaar die vooraf gecomponeerd waren. Het betrof

¹⁰⁷ Frenk van der Linden, 'Het biënnale-interview. Ik ben koning Midas. Alles wat ik aanraak wordt van goud. Vreselijk.', *Avenue*, 1990, 45.

¹⁰⁸ Linden 'Het biënnale-interview. Ik ben koning Midas.

¹⁰⁹ Drent, 'De tragiek van de verliezers zegt me meer dan de winnaars'.

¹¹⁰ Drent, 'De tragiek van verliezers zegt me meer dan winnaars.

geen projectie; de kleuren ontstonden door de manier waarop de deeltjes uit de verf belicht werden. Iedere 10 seconden lichten de woordjes: No Expo, op.¹¹¹

Scholte realiseerde zich dat er een ogenschijnlijke tegenspraak was tussen zijn aanwezigheid en de vragen die hij stelde in *No Expo*.¹¹² Hij voegde daaraan toe: 'Mijn werk staat bol van dergelijke paradoxen'.¹¹³ Het feit dat Scholte slaagde in zijn aanpak om spraakmakende kunst te maken door in te haken op lokale thema's bleek uit het feit dat hij de koppen haalde van alle Venetiaanse kranten.¹¹⁴

3.4 Tentoonstelling in het Nederlandse paviljoen

De tentoonstelling had Scholte zelf ingericht.¹¹⁵ Onder het bordje Olanda bij de ingang van het Rietveld paviljoen had Scholte een ceramisch tegeltje met een afbeelding van een Amsterdamse trapgevel gehangen. Aan de achterwand van het paviljoen, recht tegenover de ingang hing de eyecatcher van de tentoonstelling, het 3,5 bij 5 meter grote werk *Venetië*.¹¹⁶ Het paviljoen werd ingericht met in bruikleen gegeven schilderijen die door het RBK gefinancierd werden. Er kwamen niet alleen ruim 10 doeken uit de Verenigde Staten maar ook uit België, de Bondsrepubliek, Griekenland, Italië, Spanje, Denemarken Zwitserland.¹¹⁷

¹¹¹ Drent, 'De tragiek van verliezers zegt me meer dan winnaars.

¹¹² Menno Schenke, 'Een paradox in Venetië', *Algemeen Dagblad* 31-5-90.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Lien Heyting, 'Twee verliefde skeletten', *NRC Handelsblad*, 1-6-90.

¹¹⁵ Schenke, 'Een paradox in Venetië'.

¹¹⁶ 'De eigen variant van de Nederlander Rob Scholte', *Financieel dagblad*, 1 en 3 september 1990.

¹¹⁷ Henk Drent, 'Waarom ik? Omdat Nederland de prijs van Venetië wil', *Gooi en Eemlander*, 26 januari 1990.
'Nederlandse schilder wekt opschudding in Venetië', *Het Vrije Volk*, 25 mei 1990.



Afbeelding 11: Foto in krantartikel van de tentoonstelling in het Rietveld paviljoen, *Nieuwsblad*, 1990.

De bij de tentoonstelling behorende catalogus was gratis. Scholte koos hier bewust voor in plaats van een in hoogglans gedrukt boekje dat een bezoeker kon aanschaffen.¹¹⁸ Het ontwerp van vormgever Lex Reitsma was gebaseerd op een kleurenbijlage van *De Telegraaf*. De catalogus was gedrukt op dun glimmend krantenpapier met mooie afbeeldingen. Op de voorkant stond een Venetiaanse gondel met op de achtergrond het Dogenpaleis. Er was een Engelse en Italiaanse versie gemaakt met een totale oplage van vijftienduizend stuks.¹¹⁹ De catalogus bevatte geen beschrijving van de kunstwerken die op de tentoonstelling te zien waren maar twee lange teksten. Een tekst was van Dirk van Weelden die zijn afkeuring van Venetië besprak en dit samenvatte met de opmerking dat Venetië geen Europees Disneyland was.¹²⁰ Auteur Martin Bril gaf zijn mening weer over Venetië in een gesprek dat gevoerd werd in een bar.¹²¹ Het gesprek ging over de waarde van kunst. Een fragment uit de tekst:

Heb ik een moraal? Ik kan een schilderij van een gondel maken, maar ik kan ook een prachtig avant-gardistisch kunstwerk maken en dat hier laten zien. Ik denk dat beide amoreel zijn. Waarom? Omdat het eerste te weinig is en het tweede

¹¹⁸ Linden, 'Het biënnale-interview.

¹¹⁹ Diana Stigter, Tentoonstellingscatalogus *Rob Scholte. XLIV Biennale di Venezia 1990* (Eindhoven 1990).

¹²⁰ Stigter, Tentoonstellingscatalogus *Rob Scholte*.

¹²¹ Ibidem.

volledig tevreden is met zijn positie als buitenstaander. Kunst als positie van de buitenstaander, ook dat is een sluiproute.¹²²



Afbeelding 12: Tentoonstellingscatalogus Rob Scholte. XLIV Biennale di Venezia 1990.

