

Museumjournaal
en de ontvangst van de neo-avant-garde in Nederland 1961-1973

Museumjournaal and the reception of the neo-avant-garde in the Netherlands 1961-1973
(with a summary in English)

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan
de Universiteit Utrecht
op gezag van de rector magnificus
prof.dr. W.H. Gispen,
ingevolge het besluit van het college voor promoties
in het openbaar te verdedigen op
vrijdag 12 januari 2007 des middags te 12.45 uur

door

Rogier Wernardus Gijsbert Schumacher

geboren op 23 juli 1973 te Enschede

Promotor: prof.dr. P.A. Hecht

Co-promotor: dr. J.N.M. van Adrichem

Voor Antonien en David

Inhoud

<i>Voorwoord</i>	7
<i>Inleiding</i>	9
1 <i>Een museaal missieblad voor de moderne kunst. Museumjournaal 1955-1961</i>	14
De musea voor moderne kunst in naoorlogs Nederland	14
Oprichting en doelstellingen	18
De redactie: individuele opvattingen en belangen	22
Een museaal missieblad voor de moderne kunst	32
Redactionele wijzigingen, 1961	36
2 <i>'Kreativiteit zoekt nu een nieuwe plaats in het maatschappelijk gebeuren.'</i>	
<i>Museumjournaal over kunst 1961-1973</i>	43
Kunst in de provincie, <i>Kompas 1</i> en 'vorm en inhoud'	44
Nieuwe tendenzen, 1964	47
Nouveau réalisme, Nouvelle figuration en Pop Art	53
Een alternatieve genealogie van de avant-garde (I)	56
De toekomst van het schilderen, 1965	58
Uitwerking van het avant-gardistische kunstbegrip na 1965	63
<i>Vormen van de kleur, Kompas 3</i> en <i>Minimal Art</i>	65
Een alternatieve genealogie van de avant-garde (II)	73
Reactie: formalisme en politisering	75
<i>Op losse schroeven</i> en <i>Sonsbeek '71</i> : post-minimalisme en conceptuele tendensen	82
Hyperrealisme, omgevingsvormgeving	94
3 <i>'Een levendige discussieplaats.'</i> <i>Museumjournaal over het museum voor moderne kunst 1961-1973</i>	99
Achtergronden en eerste aanzetten	100
De taakopvatting van het provinciale museum	104
Het 'plan-Gans', 1963	105
Beleidsnummer: het museum voor morgen, 1966	106
Politisering en polarisatie	113
Educatienummer, 1971	119
4 <i>'Critiek en geschiedschrijving zijn één.'</i> <i>Museumjournaal over kunstbeschouwing 1961-1973</i>	126
Achtergronden en eerste aanzetten	127
Vorm en inhoud, 1962	130
Estheten versus contextualisten	135
Nieuwe verhoudingen en kritische benaderingen	139
De kunstcritiek in <i>Museumjournaal</i>	144
5 <i>Zoeken naar nieuwe wegen. Museumjournaal 1974-1996</i>	146
Voortschrijdende professionalisering	147
Sociale zaken en kunst. <i>Museumjournaal 1974-1980</i>	149
Beeldende kunst	154
Theorie en praktijk van het kunstbeleid	159
Kunsteducatie	161
De redacties Paul Groot (1980-1989) en Philip Peters (1989-1996)	163
<i>Slotbeschouwing</i>	173
Het avant-garde begrip in <i>Museumjournaal</i>	177

<i>Museumjournaal</i> 1961-1973: een forum van museummedewerkers en kunstcritici?	179
Noten	185
Summary	217
Bibliografie	222

Voorwoord

Dit boek is het resultaat van promotieonderzoek dat ik tussen 2001 en 2006 verrichtte aan het Onderzoeksinstituut voor Geschiedenis en Cultuur (OGC) van de Universiteit Utrecht. Ik ondervond daarbij van verschillende zijden hulp en steun. Voor aanvang van het traject kwam die vooral van Joost Dankers, coördinator contractresearch van het OGC, die mij na afloop van een vorig dienstverband aan de Universiteit Utrecht steunde in mijn ambities te promoveren, en die zich heeft ingespannen ten behoeve van mijn aanstelling als promovendus. Ook Ruud de Bie, die me in 2001 zijn vrijwel complete jaargangen *Museumjournaal* schonk, ben ik zeer erkentelijk.

Tot de personen die me tijdens het onderzoek behulpzaam waren horen de vele medewerkers in de achterin het boek vermelde musea, bibliotheken en archieven, die me wegwijs maakten in het door hen beheerde materiaal en stukken voor me opzochten. In het bijzonder dank ik Diana Franssen en Willem Smit, Van Abbemuseum, Eindhoven; Marijke Knies, Maurice Rummens en Margreeth Soeting, Stedelijk Museum, Amsterdam; Esther van Maanen, Kröller-Müller Museum, Otterlo; Fieke Pabst, Louis van Tilborgh en Anita Vriend, Van Gogh Museum, Amsterdam; Han Veenenbos, Vincent van Gogh Stichting, Amsterdam, en Marcia Zaaijer en haar collega's van het Rijksbureau voor Kunst en Documentatie, Den Haag.

