

VERANDERENDE VISIES

onderzoek naar kunstenaarsinterventies in musea

OWG I: BEELDENDE KUNST

EINDWERKSTUK

DOOR: KIRSTY VAN DER MEER, 3535096

DOCENTEN: Prof. Dr. P.A. HECHT & Dr. H. LOOTSMA

DATUM: 23-01-2014

INLEIDING



Afb. 1: Anselm Kiefer, *La Berceuse (for Van Gogh)*, 2011
installatie, glas, hout, metaal, h. 4,0 m x b. 4,5 m x d. 1,5 m.

'People will find out something, I hope, about this relationship' luidde het raadselachtige antwoord van Anselm Kiefer op de vraag naar de relatie tussen Rembrandts *Nachtwacht* (1642) en zijn installatie *La Berceuse (for Van Gogh)* (2011) (afb. 1 en 5).¹ Het besluit van het Rijksmuseum in 2009 om Kiefer de opdracht te geven tot het maken van een werk geïnspireerd op *De Nachtwacht*, staat niet op zichzelf. De laatste jaren komt het steeds vaker voor dat musea in Nederland kunstenaars uitnodigen om door middel van een interventie te reflecteren op de collectie.

In dit onderzoek wordt de opkomst van de interventie gezocht en wordt gekeken naar de verschillende manieren waarop dit concept kan worden ingevuld. Aangezien interventies voortkomen uit een bredere internationale ontwikkeling, richt het eerste deel van dit onderzoek zich op de algemene tendens gezien vanuit een globale context. Daarna wordt aan de hand van drie casestudies onderzocht hoe deze internationale tendens doorwerkt in de Nederlandse museumpraktijk, om zodoende te beoordelen of hier sprake is van een wezenlijke verandering in het karakter van het museum, of van een tijdelijke trend.

¹ Interview met Anselm Kiefer, op: whitecube.com

<http://whitecube.com/channel/in_the_museum/anselm_kiefer_kiefer_rembrandt_rijksmuseum_2011/> (18 januari 2014).

Tot voor kort hadden maar weinig kunsthistorici en museologen belangstelling voor dit aspect van de museale praktijk. Pas de laatste tien jaar groeit de wetenschappelijke interesse naar dit onderwerp, deze uit zich vooral in artikelen. Slechts een gering aantal publicaties is gebaseerd op uitgebreid onderzoek naar interventies. De belangrijkste zijn James Putnams *Art & Artefact* (2001), waarin hij artistieke interventies in diverse soorten musea beschrijft en *Museums as Muse: Artists Reflect* (1999) van Kynaston Mc Shine, gepubliceerd in het kader van de gelijknamige tentoonstelling in het MoMA waarin de visie van kunstenaars op het museum centraal stond. Recent verscheen *Curious Lessons in the Museum. The Pedagogic Potential of Artists' Interventions in Museums* (2013) een uitgebreide studie van Claire Robins naar de ontwikkeling en waarde van interventies als educatief instrument.

De term 'interventie' is afgeleid van het Latijnse *intervenire*, wat tussenbeide komen betekent. Deze betekenis valt op drie manieren te duiden: als ingrijpen, als bemiddelen en als inmengen. In de context van het museum heeft dit begrip betrekking op de wisselwerking tussen de centrale vertelling – de collectiepresentatie – en toevoegingen, ingrepen of correcties hierop door een kunstenaar. Er bestaan verschillende manieren om kunstenaars bij het museum te betrekken. In dit onderzoek ligt de nadruk op interventies waarbij het gemaakte werk een relatie aangaat met de bestaande collectie. In deze categorie passen zowel interventies waarbij een geheel nieuw werk tot stand komt, als die waarbij sprake is van gastconservatorship. Buiten dit onderzoek vallen interventies die een dimensie toevoegen aan de fysieke ruimte van het museum in plaats van aan de collectie, zoals de diverse door kunstenaars vormgegeven ruimtes in het Groninger Museum. Het verschijnsel interventies heeft niet alleen betrekking op kunstmusea, maar ook op historische, natuurhistorische en volkenkundige musea. Waar gesproken wordt van 'het museum', wordt hier het museum als instituut bedoeld.

Het onderzoek startte met literatuurstudie naar de oorsprong van het concept interventie. Vervolgens is in de literatuur gezocht naar verschillende vormen van interventies in Nederlandse musea en naar het verloop van enkele afzonderlijke samenwerkingsprojecten. Deze bevindingen worden toegelicht aan de hand van een drietal casestudies.

ACHTERGROND

Door kunstenaars via opdrachten actief bij de collectie te betrekken, draagt het museum bij aan de totstandkoming van nieuw werk. Hiermee wordt het traditionele takenpakket van verzamelen, behouden, presenteren en documenteren van objecten uitgebreid met een nieuwe functie. Hoewel het museum zo een nieuw terrein betreedt, zijn opdrachtgeverschap en verzamelen geen vreemden van elkaar. Van oudsher waren het vaak juist kunstverzamelaars die opdracht gaven tot het creëren van nieuw werk.