Volgens recensent Anna Tilroe was de selectie van Scholtes oeuvre met zorg in delen bij elkaar gehangen. Een gevolg van deze museale presentatie was dat er geen duidelijk beeld naar voren kwam van het werk van Scholte. Het werk met alle visuele manipulaties was van zijn scherpste beroofd. *Venetië* en *No Expo* waren volgens Tilroe beter tot hun recht gekomen als zij geïsoleerd van de overige werken van Scholte in het *Aperto* gebouw hadden gehangen.¹²³

3.5 Receptie van Scholte's werk

Carandente wilde graag vernieuwende kunst op de Biennale tonen door ruimte te bieden aan analyse en reflecties op de wereldsituaties in de hedendaagse kunst. Scholte gaf hier als volgt invulling aan. Scholte haakte in op lokale maatschappelijke thema's die op dat moment relevant waren door deze in zijn kunst te verwerken. In de werken

¹²² Ibidem.

¹²³ Anna Tilroe, 'Een chaos met markante trekken', *De Volkskrant*, 1 juni 1990.

Venetië en *No Expo* gaf hij op zijn manier invulling aan vercommercialisering van het werelderfgoed Venetië.¹²⁴

Scholte's recalcitrante houding werd door de Nederlandse pers met gemengde meningen gewaardeerd. Recensent Jhim Lamoree benoemde dat Scholte een straatvechter was, die straatrumoer verhief tot kunst.¹²⁵ Zijn idealisme ruilde hij in voor ironie en kunst voor kitsch. Een visuele grap presenteerde hij met grote ernst, al diende die grote ernst niet al te serieus genomen te worden.¹²⁶ Volgens het *Financiële dagblad* was zijn werk *Venetië* de banaliteit ten top. De recensent vroeg zich af: 'in hoeverre kan driedubbel uitvergroete kitsch in een museale omgeving zonder dat er iets formeel of inhoudelijk aan toegevoegd wordt kunst worden dan wel kitsch blijven?'.¹²⁷ Recensent Lien Heyting vond de beeldgrappen en dubbele bodems een verademing op Biënnale waar humor nagenoeg afwezig was.¹²⁸

Dat Scholte lokale maatschappelijk thema's aansneed in de twee werken die hij speciaal voor de Biënnale maakte, werd niet benoemd door de Nederlandse recensenten. Scholte vroeg zich af wat de waarde van kunst was. Door in zijn schilderij een uitvergroot kitscherig beeldje aan kunstminnende Biënnale bezoekers aan te bieden gaf hij hieraan vorm. De meeste recensenten waren van mening dat de driedubbel uitvergroete kitsch geen toegevoegde waarde had. Een deel van de recensenten van de kunstwerken van Koons had vergelijkbare kritiek. Volgens Shearer had kitsch wel degelijk een functie.¹²⁹ De willekeurige waarde die aan kunst toegekend werd ter discussie gesteld door de popcultuur in de hoge kunst te integreren.¹³⁰ En dat was precies wat Scholte ook deed. En daarmee was Scholte's *Venetië* ook onderdeel in de discussie over een meer pluralistische benadering van de kunstgeschiedenis.

¹²⁴ 'Venetië en haar lagune', <https://www.unesco.nl/nl/erfgoed/venetie-en-haar-lagune>, laatst geraadpleegd op 31 juli 2023.

¹²⁵ Jhim Lamoree, 'The Venice connection', HP/De tijd, 9 juni 1990.

¹²⁶ Ibidem

¹²⁷ 'De eigen variant van de Nederlander Rob Scholte', Financieel Dagblad, 1 september 1990.

¹²⁸ Heyting, 'Twee verliefde skeletten'.

¹²⁹ Shearer, 'Towards an "international" perspective?' 278.

¹³⁰ Ibidem.

Conclusie

In deze scriptie Moderne Kunst is onderzocht in hoeverre de 44e Biënnale van Venetië onder de titel *Future dimensions* een reactie was op de ontwikkelingen in kunst en maatschappij eind jaren 1980, en hoe de inzending van Rob Scholte voor het Nederlandse paviljoen daarop aansloot.

De directeur beeldende kunst van de Biënnale, Carandente, wilde de meest actuele trends tonen in de hedendaagse kunst. Hij wilde dit bereiken door ruimte te bieden aan open confrontaties tussen kunstenaars en trends, voor analyse en reflecties op de wereldsituaties in de hedendaagse kunst. Door van de Biënnale een directe confrontatie met jongere generaties te maken, werd de titel *Future dimensions* geboren met als toevoeging *The artist and space*.

Een van de thematentoonstellingen, de *Aperto*, was speciaal opgericht om jonge talentvolle kunstenaars en podium te geven. Op de *Aperto* kreeg Koons veel aandacht omdat het gerucht werd verspreid dat hij een pornografische film zou gaan tonen. Het was Carandente die het misverstand uit de wereld hielp door te melden dat Koons een dergelijke productie niet zou gaan vertonen. Het kunstenaars collectief Gran Fury kreeg veel aandacht omdat zij een afbeelding van de paus met safe seks retoriek gecombineerd hadden. De kerkfunctionarissen vroegen de rechtbank om een uitspraak te doen wegens obsceniteit.