Mijn dank geldt ook de oud-hoofdredacteurs van *Museumjournaal* en anderen uit de omgeving van het blad die mij gastvrij ontvingen en bereid waren hun kennis en herinneringen met me te delen. Op verschillende momenten heb ik een beroep kunnen doen op Rini Dippel, die steeds bereid was vragen te beantwoorden en die bovendien als tussenpersoon fungeerde voor mijn contacten met enkele andere oud-medewerkers. Ook de geanimeerde gesprekken met oud-hoofdredacteur Paul Hefting en, in een later stadium, de gesprekken met zijn opvolgers Liesbeth Brandt Corstius, Paul Groot en Philip Peters droegen bij aan mijn inzicht in de periodes waarin zij voor het blad verantwoordelijk waren. Elk van hen verlevendigde het beeld van het tijdschrift zoals dat uit de archieven naar voren kwam. De gesprekken met Cor Blok, Geert van Beijeren (†), Ger van Elk, Rudi Oxenaar (†), Adriaan van Ravesteijn en Paul Vries leverden nuttige achtergrondinformatie op en verschaften soms antwoord op kwesties waarover niets op schrift staat.

Dank ook aan de collega-onderzoekers die hun kennis en informatie met me deelden of me inzage gaven in de resultaten van hun eigen onderzoek, in het bijzonder René Pinget, Caroline Roodenburg-Schadd, Peter de Ruiter, Henk Tromp, en de deelnemers aan het promovendioverleg moderne kunst van de Onderzoekschool Kunstgeschiedenis.

Speciale dank verdienen de promotoren Peter Hecht en Jan van Adrichem. In alle fasen van het traject hebben beiden me met raad en daad bijgestaan, en met een combinatie van kritische nauwgezetheid en humor hebben zij veel bijgedragen aan hetgeen nu voorligt. Ten slotte wil ik hier vooral Antonien Schumacher-Rijksen bedanken, die veel redactiewerk heeft verricht en mijn preoccupatie met dit proefschrift tot het laatst toe liefdevol heeft geaccepteerd.

Inleiding

‘Historical understanding of recent art will not begin to be satisfactory until the role of the art press is fully taken into account. Magazines and journals have been the vehicles for more than the musings of critics and opinions on new work; they have equally been responsible for disseminating basic information to artists about what their colleagues and competitors are doing. The work of art-world journalists has been, in an almost classically Enlightenment sense, to create and hold together a community of shared cognitive interests.’ Thomas Crow (1996)¹

Op 21 april 1955 ontmoetten drie museumdirecteuren en een civiel ingenieur elkaar volgens afspraak voor de ingang van het Utrechtse Centraal Station: W.J.H.B. Sandberg, directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam; A.M. Hammacher, directeur van het Rijksmuseum Kröller-Müller; E.L.L. de Wilde, directeur van het Van Abbemuseum; en V.W. van Gogh, neef van Vincent van Gogh en erfgenaam van diens nalatenschap. Het doel van hun reis was het kantoor van notaris H.P. Vader in Maarssen. Daar zou die middag de stichtingsakte worden opgesteld van de stichting ‘Kunstpublicaties’. Die stichting werd opgericht om de uitgave van een nieuw tijdschrift voor moderne en eigentijdse kunst mogelijk te maken: *Museumjournaal*. Het blad zou ruim veertig jaar bestaan en in die periode een sleutelpositie vervullen binnen de Nederlandse kunstwereld. Decennialang, van de oprichting tot in de late jaren zeventig, was *Museumjournaal* in ons land het enige tijdschrift dat zich exclusief en met gezag op de moderne en eigentijdse beeldende kunst richtte. De geschiedenis ervan is, zoals de kunsthistoricus Adi Martis in een beschouwing over het blad uit 1986 opmerkte, ‘nauw verweven met de doorbraak van de moderne kunst en de wijze waarop die kunst telkens gelegitimeerd werd.’² De informerende en legitimerende rol kreeg in de loop van de tijd op verschillende wijze invulling. Aanvankelijk, in de jaren vijftig, was *Museumjournaal* inhoudelijk nauw gelieerd aan de programma’s van de drie betrokken musea – programma’s die de introductie van de internationale kunst van de twintigste eeuw bij het Nederlandse publiek tot doel hadden. Sinds de late jaren veertig trachtten de directies van de musea de moderne kunst, die tijdens het interbellum slechts bij een beperkt, overwegend professioneel publiek bekend was, voor een breed publiek te ontsluiten. *Museumjournaal* was daarbij vanaf 1955 om twee redenen instrumenteel: het hielp bij het genereren van een publiek voor moderne en eigentijdse beeldende kunst, en voorzag in de toelichting op het tentoonstellings- en collectiebeleid van de aangesloten instellingen. Wat betreft doelstellingen en karakter sloot het blad aan bij museumbulletins elders in Europa en in de Verenigde Staten, gericht op publiekswerving en educatie.