Dat opdrachtgeverschap tot voor kort niet snel met musea werd geassocieerd, hangt samen met de traditionele rol van het museum als autoriteit waar het gaat om canoniseren. Voor musea is er dus een risico verbonden aan het in opdracht laten maken van nieuw werk, aangezien het resultaat nog niet bekend is. In tegenstelling tot een particuliere verzamelaar, betaalt het museum als opdrachtgever ten dele met publieke middelen. Voor een opdracht dient een museum aan de gemeenschap verantwoording af te leggen volgens veel strengere criteria dan een particuliere verzamelaar. Anderzijds maakt opdrachtgeverschap het voor musea mogelijk zich te profileren als podium voor ontwikkeling en zich zodoende te mengen in het discours rondom ontwikkelingen van en binnen de kunst. Hierdoor is het museum niet langer een neutrale observator, maar een actieve participant. Deze verandering staat niet op zichzelf maar is het gevolg van een substantiële verandering van het museum waarop later dieper zal worden ingegaan. Dat opdrachtgeverschap nu ook een erkende museale activiteit is, wordt bevestigd door de in 2012 door het Mondriaanfonds in het leven geroepen 'bijdrage opdrachtgeverschap'.²

Zoals eerder gezegd, zijn er twee gangbare manieren om een interventie door een kunstenaar te realiseren. Ten eerste door het geven van de opdracht tot het creëren van nieuw werk dat reflecteert op, of refereert aan de bestaande collectie of een werk daaruit. De tweede manier is een kunstenaar uit te nodigen als gastconservator.³ In dit laatste geval is het resultaat geen fysiek nieuw werk maar wordt de kunstenaar de mogelijkheid geboden zijn ideeën over museum of collectie uit te dragen aan de bezoeker. Een dergelijke presentatie kan worden beschouwd als een installatie. Deze laatste vorm zien we het eerst optreden.

DE KIJK VAN DE KUNSTENAAR

Het vroegste voorbeeld van een tentoonstelling waarbij een kunstenaar als gastcurator werd aangesteld en de volledige vrijheid kreeg in het maken van een collectiepresentatie was *Raid the Icebox with Andy Warhol*, door Andy Warhol(1928-1987) in 1970 in de Rhode Island School of Art and Design in het Amerikaanse Providence, een kunstopleiding die zich zowel richt op autonome als op toegepaste kunst. Warhol brak hier radicaal met de heersende conventies ten aanzien van de museale presentatie van objecten en plaatste vraagtekens bij het proces van waardetoekenning door musea. Zo toonde hij niet één paar schoenen, maar liet hij alle in het depot aanwezige kasten met schoenen naar de tentoonstellingsruimte verplaatsen (afb.2).⁴

2 B. Donker, 'Deelregeling Opdrachtgeverschap', *Staatscourant* 31 december 2012.

3 Fieke Konijn, 'Interventies en Plug-Ins. De problematische positie van de museumcollectie', in: *De Witte Raaf* 128 (juli-augustus 2007).

4 Kynaston Mc Shine, *Museums as muse: artists reflect*, tent. cat. New York (Museum of Modern Art) 1999, p. 62.



Afb. 2: Andy Warhol, *Installation with shoes* (uit 'Raid the Icebox With Andy Warhol'), 1970.

Het idee voor deze tentoonstelling kwam van Dominique de Menil (1908-1997), een bekende verzamelaar en begunstiger van culturele instellingen. Haar motivatie luidde: *'What is beautiful to the artist becomes beautiful. What is poetical to the poet becomes poetical. So let's visit museums with artists and poets'*⁵ Hiermee suggereert De Menil dat kunstenaars anders 'zien' of in ieder geval iets waarnemen dat de reguliere bezoeker of museummedewerker ontgaat. Latere tentoonstellingen met een kunstenaar als curator vormen een bevestiging van deze veronderstelling.

Dit verschil in visie op presentatiemethode komt voor een groot deel voort uit een fundamenteel verschil in 'karakter' tussen museum en kunstenaar. Het museum is van oudsher een conservatieve instelling, die zich bezighoudt met wetenschap en in die zin waarde hecht aan feiten en kwalificatiesystemen. Daarnaast wil het museum deze kennis overbrengen op de bezoeker en als gevolg hiervan zijn musea het liefst zelf aan het woord. Kunstenaars zijn in de regel nauwelijks geïnteresseerd in deze belerende vorm van informatieoverdracht. Zij zoeken bij voorkeur de confrontatie, tot aan het provocerende toe, om op die manier een discussie op gang te brengen.⁶

INSTITUTIONELE KRITIEK

Kunstenaars communiceren dus op een wezenlijk andere manier met het publiek dan het museum. Aan autoriteit kennen zij nauwelijks waarde toe, en daardoor zijn zij brutaler. Zij durven algemeen geaccepteerde waarden aan de kaak te stellen en schuwen ook niet de kunst zelf te bevragen. De Dadaïsten nemen aan het begin van de 20ste eeuw als eerste bewust stelling tegen het moderne westerse kunstbegrip, met als meest typerende voorbeeld Marcel Duchamps *Fountain* (1917). Hiermee wordt de basis gelegd voor wat in de jaren '60 zal uitgroeien tot de conceptuele kunst.⁷

5 Idem.

6 James Putnam, *Art & Artefact. The Museum as Medium*, London 2001, p. 203.

7 Erika Doss, *Twentieth-Century American Art*, Oxford 2002, p. 70.

Joseph Kosuth (g. 1945) is een van de meest uitgesproken conceptuele kunstenaars en hij wordt dan ook gezien als een belangrijke vertegenwoordiger van deze stroming. In zijn in 1969 verschenen manifest *Art After Philosophy* stelt hij dat alle kunst na Duchamp in essentie conceptueel is, omdat diens werk aantoont dat de kunst enkel als concept bestaat.⁸ De conceptuele kunst ontkent hiermee de autonomie waarvoorheen zo op werd aangedrongen en bevraagt in haar werk de sociale constructie die kunst is geworden. Ze opent de aanval op de materiële en visuele status van de kunst.