Eind jaren 1980 was het maatschappelijk gezien een roerige periode in West-Europa. De Berlijnse muur was in 1989 gevallen en het communisme in Oost-Europa zakte als een gevolg daarvan als kaartenhuis in elkaar. Met het organiseren van een tentoonstelling over kunst in Berlijn gemaakt, onder de titel *Ambiente Berlin*, gaf de Biënnale aandacht aan deze actuele gebeurtenis in de maatschappij. Een kunstwerk dat de muur als onderwerp had, en op de tentoonstelling te zien was, is *Absurdes Berliner Tagebuch* van Emilio Vedova.

Ook Scholte had een maatschappelijke thema verwerkt in zijn kunstwerken die hij speciaal voor de Biënnale gemaakt had. Scholte verwerkte de vercommercialisering van de stad Venetië in zijn schilderij *No Expo*. De Venetianen protesteerden tegen de vele commerciële activiteiten in hun stad als een Biënnale, een filmfestival, een carnaval en mogelijk ook zelfs een wereldtentoonstelling door overal in de stad de slogan: No Expo op te hangen. Door deze slogan in een kunstwerk te verwerken gaf Scholte aandacht aan dit onderwerp. Het andere schilderij dat Scholte speciaal maakte voor de Biënnale,

Venetië, had commercie ook als onderwerp. Op het schilderij was een straatschilder afgebeeld die schilderijtjes verkocht aan toeristen.

De kunstenaars van Gran Fury hadden zich ingezet voor een maatschappelijk probleem door aandacht te vragen voor de ziekte AIDS die al vele levens geëist had. Met hun kunst wilde zij het probleem onder de aandacht brengen en de publieke opinie beïnvloeden. Gran Fury kreeg de media-aandacht die zij wilden hebben voor dit maatschappelijke probleem door een afbeelding van de paus te combineren met teksten over safe seks.

De maatschappelijke problemen waar de kunstenaars aandacht voor vroegen: vercommercialisering van een stad en de snelle verspreiding van een levensbedreigende ziekte, waren beiden van een geheel andere orde. Wat Scholte en Gran Fury als overeenkomst hadden is dat zij beiden lokale onderwerpen gebruikten om aandacht te krijgen voor hun onderwerp. In een interview benoemde Scholte dat als je spraakmakende kunst wilde maken dat je dan de omgeving waar het werk getoond ging worden als uitgangspunt moest nemen.

Ook in de kunsthistorische discipline was het eind jaren 1980 onrustig. In 1989 vond in Parijs de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* plaats die veel stof deed opwaaien in het kunstdiscours. Op deze tentoonstelling was de helft van de deelnemende kunstenaars van niet-westerse afkomst die in hun kunst het primitieve of voorouderlijke verheerlijkten. Op de Biënnale was er ook aandacht voor niet-westerse kunst. Volgens Carandente waren de werken van de deelnemende Afrikaanse en Aboriginal kunstenaars van topkwaliteit en vormden zij een nieuw aspect van de hedendaagse kunst. In tegenstelling tot de werken van niet-westerse kunst op *Magiciens de la Terre*, vormden de kunstwerken van de niet-westerse kunstenaars op de Biënnale een "brug" tussen primitieve beschavingen en de moderne wereld.

Scholte en Koons stelden in hun kunstwerken de waarde van kunst ter discussie. Beide deden dit door kitsch een prominente rol in hun kunstwerken te geven. Scholte deed dit door een kitscherig beeldje van een straatschilder bijna beeldvullend op zijn schilderij *Venetië* van drie bij vijf meter te zetten. Het gepolychromeerde houten sculptuur *Made in heaven* van Koons was een afbeelding van hemzelf in een sensuele pose met zijn toenmalige partner, de Italiaanse pornoster en tevens parlamentslid Cicciolina, in levensgroot formaat. Beide kunstwerken werden door de pers als kitsch bestempeld. Volgens Barilli en Scheerer, beiden curatoren van de *Aperto*, had kitsch in

kunst een functie. Shearer benoemde dat Koons de rol van kunst in onze economie ter discussie stelde. Door de popcultuur in de hoge kunst te integreren werd de sculptuur door de grote massa gewaardeerd maar door sommige als kitsch bestempeld. Volgens Barilli stimuleerde het kunstwerk van Koons om de balans op te maken van het immense depot aan kitsch wat in de samenleving te vinden was. Barilli signaleerde een trend die hij koude barok noemde. Barok is de kunst van overvloed en excessen waar Barilli de term koud aan koppelt vanwege de overmaat in elementen en objecten in ons huidige wereldbeeld. De uitspraken van Barilli en Shearer zijn ook van toepassing op de werken van Scholte omdat deze door de recensenten ook als kitsch bestempeld werden. De kunstwerken van Scholte en Koons zijn dan ook onderdeel in de discussie over een meer pluralistische benadering van de kunstgeschiedenis

Met de kunstwerken die Scholte speciaal voor de Biënnale maakte sloot hij aan bij maatschappelijke en culturele ontwikkelingen eind jaren 1980. De in de Venetiaanse maatschappij oprukkende vercommercialisering gebruikte Scholte als onderwerp van zijn schilderij *No Expo*. Scholte verwerkte kitsch in zijn schilderij *Venetië* om de waarde van kunst ter discussie te stellen. Scholte leverde dan ook een waardevolle bijdrage aan de Biënnale.