Vanaf de vroege jaren zestig legde een verjongde redactie onder hoofdredacteurschap van Wim Beeren zich sterker toe op het signaleren van nieuwe artistieke ontwikkelingen. *Museumjournaal* ging mettertijd meer fungeren als een voorpost van de museumwereld. Stromingen als Arte povera en conceptuele kunst werden in het blad geïntroduceerd vóór deze in de Nederlandse musea werden getoond. De binding met de museumwereld en de educatieve doelstelling bleven gehandhaafd, maar het blad ontgroeide het oorspronkelijke profiel van museumbulletin. Het werd hét Nederlandse tijdschrift voor internationale eigentijdse kunst. Met de intensieve aandacht voor vooruitstrevende eigentijdse kunst voegde *Museumjournaal* zich in een internationaal circuit van tijdschriften die zich met de avant-garde engageerden. Rond 1970 gingen redactie en auteurs zich spiegelen aan internationale kunstbladen als *Artforum* en *Art International*. Door het opnemen van kunstenaarsinterviews en –bijdragen stelde de redactie het blad rond dat moment bovendien rechtstreeks in dienst van een nieuw, conceptueel georiënteerd kunstbegrip. Hoewel op beperkte schaal en betrekkelijk ad hoc, vervulde *Museumjournaal* daarmee voor ons land enige tijd een functie die internationaal veel programmatischer werd ingevuld door avant-gardistische kunstenaarstijdschriften als het Duitse *Interfunktionen* (1968-1974) en het Amerikaanse *Avalanche* (1970-1976).

Door de positie die *Museumjournaal* in de jaren zestig en zeventig in Nederland had verworven bij het signaleren en succesvol positioneren van opeenvolgende stromingen binnen de internationale avant-garde, bleek het zich ook na 1980 bij het sterk uitdijende informatieaanbod en het toenemende aantal Nederlandse tijdschriften voor moderne en eigentijdse kunst nog geruime tijd staande te kunnen houden. De onafhankelijke opstelling van de redacties ten opzichte van de musea

die het blad financierden droeg er evenwel toe bij dat het draagvlak in de jaren tachtig en negentig afkalfde. In 1996 zag vrijwel geen van de betrokken instellingen nog langer aanleiding het te blijven ondersteunen en werd het tijdschrift, sinds 1989 *Kunst & Museumjournaal* geheten, opgeheven. Kort nadien werd het blad echter al gemist en werd het een 'instituut' genoemd – gezien de veelvuldige verwijzingen naar en citaten uit artikelen in het tijdschrift een terechte kwalificatie.³

De positie van *Museumjournaal* binnen een internationaal institutioneel netwerk dat een eigentijdse avant-garde vertegenwoordigde die inmiddels algemeen erkend is en belangrijk wordt gevonden, geeft aanleiding de oordeelsvorming in het tijdschrift en de achtergronden daarvan te bestuderen. In kunsthistorische studies wordt weliswaar veelvuldig verwezen naar en gebruik gemaakt van artikelen in *Museumjournaal*, maar synthetiserende beschouwingen over de rol en betekenis van het tijdschrift ontbraken tot dusver, afgezien van het zoëven genoemde artikel van Martis uit 1986. Dat is des te opmerkelijker omdat in de internationale kunsthistorische wereld, zoals bovenstaand citaat van de Amerikaanse kunsthistoricus Thomas Crow illustreert, steeds meer wordt erkend dat kritische reflectie in de media een integraal en essentieel bestanddeel van het artistieke proces vormt – en dus bij uitstek wetenschappelijke bestudering rechtvaardigt.⁴

Dit boek is het resultaat van een poging de betekenis van *Museumjournaal* voor de legitimatie en betekenisgeving van de internationale moderne kunst in Nederland te wegen door een ruime selectie van artikelen in hun samenhang te analyseren. Het accent ligt daarbij op de jaren 1961-1973. In deze periode, die samenvalt met drie redactietermijnen, hebben zich, net als in de toenmalige kunst en samenleving, wezenlijke veranderingen in de opstelling en signatuur van het blad voltrokken. Dat veranderingsproces stond onder invloed van een bezinning op de positie van het blad in het veld van de kunst, de museumwereld, de kunstkritiek, de academische kunstgeschiedschrijving, de politiek en het lezerspubliek. De geest van kritische (zelf)bevraging, waartoe in breder verband werd opgeroepen door uiteenlopende maatschappelijke pressiegroepen, drong ook tot *Museumjournaal* door. Het blad toonde zich geleidelijk steeds ontvankelijker voor kritische geluiden - geluiden vanuit de musea zelf, maar ook van daarbuiten. De functie van forum voor de reflectie over de eigentijdse progressieve beeldende kunst en de kaders waarin die kunst werd getoond en ontvangen is van groot belang geweest voor de status die *Museumjournaal* in de jaren zestig en zeventig verwierf.