Deze houding is kenmerkend voor de in de jaren '60 en '70 opkomende Institutionele Kritiek. Kunstenaars uitten kritiek op de kunstpraktijk in het algemeen en op de museale praktijk in het bijzonder. Deze kritiek kwam duidelijk naar voren in het werk van de kunstenaars die zich onderdeel van deze stroming voelden. De legitimiteit van de waarde die culturele instellingen toekennen aan kunstwerken en de machtspositie die het museum op grond daarvan kan uitoefenen, wordt ter discussie gesteld en er worden vraagtekens geplaatst bij de veronderstelde neutraliteit van het museum.⁹

Een anti-autoritaire houding ten opzichte van de culturele praktijk maakt in deze periode ook deel uit van het discours binnen de filosofie en sociologie. Zo wordt de filosofie van Theodor Adorno (1903-1969) bepaald door zijn teleurstelling in de Verlichting en zijn kritiek op het kapitalisme. Slechts in twee essays hield Adorno zich specifiek bezig met de beeldende kunst, maar deze teksten zijn van grote invloed geweest op het verdere kunsttheoretische debat. Adorno's bekendste uitspraak met betrekking tot het museum komt uit het in 1952 verschenen essay *Valéry Proust Museum*, waarin hij het museum typeert als een mausoleum; een 'familiegraf voor kunstwerken'.¹⁰ Objecten worden er volgens Adorno ontdaan van hun ziel en geneutraliseerd. Dit gegeven van het museum als doodse en begrensde plek, contrasteert zijns inziens sterk met de onbegrensde en levendige wil die kunstenaars vaak wordt toebedeeld.¹¹ Adorno liep in zijn ideeën vooruit op het post-modernisme waarin ook de institutionele kritiek te vinden is.

In de jaren '80 en '90 van de vorige eeuw, accepteerde een volgende generatie kunstenaars het gegeven dat musea geen autonome basis hebben en daarmee verschuiven zij de focus van de Institutionele Kritiek.¹² In deze periode komt de nadruk steeds meer te liggen op de wijze waarop musea hun collectie presenteren. Naast kunstmusea worden nu ook historische en volkenkundige

8 Joseph Kosuth, 'Art after Philosophy', in: Charles Harrison en Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000. An anthology of Changing Ideas. New edition*, Cornwall 2002, p. 856.

9 Andrea Fraser, 'From the Critique of Institutions to an Institution of Critique', *Artforum* 44 (2005), p. 280.

10 Theodore W. Adorno, 'Valéry Proust Museum', in: Thomas McCarthy (red.), *Prisms*, Cambridge 1989, p. 175

11 Idem.

12 Khadija Carroll La, 'Object to Project: Artists' interventions in museum collections', in: Christopher R. Marshall (red.), *Sculpture and the Museum*, London 2011, p. 222.

musea in de kritiek betrokken.¹³ Deze tweede golf binnen de Institutionele Kritiek veroordeelt de koloniale zienswijze van veel musea, waarin de westerse cultuur superieur wordt geacht en waarin 'de Ander' wordt beschouwd als object en in een vitrine wordt geplaatst.¹⁴

De Amerikaanse kunstenaar Mark Dion (g. 1961), onder andere verantwoordelijk voor de tentoonstelling *The Marvelous Museum* in het Oakland Museum of California in 2010, stelde in 1997 dat kunstenaars die zich bezighouden met Institutionele Kritiek in hun houding jegens de museale praktijk in twee groepen uiteenvallen.¹⁵ Enerzijds is er een groep die het museum afschrijft, omdat zij het museum in essentie als een corrupte instelling ziet, een 'bodemloze put voor klassen-ideologie'. Anderzijds zijn er kunstenaars die kritiek hebben vanuit hun betrokkenheid bij het museum. Het is niet hun intentie het museum op te blazen, maar om er een interessantere en effectievere instelling van te maken.¹⁶

Beide stromingen in deze tweede golf van Institutionele Kritiek pleiten voor een kritische houding binnen musea. Eén die vragen stelt bij hetgeen wordt gepresenteerd en bij de wijze waarop de eigen collectie tot stand is gekomen.¹⁷ Zelfreflectie is volgens deze kunstenaars de sleutel tot een oprecht en relevant museum. Interventies zoals in dit artikel beschreven, geven aan dat musea tegenwoordig wel degelijk bezig zijn met zelfreflectie. Ten opzichte van twintig jaar geleden, is er dus iets veranderd in de houding van musea.

ZELFREFLECTIE

Eén van de vroegste voorbeelden van een interventie die uiting geeft aan de veranderende houding van het museum ten opzichte van zichzelf is *Mining the Museum* (1992) van de Afro-Amerikaanse kunstenaar Fred Wilson die door de Maryland Historical Society in Baltimore werd uitgenodigd als gastcurator.¹⁸ Slavernij en kolonialisme zijn aspecten die nauw verweven zijn met de geschiedenis van dit instituut, maar die in de presentatie tot dan toe werden genegeerd. Het museum hanteerde nog altijd het principe van 'andere' culturen als inferieur ten opzichte van de superieure westerse cultuur. Wilson wist hier door middel van kleine aanpassingen verandering in te brengen en creëerde zo een zeer confronterende presentatie.¹⁹

De meervoudige woordspeling in de -zeer sterke- titel geeft precies aan hoe Wilson de collectie benaderde. Allereerst 'mining' in de context van het uitgraven van mijnen; uit de spreekwoordelijke

13 Putnam, 2001 (zie noot 7), p. 41.

14 La, 2011 (zie noot 13), p. 223.

15 L. Corrin, M. Kwon en N. Bryson, *Mark Dion*, London 1997, p. 16.

16 Idem.

17 Fraser, 2005 (zie noot 10), p. 278.

18 La, 2011 (zie noot 13), p. 224.

19 Idem.

'mijn' onder het museum wist hij de verborgen verhalen naar boven te halen en daarmee maakte hij de etnische minderheden zichtbaar. Daarnaast kunnen de subtiele interventies gezien worden als mijnen die verstopt zijn in het museum en die de bezoeker, wanneer deze erop stuit, onherroepelijk zullen raken. Als laatste is er de implicatie van het zoeken door de kunstenaar naar reflectie van zijn eigen identiteit, 'mine-ing'.²⁰