Samenvatting

In deze scriptie Moderne Kunst is onderzocht in hoeverre de 44e Biënnale van Venetië onder de titel *Future dimensions* een reactie was op de ontwikkelingen in kunst en maatschappij eind jaren 1980, en hoe de inzending van Rob Scholte voor het Nederlandse paviljoen daarop aansloot.

De directeur beeldende kunst van de Biënnale, Carandente, wilde de meest actuele trends tonen in de hedendaagse kunst. Als aanmoediging voor de toekomst kreeg de Biënnale de titel *Future dimensions, the artist and space* mee

Een van de thematentoonstellingen, de *Aperto*, was speciaal opgericht om jonge talentvolle kunstenaars en podium te geven. Op de *Aperto* kregen met name Koons en Gran Fury veel aandacht.

Met het organiseren van de thematentoonstelling *Ambiente Berlin* en gaf de Biënnale aandacht aan maatschappelijke ontwikkelingen in Duitsland waar een jaar eerder de muur gevallen was. Er was op de Biënnale aandacht voor niet-westerse kunstenaars. In tegenstelling tot de werken van niet-westerse kunst op *Magiciens de la Terre*, vormden de kunstwerken van de niet-westerse kunstenaars op de Biënnale een "brug" tussen primitieve beschavingen en de moderne wereld.

Met de twee schilderijen die Scholte speciaal voor de Biënnale maakte gaf hij aandacht aan de vercommercialisering van de stad Venetië. Het kunstenaarscollectief Gran Fury vroeg met hun kunstwerk aandacht voor de snelle verspreiding van de dodelijke ziekte AIDS. Wat Scholte en Gran Fury als overeenkomst hadden is dat zij beiden maatschappelijke onderwerpen combineren met lokale thema's (de stad Venetië en de paus) hadden gebruikt om aandacht te krijgen voor hun onderwerp.

Scholte en Koons stelden in hun kunstwerken de waarde van kunst ter discussie. Beide deden dit door kitsch een prominente rol in hun kunstwerken te geven. Volgens Barilli, curator van de *Aperto*, stimuleerde het kunstwerk van Koons om de balans op te maken van het immense depot aan kitsch wat in de samenleving te vinden was. Zijn uitspraak was ook van toepassing op de werken van Scholte die hij speciaal voor de Biënnale maakte omdat deze ook als kitsch bestempeld werden. De kunstwerken van Scholte en Koons zijn dan ook onderdeel in de discussie over een meer pluralistische benadering van de kunstgeschiedenis.

Scholte leverde dan ook een waardevolle bijdrage aan de Biënnale omdat hij aansloot aan maatschappelijke en culture ontwikkelingen.

Bronnen- en literatuurlijst

Anoniem, 'Vanuit de goot de rose hemel in', *Het Parool*, 5 augustus 1987.

Anoniem, 'Rob Scholte op Biënnale van Venetië in 1990', *Het Parool*, 21 juni 1989.

Anoniem, 'Vatican AIDS Meeting Hears O'Connor Assail Condom Use', *NY Times*, 14 november 1989

Anoniem, 'Matige Nederlandse bijdrage in Venetië', *Nieuwsblad*, 1990.

Anoniem, 'Ha, omdat ik de beste ben. Rob Scholte naar Biënnale van Venetië', *Het Parool*, 11 januari 1990, Kunst.

Anoniem, 'De 'onzichtbare' schreeuw van Scholte', *Het Vrije Volk*, 22 mei 1990.

Anoniem, 'Nederlandse schilder wekt opschudding in Venetië', *Het Vrije Volk*, 25 mei 1990.

Anoniem, 'La Biennale contro L'Expo. Un "no" alprogetto firmato Olanda', *La Repubblica*, 24 mei 1990.

Anoniem, 'Rob Scholte lost belofte op Biënnale toch niet in', *Helderse Courant*, 26 mei 1990.

Anoniem, 'Met de Biënnale is het altijd wel wat', *De Volkskrant*, 6 juni 1990.

Anoniem, 'Al honderd jaar schijndood', *De Volkskrant*, 9 juni 1995, *kunst & cultuur*.

Anoniem, 'What will become.: The 44th Venice Biennale', *Artforum*, September (1990).