Gegeven de betekenis van *Museumjournaal* binnen de Nederlandse kunstwereld is de vraag die hier centraal staat hoe de beeld- en oordeelsvorming over de moderne en eigentijdse kunst en kunstgerelateerde vraagstukken in *Museumjournaal* tussen 1961 en 1973 tot stand kwam. Om die vraag te kunnen beantwoorden zijn drie subvragen van belang: voor welke kunstvormen en kunstgerelateerde kwesties hadden redactie en auteurs belangstelling? Welke posities nam men hier tegenover in? En ten slotte: Op welke achterliggende opvattingen van artistieke en buitenartistieke aard laten die posities zich terugvoeren?

Door het geheel van opvattingen in het blad in kaart te brengen ontstaat een beeld van het intellectuele klimaat rondom de Nederlandse museumwereld in de 'lange jaren zestig'.⁵ Toch pretendeert dit boek niet een systematische analyse van de verstandhouding van de Nederlandse musea tot de moderne kunst in die periode te bieden. Dat zou vooronderstellen dat het vertoog in *Museumjournaal* representatief was voor het denken in de museumwereld, terwijl dit maar in beperkte mate het geval was. Het onderzoek vond juist zijn uitgangspunt in de hypothese dat de dynamische signatuur van *Museumjournaal* tussen 1961 en 1973 vooral werd bepaald door de interactie tussen de museumwereld en andere segmenten van het institutionele kader rondom de moderne kunst - in het bijzonder de kunstkritiek en de academische kunstgeschiedschrijving -, en dat veranderingen in de signatuur van het tijdschrift in die periode onder invloed stonden van verschuivingen in de krachtsverhoudingen tussen deze drie velden. In de slotbeschouwing vindt de lezer een antwoord op de vraag of die hypothese als verklarend model van de dynamische opstelling en signatuur van *Museumjournaal* in bovengenoemde periode geldigheid heeft, of dat de veranderingen in het blad toch veeleer het gevolg waren van andere mechanismen en factoren.

Het is niet mijn bedoeling geweest de geschiedenis van *Museumjournaal* tot in detail te reconstrueren. Ik heb vooral de *kunstkritische praktijk* van het blad in kaart willen brengen. Die praktijk van beeld- en oordeelsvorming in *Museumjournaal* stond niet op zichzelf, maar kwam tot stand binnen bredere verbanden. De forumfunctie die *Museumjournaal* na het midden van de jaren zestig steeds meer begon

te vervullen maakt dat het tijdschrift in retrospectief kan worden beschouwd als een spectrum van het Nederlandse kunstklimaat. Dat klimaat maakte, vanwege de sterke internationale gerichtheid in de Nederlandse musea voor moderne kunst en onder een deel van de critici en kunstenaars, zelf weer deel uit van veel bredere kaders. Terwijl de betrekkingen van *Museumjournaal* tot die bredere, binnenlandse en internationale kaders in hoge mate bijdragen aan het belang ervan, heb ik niet beoogd aan de hand van het blad het Nederlandse kunstklimaat in de jaren zestig en zeventig integraal te documenteren. De bredere bedding waarbinnen *Museumjournaal* functioneerde wordt vooral geschetst om de specifieke karakteristieken van de begrips- en oordeelsvorming in het tijdschrift te verhelderen. Wel hoop ik, door *Museumjournaal* op te vatten als een belangrijke schakel in het systeem van distributie van en reflectie over moderne kunst in Nederland, een aantal mechanismen inzichtelijk te maken die aan de vorming en ontwikkeling van dat kunstklimaat hebben bijgedragen. Daarbij wil ik tevens inzicht verschaffen in de processen die maakten dat bepaalde kunst voor het voetlicht kwam en andere niet, en de beweegredenen van artistieke en buitenartistieke aard laten zien die daar voor de verschillende betrokkenen aan ten grondslag lagen.

In dit boek ligt het accent zoals gezegd op de periode 1961-1973. Net zo min als *Museumjournaal* in die periode als autonoom en onafhankelijk van externe - nationale en internationale - condities kan worden bestudeerd, is het zinvol het tijdschrift in dit tijdvak te isoleren van de periodes vóór 1961 en na 1974. Enerzijds kunnen immers de veranderingen in het blad in de jaren zestig niet worden begrepen zonder de eerste fase van zijn bestaan (1955-1961) in kaart te hebben gebracht; anderzijds maakt studie naar de periode vanaf 1974 duidelijk welke gevolgen de ontwikkelingen binnen het blad tussen 1961 en 1973 voor de signatuur en de positie ervan in de Nederlandse kunstwereld nadien hebben gehad, en in welk traject het tijdschrift zich verder ontwikkelde.

Deze benadering komt tot uitdrukking in een drieledige opbouw van het boek, waarin elk deel één van de drie voornoemde tijdvakken omvat. Hoewel de omvang van de delen sterk verschilt, is het niet de bedoeling geweest de periodes vóór 1961 en na 1973 terug te brengen tot een vóór- en naspel zonder eigen dynamiek of betekenis. Ik heb uitdrukkelijk niet beoogd een model van opkomst, bloei en neergang aan het verhaal op te leggen. Wel is een sterk accent gelegd op een periode die voor *Museumjournaal* van grote betekenis was, en waarin - en in zoverre ligt in het gekozen perspectief wel een waardeoordeel besloten - het tijdschrift zijn invloed sterk deed gelden.