De kracht zat hem in het ogenschijnlijk normale karakter van de presentatie. Wilson maakte gebruik van de conventionele presentatievormen. Zoals in de installatie *Metalwork (1793-1880)*, waar hij in een vitrine de beste zilverstukken uit de collectie toonde met in het midden een paar leren boeien die voor slaven waren gebruikt (afb. 3). Wilson zelf zei over het blootleggen van dit verzwegen aspect van de collectie: '*What they put on view says a lot about the museum, but what they don't put on view says even more.*'²¹ In zijn tentoonstelling poogde Wilson de identiteit van het museum te hervormen door het onderliggende racisme te exposeren.

Mining the Museum wordt gezien als een zeer succesvolle samenwerking tussen museum en kunstenaar, met als resultaat dat een zeer gevoelig thema op effectieve wijze aan een groot publiek zichtbaar werd gemaakt. Dit succes is voor een groot deel te herleiden tot de manier waarop Wilson zijn boodschap naar de bezoeker communiceerde: suggestief in plaats van didactisch en provocerend in plaats van moraliserend. Er werd niet betutteld, er werd niets verweten en er werd niet gepreekt. Wat Wilson bewerkstelligde was dat bezoekers door middel van sterke ensembles zelf tot conclusies kwamen.²²



Afb. 3: Fred Wilson, *Metalwork (1793-1880)* (uit 'Mining the Museum'), 1992.

20 Coco Fusco, 'The other history of Intercultural Performance', in: *Journal of Performance Studies*, 38, no 1 (voorjaar 1994), p. 148.

21 Idem.

22 Claire Robins, *urrious Lessons in the Museum. The Pedagogic Potential of Artists' Interventions in Museums*, London 2013, p. 137.

Het hiervoor genoemde voorbeeld geeft uiting aan de waarde die Wilson hecht aan de maatschappelijke functie van het museum. Deze maatschappelijke functie is sinds het ontstaan van het moderne museum aan verandering onderhevig geweest. Aanvankelijk waren kunstverzamelingen samengesteld voor 'eigen gebruik', zoals de rariteitenkabinetten in de 17^e en 18^e eeuw, waarbij de eigenaar bepaalde of en hoe anderen toegang kregen tot zijn verzameling. Tijdens de Verlichting werd de indeling van collecties in toenemende mate gesystematiseerd op basis van classificatiesystemen die uitging gaven aan de superioriteit van de westerse cultuur.²³

Waar het museum zich in de 18^e eeuw hoofdzakelijk richt op wetenschappers, stelden musea zich gedurende de 19^e eeuw open voor een steeds breder publiek. Het museum werd ingezet als instrument tot verheffing van het volk en ter stimulering van de nationale identiteit.²⁴ Hierin ligt de herkomst van het 'opvoedende' karakter van veel musea. Tot in de 20^{ste} eeuw onderschreven musea de visie op de westerse cultuur als superieur en verheven boven andere culturen, die als primitief werden aangeduid.²⁵ Pas in de jaren '80 en '90 van de vorige eeuw stellen musea zich vanwege toenemende maatschappelijke druk open voor herziening van die visie. Het museum zelf wordt in deze periode kritischer op het eigen handelen en onderkent dat de waarde en betekenis die het museum aan objecten toekent, niet vanuit het object zelf komt. Hieruit vloeide een 'nieuwe museologie' voort, waarvan de ideeën grote overeenkomst vertonen met die van de institutionele critici uit die periode als Andrea Fraser en Fred Wilson.²⁶ Ook binnen musea groeide nu het besef dat de waarden en de classificatiesystemen waaraan het instituut zo hardnekkig had vastgehouden, wellicht moesten worden herzien.

Sinds die tijd is een democratisering van het museum gaande en in het verlengde daarvan durven musea meer risico te nemen en de confrontatie op te zoeken met zowel zichzelf als met het publiek. Tegen het einde van de 20^{ste} eeuw wordt het museum nog steeds gezien als een omgeving om te leren, maar niet meer op de belerende wijze die daarvoor werd gehanteerd. Tegenwoordig wil het museum leerzaam zijn op een aangename, prikkelende en soms zelfs speelse manier. Het 'leren' staat nu voor een meer vrijblijvende vorm van kennisvergarig, waartoe het publiek uit eigen behoefte toenadering zoekt. De ruimte die aan interventies wordt geboden, geeft uiting aan deze verandering. Het museum probeert de bezoeker op meer subtiele wijze te prikkelen, of poogt aan te zetten tot een meer kritische manier van kijken zodat meningsvorming bij de bezoeker leidt tot een heel andere toekenning van waarden. Het presenteren van een zogenaamde canon is hierdoor minder relevant en musea gaan op zoek naar andersoortige

23 Tony Bennett, 'The Exhibitionary Complex', in: David Boswell en Jessica Evens (red.), *Representing the Nation: A Reader. Histories, heritage and museums*, Abingdon 2007, p. 334.