Anoniem, 'Op zoek naar kunst in Venetië', *Leeuwarder courant: hoofdblad van Friesland*, 28 september 1990.

Anoniem, 'De eigen variant van de Nederlander Rob Scholte', *Het Financiële Dagblad*, 1 september 1990.

Anoniem, 'Aanslag Rob Scholte ironie van het lot', *De Telegraaf*, 25 november 1994.

Anoniem, 'Het koektrommel-syndroom', *Het Parool*, 30 november 1991, Kunst.

Altshuler, Bruce ed., *Biennials and beyond. Exhibitions that made art history: 1962-2002* (Londen 2013).

Araeen, Rasheed, 'Our bauhaus, others' mudhouse', in: *Third Text*, volume 3, issue 6, 1989.

Barilli, Renato, 'Towards a cold baroque?' in: Gervasoni, Marie-George en Daniela Ducceschi, *XLIV Esposizione internazionale d'arte, La Biennale di Venezia*, ten.cat. La Biennale di Venezia (Venetië 1990).

Beeren, Wim, *Om de kunst. Opvattingen van een museumman over moderne kunst, kunstenaars, musea en kunstbeleid* (Rotterdam 2005).

Besuijen, Alexandra, 'Rob Scholte', *HP De Tijd*, 27 december 1992, op zondag.

Blisténe, Bernard, 'The experience of enigma', in: Gervasoni, Marie-George en Daniela Ducceschi, *XLIV Esposizione internazionale d'arte, La Biennale di Venezia*, ten.cat. La Biennale di Venezia (Venetië 1990).

Bouman, Ole, 'Op het slagveld', *De Groene Amsterdammer*, 16 mei 1990.

Bril, Martin en Dirk van Weelden, *Rob Scholte. Venezia 1990*, ten.cat. XLIV Biennale di Venezia 1990 (Venetië 1990).

Carandente, Giovanni, 'November in Berlin', in: Gervasoni, Marie-George en Daniela Ducceschi, *XLIV Esposizione internazionale d'arte, La Biennale di Venezia*, ten.cat. La Biennale di Venezia (Venetië 1990).

Carandente, Giovanni, 'Tribute to Eduardo Chillida', in: Gervasoni, Marie-George en Daniela Ducceschi, *XLIV Esposizione internazionale d'arte, La Biennale di Venezia*, ten.cat. La Biennale di Venezia (Venetië 1990).

Crimp, Douglas, '80s then. Gran Fury', *Artforum*, april 2003

Dijksterhuis, Edo, 'Koning van het kopiëren', *Museumtijdschrift*, 3, 2020.

Drent, Henk, 'Waarom ik? Omdat Nederland de prijs van Venetië wil', *Gooi en Eemlander*, 26 januari 1990.

Drent, Henk, 'De tragedie van verliezers zegt me meer dan winnaars. Rob Scholte wil Venetië redden: een wit schilderij als protest tegen Biënnales, filmfestivals en massatoerisme', *Het Vrije Volk*, 17 mei 1990.

Faust, Wolfgang Max, 'Zwischen schwindel und bauchschmerz', *Wolkenkratzer Art Journal*, november / december 1986.

Forti, Massimo di, 'Barocco freddo, anzi freddissimo', *Il Messaggero*, 26 mei 1990.

Haden-Guest, Anthony, *True colors. The real life of the art world* (New York 1996).

Heartney, Eleanor, 'The whole earth show, part 2', *Art in America*, juli 1989.

Heyting, Lien, 'Twee verliefde skeletten', *NRC Handelsblad*, 1 juni 1990.

Hohmeyer, Jürgen, 'Zuckende sprache', *Der Spiegel*, 22, 1990.

Jansen, Bert, 'Rob Scholte, nieuw gebruik of nabootsing?', *Het Financiële Dagblad*, 19 november 1988.

Kempinga, Wilma, 'Dutch mountains en Venetiaanse kitsch. Nederlandse inzendingen voor de Biënnale 1968-1995' in: Christine Delhaye en Els Stubbe ed., *In de ban van de Biënnale van Venetië 1895-1995* (Amsterdam 1995).

Kimmelman, Michael, 'Review/Art'; Venice Biennale opens with surprises', *NY Times*, 28 mei 1990.

Klaster, Jan Bart, 'Biënnale zonder controverses. BV Nederlandse cultuur in Venetië', *Het Parool*, 29 mei 1990.

Klaster, Jan Bart, 'Rob Scholte. De modekoning', *Het Parool*, 6 februari 1993, Kunst.

Kokke, Paul, 'Een kerkhof vol kunst in Venetië. Politiek, aids en post-modernisme dommelen rond op de 44ste Biënnale', *Brabants Dagblad*, 1990.

Konijn, Fieke, 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog' in: Ellinoor Bergvelt en Debora J. Meijers en Mieke Rijnders, *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden* (Zwolle 2013).

Kraats, Sanne van der, *Rob Scholte. Reproductie verplicht. Schilderijen*, ten.cat. Rob Scholte. Reproductie verplicht (Zwolle 2021).