De oprichting van *Museumjournaal* moet worden begrepen in het kader van de op- en uitbouw van een institutioneel kader rondom de moderne en eigentijdse kunst in Nederland. De ontwikkelingsgeschiedenis van *Museumjournaal* weerspiegelde de professionalisering van dat bestel en de institutionalisering van de moderne kunst in ons land. In het eerste hoofdstuk zal in kort bestek de oprichting van het tijdschrift binnen de socio-culturele, politieke en economische condities van naoorlogs Nederland worden beschreven. Ook zal aan de orde komen welke plaats *Museumjournaal* tussen 1955 en 1961 in het zich ontwikkelende moderne kunstklimaat innam. Hoe positioneerde men het blad en hoe verhiel het zich tot de andere actoren, zoals de overheid, kunstcritici en kunsthistorici? Hoe benaderde het de moderne en eigentijdse kunst en welke gevolgen had deze benadering voor de beeldvorming van die kunst in ons land? In welke mate waren de artistieke en buitenartistieke opvattingen van elk van de redactieleden bepalend voor de signatuur van *Museumjournaal* in deze eerste fase?

In hoofdstuk 2, 3 en 4 - die samen de kern van dit boek vormen - wordt vervolgens de dynamische positiebepaling van *Museumjournaal* tegenover respectievelijk kunst (hoofdstuk 2), het museum voor moderne kunst (hoofdstuk 3) en de kunstkritiek (hoofdstuk 4) tussen 1961 en 1973 onderzocht. Daarin zal vrij gedetailleerd en overwegend chronologisch in kaart worden gebracht welke standpunten de achtereenvolgende redacties en individuele auteurs door de tijd heen vertegenwoordigden, en zal de vraag worden beantwoord wat die veranderende standpuntbepalingen betekenden voor de positie van het blad in het veld.

Het vijfde hoofdstuk beschrijft meer synthetisch het traject waarin het blad zich in de periode vanaf 1974 ontwikkelde in relatie tot het veranderingsproces zoals dat in hoofdstukken 2, 3 en 4 werd beschreven. De conclusie, ten slotte, benoemt de belangrijkste karakteristieken die de omgang van *Museumjournaal* met kunst en kunstgerelateerde vraagstukken tussen 1961 en 1973 bepaalden, en evalueert de dynamische positionering van het blad in het veld.

De inhoud van *Museumjournaal* was in de jaren zestig als gevolg van verschillende factoren nogal heterogeen. Ten eerste was en bleef het een museumbulletin: hoewel de redacties zich geleidelijk onafhankelijker opstelden tegenover de participerende instituten en hun verlangens ten aanzien van de invulling van het tijdschrift, bleven de programma's van de deelnemende musea mede bepalend voor de inhoud ervan. In de tweede plaats waren ook praktische en triviale omstandigheden, waaronder de beschikbaarheid van kopij, van invloed op de invulling. Voor elk van de redacteuren - tot 1974 de hoofdredacteur niet uitgezonderd - was de productie van het blad een nevenactiviteit naast een reguliere museumfunctie. Wellicht sterker dan dat voor andere tijdschriften gold, werd de totstandkoming van *Museumjournaal* mede gekenmerkt door ad hoc beslissingen, compromissen en ongerealiseerde ambities. Bovendien lokte het krappe budget waarmee het blad tot stand kwam herhaaldelijk beslissingen ten aanzien van de inhoud uit, die binnen gunstiger financiële randvoorwaarden wellicht anders zouden zijn uitgevallen.⁶ Niettemin kan in *Museumjournaal* onder het hoofdredacteurschap van Wim Beeren, Rini Dippel en Paul Hefting wel degelijk een redactionele visie worden onderscheiden, die zich laat terugvoeren op specifieke opvattingen over kunst en kunstbemiddeling.

In het hiernavolgende verhaal heb ik gepoogd op beargumenteerde wijze het nogal heterogene materiaal zoals gepubliceerd in *Museumjournaal* in een samenhangende constructie onder te brengen en de vaak impliciete patronen en leidmotieven in dat materiaal zichtbaar te maken. Een dergelijke onderneming vooronderstelt selectie, weging en structurering van gegevens - handelingen die noodzakelijkerwijs zijn gekleurd door tijd- en plaatsgebonden waardenstelsels, met alle vertekeningen en blinde vlekken die men er elders en later zonder twijfel in zal opmerken.