24 Idem.

25 Doss (2002), zie noot 8, p. 245.

26 Robins, 2013 (zie noot 23), p. 17.

verbanden binnen de collectie.²⁷

De veelvuldige toepassing van interventies in de museale praktijk is dus het gevolg van een reeks ontwikkelingen die tot een nieuwe visie op het museum hebben geleid, zowel vanuit de instelling zelf als vanuit de beschouwer en de kunstenaar. De laatste tien jaar lijkt er welhaast sprake van een vloedgolf aan interventies in diverse musea, groot of klein, nationaal of regionaal, publiek of privaat. Het lijkt een trend waaraan iedereen mee wil doen, zo constateert Simon Stephens in het artikel *Artistic Merits*.²⁸

INTERVENTIES IN NEDERLAND

Ook in Nederland is sinds een jaar of tien sprake van de 'vloedgolf' die Stephens waarneemt. Museum Boijmans Van Beuningen te Rotterdam nam hierin de pioniersrol op zich. *Viewing Matters: Upstairs* (1996) van gastconservator Hans Haacke is een voorbeeld dat ook in de internationale literatuur vaak wordt aangehaald.²⁹ De manier waarop Haacke hier te werk ging, lag in het verlengde van *Raid the Icebox with Andy Warhol* en geeft uiting aan een verschuiving van Haacke's benadering van het museum. Waar hij in de jaren '70 nog vooral het bestuurlijke aspect van het museum onder de loep nam, legt hij in deze presentatie de nadruk op de subjectiviteit van museumpresentaties.³⁰ Vanaf 2007 toont het Boijmans jaarlijks een reeks interventies. Door kunstenaars te laten reflecteren op de collectie geeft dit museum invulling aan de ambitie hedendaagse kunst een prominente plek te geven en door de interactie met de collectie worden tevens nieuwe betekenissen aan het publiek zichtbaar gemaakt.

Het manifest *Naar een mondig museum* uit 2006 van de -dan nog- jonge conservatoren Stijn Huijts, Edwin Jacobs en Meta Knol, geeft uiting aan de behoefte die binnen musea wordt gevoeld aan een andere invulling van de maatschappelijke rol van het museum en de functies die interventies daarbij kunnen vervullen. Het manifest is een pleidooi voor een anti-elitair museum. In een achttal, enigszins hoogdravend geformuleerde, stellingen haken de auteurs aan bij bovengenoemde ontwikkeling en geven zij hun visie op de vorm die het anti-elitaire museum zou moeten aannemen.³¹ In het kader van dit onderzoek is het vijfde punt van het manifest het meest interessant.

'Het ideale museum actualiseert het verleden door historische gelaagdheid en diepgang aan te brengen in projecten met een actuele zeggingskracht. Het museum kan op een fantastische manier

27 Louisa Buck en Daniel McClean, *Commissioning Contemporary Art. A Handbook for Curators, Collectors and Artists*, London 2012, p. 93.

28 Simon Stephens, 'Artistic Merits', in: *Museums Journal*, 112 (2012), p. 22.

29 Miranda Stearn, 'Re-making utopia in the museum: artists as curators', in: *Museological Review no. 17, Museum Utopias Conference Issue* (januari 2013), p. 39.

30 Idem.

31 Stijn Huijts, Edwin Jacobs en Meta Knol, 'Naar een mondig museum', in: *NRC Handelsblad* 7 december 2006.

*navigeren door de geschiedenis; het kan herinterpreteren, leren en laten leren door ontwikkelingen te duiden en door te laten zien dat er vele kunstgeschiedenissen te schrijven zijn. Om kennis van het historisch erfgoed in verband te kunnen brengen met actuele ontwikkelingen, moeten conservatoren met kennis van de museale verzamelingen actief betrokken zijn bij de museale presentatiepraktijk. Maar net zoveel ruimte is nodig voor de inbreng van jonge kunstenaars en tentoonstellers, voor nieuwe initiatieven en voor de ontwikkeling van polemische tentoonstellingen.*⁵²

In de laatste stelling wordt het ideale museum geformuleerd als een

*'(...) levendige, hybride plek, waarin het samenspel tussen verschillende artistieke disciplines een bindende factor vormt, en waar inspirerend teamwork leidt tot avontuurlijke combinaties van verzamelingen, presentaties en gebeurtenissen.(...) Dit type museum fungeert als een venster op een complexe en kleurrijke wereld, waarbij het publiek wordt uitgedaagd om een individuele, reflectieve positie in te nemen. In een geleidelijk, schokkend, confronterend of speels proces van kijken, denken en verwerken kunnen standpunten worden uitgewisseld en nieuwe meningen gevormd. Een dergelijk museum heeft stevige wortels in het verleden en zoekende tentakels die geopend zijn naar de wereld.'*³³

Meta Knol, bij het verschijnen van dit manifest nog conservator moderne en hedendaagse kunst van het Centraal Museum, werd in 2009 aangesteld als directeur van Stedelijk Museum De Lakenhal in Leiden. In die hoedanigheid was zij in 2011 nauw betrokken bij de interventie van fotograaf Erwin Olaf, die wordt beschreven in de eerste casestudy.

CASE STUDY 1: ERWIN OLAF – VRIJHEID! LEIDENS ONTZET (2011)

Fotograaf Erwin Olaf (g. 1959) maakte in opdracht van Museum De Lakenhal en de Universiteit Leiden een eigentijds historiestuk met als thema *Leidens Ontzet* (afb. 4). Doel van de opdracht was het historiestuk als genre nieuw leven in te blazen en de keuze voor fotografie als medium is hierbij een zeer bewuste. Er werd gekozen voor Erwin Olaf omdat hij in zijn werk wat betreft compositie, licht en symboliek, met dezelfde vraagstukken speelt als de schilders in de 17de eeuw.³⁴ De Lakenhal wilde met deze opdracht een nieuw dimensie toevoegen aan de grote verzameling historiestukken in de collectie, -waaronder *Burgemeester van der Werff biedt zijn degen aan het volk*, in 1817 geschilderd door Matheus Ignatius van Bree-, die in het museum weinig aandacht kregen.³⁵ Tijdens het gehele proces was er veel overleg

32 Idem.

33 Idem.

34 Interview met Erwin Olaf uitgezonden in 'OVT' op Radio 1, uitgezonden 2 oktober 2011, beluisterd via de website van de Lakenhal <<http://www.lakenhal.nl/media/erwinolaf-ovt.mp3>> (28 december 2013).