Lamoree, Jhim, 'Geen kunst. Hij is Neerlands hottest beeldende kunst-property sinds Karel Appel. Maar is Rob Scholte's werk meer dan een kunstje?', *HP*, 5 november 1988.

Lamoree, Jhim, 'The Venice connection', *HP*, 9 juni 1990.

Linden, Frenk van der, 'Rob Scholte. Het is niet niks dat ik mijzelf moet vergelijken met Einstein', *De Tijd*, 2 mei 1987.

Linden, Frenk van der, 'Zonder Monroe, Freud en Rob Scholte is de wereld saai', *De Tijd*, 10 juni 1988.

Linden, Frenk van der, 'Ik ben koning Midas. Alles wat ik aanraak wordt van goud. Vreselijk. Het Biënnale-interview', *Avenue*, mei 1990.

Maggio, Gino di, *Ubi Fluxus ibi motus 1990 – 1962*, ten.cat. Ubi Fluxus ibi motus 1990 – 1962 (Milaan 1990).

Malasch, Rob, 'De gelukkige uitzondering op de regel', *Het Parool*, 16 juni 1990.

Malasch, Rob, 'No Expo. Rob Malasch spreekt schilder Rob Scholte', *Het Parool*, 16 juni 1990, Kunst.

Martin, Jean-Hubert ed., *Magiciens de la terre*, ten.cat. Magiciens de la terre 1989 (Parijs 1989).

Martini, Enzo di, 'La pantera rovere alla Biennale', *La Stampa*, 24 mei 1990.

- Martino, Enzo di, *The history of the Venice Biennale: 1895-2005* (Venetië 2005).
- Merkert, Jorn en Ursula Prinz, "Berlin in Venice. Genesis of an Exhibition", Simonetta Rasponi, *Dimensione Futuro, L'artista e la spazio*, ten.cat. Biënnale van Venetië 1990 (Venetië 1990).
- Mulder, Jan, 'Een Amsterdamse affaire', *De Volkskrant*, 11 december 1987.
- Mulder, Jan, 'Tranendal', *De Volkskrant*, 2 december 1988, kunst & cultuur.
- Mulder, Jan, 'Netwerken', *De Volkskrant*, 22 juni 1990.
- Oliva, Achille Bonita, 'Ubi fluxus ibi motus', in: Gervasoni, Marie-George en Daniela Duccheschi, *XLIV Esposizione internazionale d'arte, La Biennale di Venezia*, ten.cat. La Biennale di Venezia (Venetië 1990).
- Otten, Willem Jan, 'Het Appel Gevoel van Rob Scholte', *NRC Handelsblad*, 21 december 1990.
- Portinari, Stefania en Nico Stringa, *Storie della Biennale di Venezia* (Venetië 2019).
- Reitsma, Lex, *Rob Scholte. How to star*, ten.cat. museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (Rotterdam 1988).
- Ricci, Clarissa, *Aperto 1980 - 1993, La mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia* (Milaan 2022).
- Rimanelli, David, 'Loring McAlpin', *Art Forum*, februari 1991.
- Roodnat, Bas, 'Het schilderij Utopia van rob Scholte, nieuw gebruik of nabootsing', *NRC Handelsblad*, 3 december 1987.
- Roodnat, Bas, 'Citeren en nabootsen is voor Rob Scholte een roeping', *NRC Handelsblad*, 27 oktober 1988.
- Schenke, Menno, 'Een paradox in Venetië', *Algemeen Dagblad*, 31 mei 1990.
- Schreuder, Arjen, 'Alleen de prijs is echt', *NRC Handelsblad*, 20 april 1990.
- Shearer, Linda, Towards an "international" perspective? in: Gervasoni, Marie-George en Daniela Duccheschi, *XLIV Esposizione internazionale d'arte, La Biennale di Venezia*, ten.cat. La Biennale di Venezia (Venetië 1990).
- Steenhuis, Paul, 'In Europa heb ik de top bereikt', *NRC handelsblad*, 27 maart 1992.
- Stigter, Diana, *Tentoonstellingscatalogus Rob Scholte. XLIV Biënnale di Venezia 1990* (Eindhoven 1990).

Tilroe, Anna, 'Zwaar en licht verteerbaar. De eerste overzichtstentoonstelling van Rob Scholte', *De Volkskrant*, 28 oktober 1988, Kunst & cultuur.

Tilroe, Anna, 'Een chaos met markante trekken', *De Volkskrant*, 1 juni 1990.

Tuyl, Gijs van, 'The Netherlands', in: Gervasoni, Marie-George en Daniela Ducceschi, *XLIV Esposizione internazionale d'arte, La Biennale di Venezia*, ten.cat. La Biennale di Venezia (Venetië 1990).

Uitert van, Evert, 'Rob Scholte. De schilder, zijn rol, en zijn publiek', *Kunstschrift*, 3 (1990).

Veelen, Ijsbrand van, 'Creatieve impotentie in de kunst', *Het Parool*, 9 juni 1990, Kunst.