Die constatering roept de vraag op naar de premissen van waaruit het onderzoek is uitgevoerd en de resultaten ervan zijn geformuleerd. Eén van die premissen is dat beeldende kunst en het brede spectrum aan verhoudingen tot kunst die tot uitdrukking komen in een kunstklimaat niet als geïsoleerd fenomeen bestaan, maar zijn ingebed in een maatschappelijke werkelijkheid. Het proces van legitimering en canonisering van beeldende kunst wordt gestuurd door de interactie tussen verschillende actoren binnen plaats- en tijdgebonden condities. Een studie naar een tijdschrift als *Museumjournaal*, dat een schakelfunctie tussen kunstinstituten en publiek vervulde, kan niet voorbijgaan aan de complexe context waarin dat tijdschrift en degenen die erbij betrokken waren functioneerden - een context die zowel een artistiek-inhoudelijke als ook een nadrukkelijke sociale dimensie heeft. Dergelijke uitgangspunten raken aan in de sociologie vigerende noties en modellen over het functioneren van maatschappelijke netwerken, zoals de zgn. veldtheorie van de Franse socioloog Bourdieu. Hoewel het navolgende verhaal vooral vanuit de kunsthistorische discipline is geschreven, heb ik dankbaar gebruik gemaakt van zowel de systeemtheoretische principes van diens sociologische model, als van noties uit de functionalistische receptietheorie binnen de geschied- en literatuurwetenschap. Elementen uit beide beschrijvings- en verklaringmodellen dienden hier vooral om vragen naar structurering en interpretatie van het materiaal te helpen oplossen en liggen vooral impliciet in de uiteindelijke beschrijving besloten.

Een kunsttheoretische term die in het navolgende veelvuldig wordt gehanteerd, en om die reden enige toelichting behoeft, is die van de 'neo-avant-garde'. Vanaf de vroege jaren zestig verbond *Museumjournaal* zich steeds sterker aan vernieuwende vormen van eigentijdse kunst, waarbij achtereenvolgens stromingen als Nul/Zero, Nouveau réalisme, Pop Art, Minimal Art, Arte povera, conceptuele kunst en Land Art/Earth Works bij het lezerspubliek onder de aandacht werden gebracht. Vanaf medio jaren zeventig - dus na de periode die hier centraal staat - zijn deze formeel-stilistisch sterk verschillende kunstvormen steeds sterker begrepen als uitdrukkingen van een overeenkomstige artistieke houding die was gericht tegen artistieke en maatschappelijke conventies en die zich daarbij oriënteerde op modellen en werkvormen van de avant-gardes van de jaren tien en twintig van de twintigste eeuw. De Duitse literatuurwetenschapper Peter Bürger bracht in zijn in 1974 verschenen studie *Theorie der Avantgarde* dergelijke heroriëntaties op de avant-gardistische kunstpraktijk in de kunst van de jaren zestig en zeventig bijeen onder de noemer 'neo-avant-garde'.⁷ Hijzelf besteedde er in zijn boek slechts enkele passages aan. Daarin liet hij zich bovendien geringschattend uit over de kunst die hij als neo-avant-gardistisch kwalificeerde. Zijn negatieve oordeel laat zich verklaren vanuit de premisse van *Theorie der Avantgarde*. Het boek stoelt op de gedachte dat de avant-gardistische kunstpraktijk van de vroege twintigste eeuw in essentie kan worden teruggevoerd op het streven de vals veronderstelde autonomie van de beeldende kunst op te heffen en de kunst opnieuw in de

maatschappij te laten opgaan. Bürger constateerde dat de avant-garde er niet in was geslaagd die integratie tot stand te brengen: de institutionalisering van zelfs de meest radicale uitingen van avant-gardisme maakte volgens hem pijnlijk duidelijk dat het utopische project van de avant-garde was mislukt. Om die reden oordeelde Bürger zeer kritisch over naoorlogse vormen van kunst waarin avant-gardistische uitgangspunten en werkvormen werden hernomen. Hij beschouwde deze als een deels naïeve, deels geveinsd naïeve heropvoering van in hun aard eenmalige experimenten, die als zodanig nog slechts de avant-garde als kunst institutionaliseerden.

Vanaf de jaren tachtig hebben kunsttheoretici als Benjamin Buchloh en Hal Foster via een kritische verwerking van Bürgers analyse veel gedifferentieerder visies op de neo-avant-gardes ontwikkeld – visies die bovendien diens scherpe oordeel over de betekenis ervan in positieve richting bijstelden.⁸ Zo had Bürger volgens Buchloh de avant-gardes van de jaren tien en twintig als ‘historische avant-garde’ weliswaar terecht onderscheiden van de naoorlogse ‘neo-avant-gardes’, maar vonden Buchloh en Foster tevens dat Bürger te weinig onderkende dat de historische en de neo-avant-gardes binnen radicaal verschillende historische condities opereerden. Vanuit dat gegeven had Bürger er volgens hen onvoldoende oog voor dat de kritische houding van de neo-avant-gardes binnen die specifieke condities in andere richtingen werd uitgewerkt. Zo betoogde Foster in 1996 dat neo-avant-gardisten als Marcel Broodthaers, Daniel Buren en Hans Haacke de kritisch-reflexieve houding van de historische avant-garde in een breder spoor hadden geleid, waarbij de anarchistische aanval van de historische avant-garde op de conventies van de traditionele media werd verbreed tot een geraffineerde institutiekritiek, die gericht en deconstructivistisch was. Voor Buchloh en Foster staat het begrip neo-avant-garde zo vooral voor een discursieve praktijk, gericht op het toetsen van artistieke, sociaal-culturele en politieke conventies, waarbij de programma’s al naar gelang de specifieke culturele condities voortdurend nieuwe invullingen kregen en onvoorziene effecten uitlokten.⁹