35 Carin Gaemers, 'Vrijheid! Leidens Ontzet 1574-2011. Een eeuwenoude traditie hervat in het Leidse Museum De Lakenhal', in: *Historisch Tijdschrift Holland* 44 (vol. 1 en 2 2012), p. 7.

tussen Olaf en medewerkers van museum en universiteit en in de opdracht waren enkele eisen opgenomen. Zo stond de maat van het werk van te voren vast, omdat het werk in omvang moest aansluiten bij de bestaande historiestukken en stond de Universiteit Leiden erop dat Minerva duidelijk zou worden afgebeeld. Olaf heeft dit niet als negatief ervaren en stelt dat deze manier van samenwerken ertoe leidde dat hij op een andere manier naar zijn werk ging kijken, wat volgens hem het resultaat alleen maar ten goede is gekomen.³⁶

CASE STUDY 2: RIJKSMUSEUM – KIEFER & REMBRANDT

te zien van 7 mei t/m 4 juli 2011

Het Rijksmuseum gaf de Duitse kunstenaar Anselm Kiefer (g. 1945) in 2009 de opdracht een werk te maken geïnspireerd op *De Nachtwacht* (1642) van Rembrandt. Dit resulteerde in *La Berceuse (for Van Gogh)*, waarover de nodige ophef ontstond, omdat het werk eerder naar Vincent van Gogh dan naar Rembrandt lijkt te verwijzen (afb. 1 en 5).³⁷ Begrijpelijk, aangezien de zonnebloemen in de buitenste vitrines verwijzen duidelijk naar Van Gogh en het werk refereert bewust aan Van Gogh's *La Berceuse*, een portret van Augustine Roulin uit 1889. In een brief aan zijn broer liet Van Gogh ooit weten van dit portret een drieluik te willen maken. Dit idee is echter nooit gerealiseerd.³⁸ Kiefer zelf gaf te kennen geen bijzondere band met *De Nachtwacht* te hebben, maar is wel al lange tijd gefascineerd door het werk van Van Gogh. Aangezien Van Gogh bijzonder gefascineerd was door Rembrandt, lijkt Kiefer te willen demonstreren dat via van Gogh het werk van Rembrandt ook een uitwerking heeft op zijn eigen kunst. De relatie tussen Kiefers *La Berceuse* en *De Nachtwacht* is dus heel persoonlijk en erg impliciet. In tegenstelling tot de interventie van Erwin Olaf in de Lakenhal stond hier dan ook niet van tevoren vast welk verhaal het werk moest gaan communiceren, Kiefer kreeg volledig de vrije hand.³⁹ Ondanks de vele verontwaardigde reacties in de pers mag ook deze interventie als geslaagd worden beschouwd. Het Rijksmuseum wilde met dit werk laten zien hoe Rembrandt ook voor hedendaagse kunstenaars nog een invloed is en dit is wat het werk van Kiefer laat zien, zij het op zeer eigenzinnige wijze.

36 Carin Gaemers, 'Van het beeld in mijn hoofd heb ik een verhaal gemaakt. Fotograaf Erwin Olaf over het project *Vrijheid!*', in: *Historisch Tijdschrift Holland* 44 (vol. 1 en 2 2012), p. 27.

37 Birgit Donker, 'Nachtwacht was het 'vertrekpunt'', in: *NRC Handelsblad* 9 februari 2011.

38 Laura Spek, 'interview met Ludo van Halem', in: *De Avonden, VPRO Radio* 12 mei 2011 (Radio Uitzending).

39 Idem.



Afb. 4: Erwin Olaf, *Vrijheid! Pest en honger tijdens Leidens Beleg* (uit de serie: Leidens Beleg & Ontzet), 2011 chromogene druk h. 200 cm x b. 265 cm.



Afb. 5: Anselm Kiefer, *La Berceuse (for Van Gogh)*, 2011 installatie, glas, hout, metaal, h. 4,0 m x b. 4,5 m x d. 1,5 m.

CASE STUDY 3: SUSPENDED HISTORIES, MUSEUM VAN LOON

5 Oktober 2013 t/m 20 januari 2014

Museum Van Loon is een historisch pand met stijlkamers. De familie Van Loon speelde een belangrijke rol in de VOC en was daardoor direct verbonden met het koloniale verleden van Nederland. De collectie bevat echter bijna geen visueel materiaal dat naar dit verleden verwijst. Daarom vroeg Museum Van Loon Thomas Berghuis, conservator bij het Guggenheimmuseum in New York, een tentoonstelling samen te stellen waarin elf hedendaagse kunstenaars die afkomstig zijn uit de gebieden waarmee de VOC handel dreef, reflecteren op dit aspect van de familiegeschiedenis.⁴⁰ Het onderwerp stond vast maar in de invulling hiervan waren alle kunstenaars vrij; ook in hun keuze wat betreft vorm en medium. Hoewel er tijdens het proces overleg en evaluatie plaatsvond, mengde het museum zich niet in het werk zelf.⁴¹ Met deze elf opdrachten koos Museum Van Loon heel bewust voor de confrontatie met het eigen koloniale verleden, door openlijk te onderkennen dat deze zwarte pagina lange tijd onderbelicht is gebleven.