Vetrocq, Marcia E., *Vexed in Venice, Art in America*, Oktober (1990).

Vittoria Martini, Vittoria, 'The evolution of an exhibition model: Venice Biennale as an entity in time' in: Federica Martini en Vittoria Martini, *Just another exhibition. Histories and politics of Biennials* (Milaan 2011).

Wiarda, Dirk, 'Schilder worden? Je kunt nu een opleiding volgen met garantie!', *Het Parool*, 18 maart 1989, Kunst.

Wijers, Louwrien, 'Rob Scholte exposeert in Amsterdam: kunst als een afgerond denkproces', *Het Financiële Dagblad*, 28 februari 1987.

Yvon de Vries, Peter, 'De stuurloze Biënnale', *De Tijd*, 8 juni 1990.

Zwaap, Rene, 'Tachtiger. Rob Scholte danst niet meer op de vulkaan', *De Groene Amsterdammer*, 23 maart 1994.

Websites

'All artwork by Gran Fury is in the public domain', <https://www.granfury.org/>, laatst geraadpleegd op 7 mei 2023.

'Berlijnse Muur (1961-1989). Geschiedenis en de Val van de Muur', *Historiek*, <https://historiek.net/berlijnse-muur/1849/>, laatst geraadpleegd op 25 juni 2023.

'Biennale Arte. History' *La Biennale di Venezia*, <https://www.labiennale.org/en/history-biennale-arte>, laatst geraadpleegd op 21 maart 2023.

'Chillada', <https://www.eduardochillida.com/en>, laatst geraadpleegd op 15 augustus 2023.

'Chillada Leku', <https://www.museochillidaleku.com/en/>, laatst geraadpleegd op 15 augustus 2023.

'El Anatsui', <https://elanatsui.art/>, laatst geraadpleegd op 25 juli 2023.

'Emilio Vedova Foundation. Italian 1919-2006', *Thaddaeus Ropac*, <https://ropac.net/artists/84-emilio-vedova-foundation/> laatst geraadpleegd op 16 juli 2023.

'Exposition, Magiciens de la terre', 18 mai - 14 août 1989', *Centre Pompidou*. <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cTEXnL>, laatst geraadpleegd op 12 november 2022.

Finkelstein, Avram, '*The pope, the penis and the phone*', 28 maart 2022, <https://www.frieze.com/article/pope-penis-and-phone> , laatst geraadpleegd op 1 juli 2023.

Henry, 'Clare, Scotland Marks Thirtieth Anniversary Of Historic Venice Biennale Takeover' <https://artlyst.com/features/scotland-marks-thirtieth-anniversary-historic-venice-biennale-takeover-clare-henry/> laatst geraadpleegd op 24 juli 2023.

'History of the Venice Biennale. Selected facts and figures since the first edition in 1895' *Universes in Universe*, <https://universes.art/en/venice-biennale/history>, laatst geraadpleegd op 24 juni 2024.

Installation art', <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>, laatst geraadpleegd op 24 juli 2023.

'Jeff Koons, enter', <http://www.jeffkoons.com/>, laatst geraadpleegd op 7 mei 2023.

'La Biennale di Venezia 1990', *Artmap*, <https://artmap.com/labiennaledivenezia/exhibition/la-biennale-di-venezia-1990-1990>, laatst geraadpleegd op 21 maart 2023.

Laney, Ethan, *The pope and the penis*, <https://go.distance.ncsu.edu/gd203/?p=28186>, laatst geraadpleegd op 1 juli 2023.

'Lo profundo es el aire', <https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/lo-profundo-es-el-aire>, laatst geraadpleegd op 15 augustus 2023.

Sonnabend, <https://sonnabendgallery.com/about/> laatst geraadpleegd op 3 augustus 2023.

Illustratieverantwoording

Afbeelding 1: David Mach, David, *Softening the hardened hearts of men*.

<https://artlyst.com/features/scotland-marks-thirtieth-anniversary-historic-venice-biennale-takeover-clare-henry/>, laatst geraadpleegd op 19 augustus 2023.

Afbeelding 2: Whiteford, Kate *Sitelines* en Watson, Arthur, *Across the sea*.

<https://scotlandandvenice.com>, laatst geraadpleegd op 19 augustus 2023.

Afbeelding 3: Anatsui, El, *Grandma's Cloth*.

foto: Gervasoni, Marie-George en Daniela Ducceschi, *XLIV Esposizione internazionale d'arte, La Biennale di Venezia*, ten.cat. La Biennale di Venezia (Venetië 1990).

Afbeelding 4: Vedova, Emilio, *Absurdes Berliner Tagebuch*

<https://www.kunstbeziehung.de>, laatst geraadpleegd op 19 augustus 2023.

Afbeelding 5: Paik, Nam June, *One for violin*

<https://www.moma.org/collection/works/127502>, laatst geraadpleegd op 19 augustus 2023.