Voor het voorliggende onderzoek verschaft het neo-avant-garde begrip zoals dat is uitgewerkt door Buchloh en Foster een bruikbaar kader. Al dateert het begrip als zodanig van *na* de hier bestudeerde periode, het kan wel fungeren als raamwerk van waaruit de toenmalige verstandhouding tot kunstvormen die er vanuit huidig perspectief onder worden begrepen, kan worden onderzocht. Speelde bijvoorbeeld de veronderstelling dat het kunstwerk uiting gaf aan een kritisch-onderzoekende houding tegenover artistieke en maatschappelijke conventies voor auteurs in *Museumjournaal* een rol bij hun begrip en waardering ervan? En als dat het geval was, hoe beoordeelde men die houding dan tegen de achtergrond van de avant-gardes van de jaren tien en twintig? Met andere woorden, werd de betekenisgeving en het oordeel over de toenmalige kunst in *Museumjournaal* bepaald door een consistent denkraam, dat later als neo-avant-gardistisch is gekwalificeerd? Op deze en de andere subvragen die hierboven aan de orde kwamen hoop ik in de navolgende hoofdstukken overtuigende antwoorden te kunnen geven. Op basis daarvan kan in de slotbeschouwing de vraag naar de beeld- en oordeelsvorming in *Museumjournaal* worden beantwoord en kan een eindoordeel worden uitgesproken over de betekenis ervan voor het Nederlandse kunstklimaat in de jaren zestig en zeventig.

1 Een museaal missieblad voor de moderne kunst. *Museumjournaal* 1955-1961

In een redactioneel van *Museumjournaal* uit 1963 beschreef de toenmalige hoofdredacteur Wim Beeren de uitdagingen waarvoor nieuwe stromingen als de Pop art de museumwereld stelden. Beeren behoorde zelf in de vroege jaren zestig tot de museumfunctionarissen die zich engageerden met de eigentijdse avant-garde. Hij zag in de Pop art een anti-esthetische houding tot uitdrukking komen, die niet goed spoorde met het kunstbegrip in grote delen van de Nederlandse museumwereld. Dat steunde in zijn ogen nog te zeer op 'renaissancistische schoonheidsopvattingen, begeleid door een kunsthistorie naar de opvattingen van een halve eeuw geleden en naar buiten gepropageerd volgens de inzichten van de twintiger jaren.'¹ De opdracht waar ontwikkelingen als de Pop art de jongere generatie museummedewerkers voor stelden was volgens Beeren 'de schoonheidsopvattingen van onze grootvaders' achter zich te laten en te zoeken naar 'eigen nieuwe normen'.² Welke die normen waren, en hoe ze tussen 1961 en 1973 de veranderende verstandhouding van *Museumjournaal* tot de kunst en vraagstukken met betrekking tot het museum en de kunstkritiek bepaalden, is het onderwerp van dit boek. Daarbij wordt in kaart gebracht hoe in het blad werd gereageerd op de internationale artistieke ontwikkelingen van de jaren zestig en vroege jaren zeventig, en op welke manieren de sociaal-culturele aardverschuiving die zich vooral na 1965 in ons land voltrok, in het blad tot uitdrukking kwam. De ideeën die redacties en auteurs tegenover die uiteenlopende ontwikkelingen formuleerden, verschilden in menig opzicht van de inzichten die in de jaren vijftig in de Nederlandse musea bestonden. Mede als gevolg daarvan onderging ook het karakter van *Museumjournaal* ingrijpende veranderingen.

Aangezien die veranderingen pas reliëf krijgen tegen de achtergrond van hetgeen eraan vooraf ging, vindt de lezer in dit hoofdstuk een schets van de eerste redactietermijn van *Museumjournaal*, van 1955 tot 1961. Maar behalve in de verschillen geeft zo'n schets ook inzicht in de verbindingslijnen tussen beide periodes. Want hoewel *Museumjournaal* in de jaren zestig mede zou dienen als platform om veel van de inzichten van de oudere garde (waarvan een deel juist in die periode leidende posities binnen de Nederlandse museumwereld innam) kritisch de maat te nemen, werden sommige van de ideeën van de wegbereiders door de jongeren juist als heel inspirerend ervaren. Zo golden voor Beeren in 1963 'de originele ideeën van Sandberg' als vertrekpunt voor de eigen omgang met de toenmalige avant-gardes.³ Het van oorsprong constructivistische avant-gardisme dat Sandberg uitdroeg zou voor de *inner circle* van *Museumjournaal* richtinggevend blijven, maar ook andere opvattingen uit de jaren vijftig werkten na 1961 nog kortere of langere tijd door. Een verkenning van *Museumjournaal* in de eerste bestaansperiode, en van de ideeën waarmee individuele redacteuren/auteurs de moderne kunst in het blad benaderden, geeft zo inzicht in zowel de breuken als de continuïteit tussen beide periodes, en plaatst de veranderingen die zich in de roerige jaren zestig in het tijdschrift voltrokken bovendien in historisch perspectief.