Het resultaat was een diversiteit aan werken, die de verschuiving illustreert in de omgang met het koloniale verleden. Niet door met de botte bijl te hakken maar door als variant op Wilsons *Mining the museum*, op subtiele wijze eigentijds werk in te voegen in de bestaande opstelling, Zoals *Things Themselves* van de Chinees-Nederlandse kunstenaar Ni Haifeng (g. 1964). In verschillende ruimtes verving hij originele objecten door 'Made In China' replica's met subtiele verwijzingen naar het heden (afb. 6).⁴²

Uit de casestudies komt naar voren dat op zeer uiteenlopende wijze invulling kan worden gegeven aan interventies. Drie factoren zijn daarin bepalend: wat het museum met de interventie wil bereiken, de mate van vrijheid die de kunstenaar wordt geboden en de vorm die wordt gekozen voor de samenwerking tussen kunstenaar en museum tijdens het proces. Wat de betrokkenheid van het museum betreft, brengen de drie casestudies de bandbreedte duidelijk in beeld: enerzijds de hechte samenwerking tussen Erwin Olaf en Museum de Lakenhal en anderzijds het Rijksmuseum dat Kiefer volledig de vrije hand liet. De wijze waarop Museum Van Loon de betrokkenheid gestalte gaf houdt het midden tussen deze beide uitersten. Museum Van Loon

40 Thomas Berghuis, 'Suspended Histories', in: Manon Braat en Tonko Grever (red.), *Suspended Histories*, tent.cat. Amsterdam (Museum van Loon) 2013, p. 10.

41 Berghuis (2013), zie noot 40, p. 12.

42 Manon Braat, 'Ni-Haifeng. Things Themselves (2013)', in: Manon Braat en Tonko Grever (red.), *Suspended Histories*, tent.cat. Amsterdam (Museum van Loon) 2013, p. 48.

bepaalde de focus van de opdracht en tijdens het proces was veel contact tussen de instelling en de kunstenaars, maar vanuit het museum werd niet gestuurd op het resultaat.



Afb. 6: Ni Haifeng, *Things Themselves*, 2013.

CONCLUSIE

De herkomst van het concept interventie ligt halverwege de twintigste eeuw en kan worden beschouwd als een praktische uitwerking van de Institutionele Kritiek die de autoriteit van het museum en de autonomie van de kunst ter discussie stelde. De ontwikkeling van deze visie is onlosmakelijk verbonden met een veel breder proces van maatschappelijke verandering, waarbij de traditionele maatschappelijke elite haar tot dan toe vanzelfsprekende autoriteit verloor.

Met het toenemende besef dat de canon zoals gepresenteerd in het museum verre van objectief was, maar juist een uiting bleek van de vermeende superioriteit van de westerse cultuur, verloor het museum zijn vanzelfsprekende autoriteit. Het museum diende een andere invulling te geven aan zijn maatschappelijke functie en moest een presentatievorm vinden die bij die veranderende rol aansloot. Dit dwong musea tot zelfreflectie en een meer kritische houding ten aanzien van de eigen collectie. Interventies bleken hiertoe een doeltreffend instrument.

Aan de keuze voor interventies kunnen verschillende motieven ten grondslag liggen. Door middel van interventies kunnen onderliggende verbanden binnen de collectie zichtbaar worden gemaakt

en onbelichte aspecten van een collectie naar de voorgrond worden gehaald. Interventies kunnen een nieuwe dimensie toevoegen aan de bestaande collectie. Omdat kunstenaars een collectie anders benaderen dan conservatoren en curatoren, bieden hun interventies een andere kijk. Daarnaast is het voor het museum een mogelijkheid om een podium te bieden aan eigentijdse kunst en kunnen musea zich profileren als begunstiger van hedendaagse kunstenaars.

Er is een groot verschil tussen interventies onderling als gevolg van de grote variatie in de mate van vrijheid die de kunstenaar wordt geboden bij de keuze van thema en vorm van het uiteindelijke werk. De positie die het museum in het proces kiest is eveneens een bepalende factor; als opdrachtgever op afstand, ondersteunend en faciliterend, of als volwaardige samenwerkingspartner.

De tot dusver beschreven ontwikkeling doet veronderstellen dat er sprake is van een afgerond proces. Toch worden de hierboven uiteengezette ideeën zeker nog niet door ieder museum als gangbaar gezien. Wel is een nieuwe fase in de ontwikkeling van de museale praktijk bereikt, omdat de kritische visie op het museum nu tot alle lagen van het instituut is doorgedrongen. Op grond hiervan kan worden gesteld dat het hier geen tijdelijke trend betreft. De interventie wortelt stevig in de filosofische benadering van het museum sinds het begin van de 20^{ste} eeuw en de groeiende populariteit ervan is een uiting van een transitie in het karakter van het museum. Interventies zijn in de 21ste eeuw een gangbaar instrument geworden binnen de tentoonstellingspraktijk.