Afbeelding 6: Chillada, Eduardo, *Lo profundo es el aire', homenaje a Jorge Guillén*

<https://www.info.valladolid.es/blog/escultura-chillida-valladolid/>, laatst geraadpleegd op 19 augustus 2023.

Afbeelding 7: Gran Fury, *The pope and the penis*

<https://www.frieze.com>, laatst geraadpleegd op 19 augustus 2023.

Afbeelding 8: Koons, Jeff, *Made in heaven*

<http://www.jeffkoons.com>, laatst geraadpleegd op 19 augustus 2023.

Afbeelding 9: Scholte, Rob

<https://www.gettyimages.co.uk/photos/rob-schelte?phrase=rob%20schelte&family=editorial&assettype=image&sort=mostpopular>, laatst geraadpleegd op 19 augustus 2023.

Afbeelding 10, Scholte, Rob, *Venetië*

Foto: Edsko Por, tentoonstelling Rob Scholte, Reproductie verplicht, Museum de Fundatie, Zwolle 2022

Afbeelding 11: Foto in krantartikel van de tentoonstelling in het Rietveld paviljoen, *Nieuwsblad*, 1990. Foto: Paul Kokke.

Afbeelding 12: Tentoonstellingscatalogus *Rob Scholte. XLIV Biennale di Venezia 1990*.

foto: Edsko Por

Bijlage: Schilderijen van Scholte op de Biënnale

Enkele schilderijen die Scholte op de Biënnale getoond heeft zijn:¹³¹

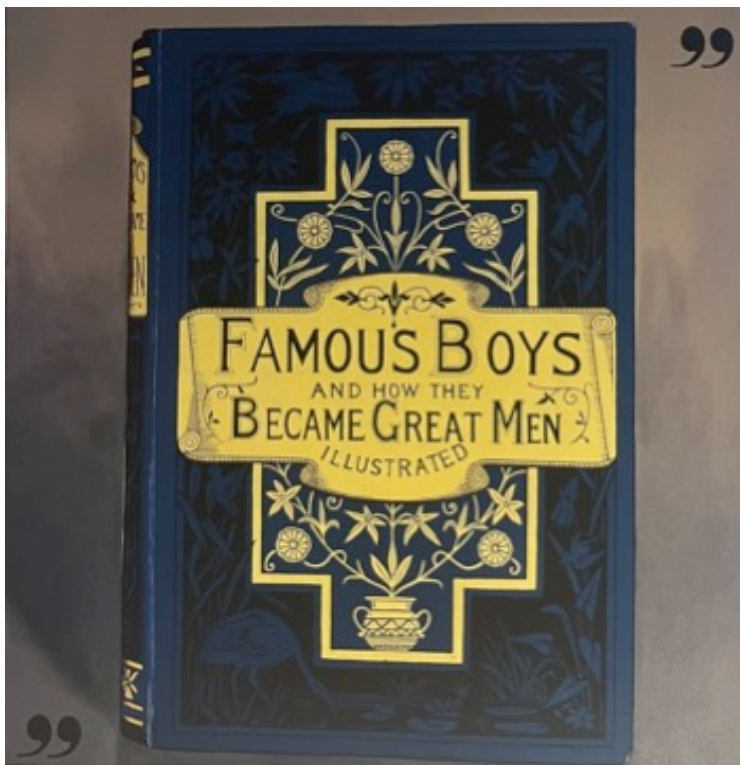


Scholte, Rob, *De schreeuw*, 1985, acryl op canvas, 180 x 150 cm (foto: ten.cat. Rob Scholte. Reproductie verplicht)

¹³¹ Rasponi, Simonetta ed., XLIV Esposizione Internazionale d'Arte, la Biennale di Venezia, tent.cat. Biënnale van Venetië, Venetië (Milaan, 1990) 204.



Rob Scholte, *Domino theorie*, acryl op canvas en *Mens erger je niet*, wol, acryl op canvas (foto: <http://www.lost-painters.nl/museum-de-fundatie-rob-scholte-reproductie-verplicht/>)



Scholte, Rob, *Illustratie*, 1986, acryl op canvas, 175 x 175 cm (foto: ten.cat. Rob Scholte. Reproductie verplicht)



Scholte, Rob, *Nostalgie*, 1988, acryl op canvas, 155 x 250 cm (foto: ten.cat. Rob Scholte. Reproductie verplicht)



Scholte, Rob, *Reproductie verplicht*, 1986, acryl op canvas, 175 x 175 cm (foto: ten.cat. Rob Scholte. Reproductie verplicht)



Scholte, Rob, *Synthese*, 1985, acryl op canvas, 100 x 250 cm (foto: ten.cat. Rob Scholte. Reproductie verplicht)



Scholte, Rob, *Tranendal*, 1990, acryl op canvas, 175 x 175 cm (foto: ten.cat. Rob Scholte. Reproductie verplicht)



Rob Scholte, *Utopia*, 1986, acryl op canvas, 155 x 250 cm (foto: ten.cat. Rob Scholte. Reproductie verplicht)