LITERATUUR

- Donker, B., 'Deelregeling Opdrachtgeverschap', *Staatscourant* 31 december 2012.
- Braat, Manon en Tonko Grever (red.), *Suspended Histories*, tent.cat. Amsterdam (Museum van Loon) 2013.
- Buck, Louisa en Daniel McClean, *Commissioning Contemporary Art. A Handbook for Curators, Collectors and Artists*, London 2012.
- Corrin, L., M. Kwon en N. Bryson, *Mark Dion*, London 1997.
- Doss, Erika, *Twentieth-Century American Art*, Oxford 2002.
- Fraser, Andrea, 'From the Critique of Institutions to an Institution of Critique', *Artforum* 44 (2005), pp. 278–285.
- Fusco, Coco, 'The other history of Intercultural Performance', in: *Journal of Performance Studies* 38 no. 1 (voorjaar 1994).
- Gaemers, Carin, 'Vrijheid! Leidens Ontzet 1574-2011. Een eeuwenoude traditie hervat in het Leidse Museum De Lakenhal', in: *Historisch Tijdschrift Holland* 44 (vol. 1 en 2 2012) pp. 6-19.
- Gaemers, Carin, 'Van het beeld in mijn hoofd heb ik een verhaal gemaakt. Fotograaf Erwin Olaf over het project *Vrijheid!*', in: *Historisch Tijdschrift Holland* 44 (vol. 1 en 2 2012) pp. 26-34.
- La, Khadija Carroll, 'Object to Project: Artists' interventions in museum collections', in: Christopher R. Marshall (red.), *Sculpture and the Museum*, London 2011, pp. 217-239.
- Konijn, Fieke, 'Interventies en plug-ins. De problematische positie van de museumcollectie', in: *De Witte Raaf*, Editie 128 (juli-augustus 2007).
- Kosuth, Joseph, 'Art After Philosophy', in: Charles Harrison en Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Cornwall 2002, pp. 852-861.
- Latimer, S., 'Artistic License: Using Contemporary artists to inspire displays of collections requires a clear mutual understanding of what is desired', in: *Museums Journal*, Augustus 2001, pp. 29-31.
- Marshall, Christopher R., 'Ghosts in the Machine: The Artistic Intervention as a Site of Museum Collaboration-accomodation in Recent Curatorial Practice', in: *The International Journal of the Inclusive Museum*, Vol. 4 Issue 2 (2012), pp. 65-80.
- Mc Shine, K., *Museums as muse: artists reflect*, tent. Cat. New York (Museum of Modern Art) 1999.
- Morris, Jane, 'Artistic Values', in: *Museum Practice* (herfst 2005), pp. 44-45.
- Morris, Jane, 'The Green Light', in: *Museum Practice* (herfst 2005), pp. 46-48.
- Pappers, D., 'Vocabulaire voor internationale kunst – Rectificatie van een asymmetrisch verleden', in: *Kunstbeeld* nr. 12 (2010/2011), pp. 66-69.
- Putnam, James, *Art & Artefact. The Museum as Medium*, London 2001.
- Pye Matilda, Linda Sandino (red.), *Artists Work in Museums. Histories, interventions, subjectivities*, London 2012.
- Robins, Claire, *Curious Lessons in the Museum. The Pedagogic Potential of Artists' Interventions in Museums*, London 2013.
- Stephens, Simon, 'Artistic Merits', in: *Museums Journal*, 112 (mei 2012), pp. 22-27.
- Stearn, Miranda, 'Re-making utopia in the museum: artists as curators', in: *Museological Review no. 17, Museum Utopias Conference Issue* (januari 2013), pp. 36-47.

OVERIGE MEDIA

Anselm Kiefer (interview), op: *whitecube.com*

<http://whitecube.com/channel/in_the_museum/anselm_kiefer_kiefer_rembbrandt_rijksmuseum_2011/> (18 januari 2014).

Erwin Olaf (interview) uitgezonden in 'OVT' op Radio 1, uitgezonden 2 oktober 2011, beluisterd via de website van de

Lakenhal <<http://www.lakenhal.nl/media/erwinolaf-ovt.mp3>> (28 december 2013).

Laura Spek, 'interview met Ludo van Halem', in: *De Avonden, VPRO Radio* 12 mei 2011 (Radio Uitzending).

LIJST VAN AFBEELINGEN

Afbeelding 1: Anselm Kiefer, *La Berceuse (for Van Gogh)*, 2011

installatie, glas, hout, metaal, h. 4,0 m x b. 4,5 m x d. 1,5 m., Amsterdam, Rijksmuseum.

Herkomst Foto: <http://www.artnews.com/wp-content/uploads/2011/08/web_HT-08-11-AT-Kiefer-1.jpg>.

Afbeelding 2: Andy Warhol, *Installation with shoes* (uit 'Raid the Icebox With Andy Warhol'), 1970.

Herkomst Foto: <<http://search.xhibitor.org/wp-content/uploads/2012/09/RISD.jpeg>>.

Afbeelding 3: Fred Wilson, *Metalwork (1793-1880)* (uit 'Mining the Museum'), 1992

installatie zilver, leer, Baltimore, Maryland Historical Society.

Herkomst Foto:

<http://www.mdhs.org/sites/default/files/imagecache/digitalimage/1992_mining_museum_010.jpg>

Afbeelding 4: Erwin Olaf, *Vrijheid! Pest en honger tijdens Leidens Beleg* (uit de serie: Leidens Beleg & Ontzet), 2011, chromogene druk h. 200 cm x b. 265 cm, Leiden, Museum de Lakenhal.

Herkomst Foto: <<http://www.fotografie.nl/images/1000/ErwinOlaf.Liberty.jpg>>.

Afbeelding 5: Anselm Kiefer, *La Berceuse (for Van Gogh)*, 2011

installatie, glas, hout, metaal, h. 4,0 m x b. 4,5 m x d. 1,5 m., Amsterdam, Rijksmuseum.

Herkomst Foto: Myra May <http://kunst.blog.nl/files/2011/05/ed_Kiefer-06-05-2011-013.jpg>.

Afbeelding 6: Ni Haifeng, *Things Themselves*, 2013, verschillende materialen, Amsterdam, Museum van Loon.

Herkomst Foto: <http://www.kunstbeeld.nl/upload/nieuws/kb/14-01/Bvs%20Suspended%20Histories/20140109_163429.jpg>.