Hieronder wordt beschreven vanuit welke doelstellingen het tijdschrift werd opgericht, wat het oorspronkelijke profiel ervan was en voor welk publiek het was bedoeld. Een dergelijke terugblik op de oorsprong en aard van het blad vóór 1961 veronderstelt op zijn beurt een beknopte beschrijving van de context waarin het tot stand kwam en in de eerste vijf jaar functioneerde. Dit hoofdstuk opent dan ook met een verkenning van de positie van de Nederlandse musea voor moderne kunst binnen de sociaal-culturele en politiek-bestuurlijke kaders van omstreeks 1955. Aansluitend daarop worden kort de achtergronden van de oprichting van *Museumjournaal* besproken, waarna de vraag wordt beantwoord hoe de eerste redactie tussen 1955 en 1961 in het blad invulling gaf aan de beoogde doelstellingen, welke ideeën hun verstandhouding met de moderne kunst bepaalden, en hoe het samenstel van die ideeën tot uiting kwam in het profiel van het blad. Ten slotte wordt de redactiewisseling van 1961 besproken, en worden de hoofdredacteuren geïntroduceerd die tussen 1961 en 1973 verantwoordelijk waren voor het blad.

De musea voor moderne kunst in naoorlogs Nederland

De oprichting en oorspronkelijke doelstellingen van *Museumjournaal* laten zich verklaren vanuit de ambivalente positie die de Nederlandse musea voor moderne kunst in het naoorlogse Nederland

innamen. Enerzijds kreeg het bestel van musea voor moderne kunst, dat al in het interbellum was uitgebouwd, in de jaren vijftig nieuwe mogelijkheden en verantwoordelijkheden. Dat was vooral het gevolg van het feit dat naast gemeentelijke overheden ook de rijksoverheid na 1945 een coherent cultuurbeleid ging formuleren, waarbinnen in veel ruimere mate dan vóór de oorlog aandacht werd geschonken aan de moderne en eigentijdse beeldende kunst. Aan dat beleid lag een groeiend bewustzijn van het maatschappelijk belang van kunst en cultuur ten grondslag, dat verband hield met ideeën over de Nederlandse naoorlogse samenleving. De naoorlogse kabinetten, hoewel verschillend van politieke kleur, waren overtuigd dat een actieve cultuurpolitiek een doeltreffend instrument kon zijn in het op maatschappelijk herstel gerichte beleid. Het streven van de opeenvolgende regeringen naar een zo breed mogelijke spreiding van cultuur kon vanaf 1950 ook in het parlement op steeds bredere steun rekenen.⁴ Een intensiever contact van de Nederlandse bevolking met ‘goede kunst’, gold in beide gremia als een constructief alternatief voor de gemakzuchtige consumptie van commerciële massacultuur. Democratisering van de kunstconsumptie werd verondersteld bij te dragen aan de sociale rechtvaardigheid en daarmee ook aan een vrije, democratische samenleving.⁵ Met dat oogmerk werd vanaf 1950 rijkssubsidie verleend aan een groot aantal initiatieven op het terrein van de kunstspreiding.⁶

Het toegenomen bewustzijn van de betekenis van cultuur bij de naoorlogse Nederlandse overheid kwam ook tot uitdrukking in de middelen die zij beschikbaar stelde. Het economisch herstel, dat zich mede dankzij de Amerikaanse Marshallhulpprogramma's in de jaren vijftig aftekende en vanaf het midden van dat decennium ook werkelijk doorzette, vormde het materiële draagvlak voor de maatschappelijke wederopbouw en de inrichting van de verzorgingsstaat. Het kunst- en cultuurbeleid, hoewel een sluitpost, maakte daarvan een integraal onderdeel uit, hetgeen werd vertaald in groeiende budgetten. Binnen die politiek-bestuurlijke en economische condities nam de bewegingsruimte van de Nederlandse museumdirecties geleidelijk toe.⁷ Daarbij richtten de musea zich in hun aankoop- en tentoonstellingsbeleid sterker dan voorheen op de internationale moderne, en mettertijd ook meer op de eigentijdse kunst, die door middel van een actief publieksbeleid onder de aandacht werd gebracht.

In de toenemende dynamiek binnen de Nederlandse musea voor moderne kunst vervulde het Stedelijk Museum onder Willem Sandberg een toonaangevende rol. Binnen de marges die de situatie hem kort na de bevrijding bood, had Sandberg een voor Nederland nieuw museummodel geïntroduceerd, dat erop was gericht het publiek door middel van tentoonstellingen, manifestaties, lezingen, concerten en bibliotheekstudie te informeren over de moderne en eigentijdse beeldende en toegepaste kunst. Dit programma, en de dynamiek die het museum erdoor kreeg, werd door progressieve museummedewerkers in andere Nederlandse musea in de jaren vijftig als zeer inspirerend ervaren. Dat gold in het bijzonder voor de medewerkers van het Haags Gemeentemuseum en latere *Museumjournaal*-redacteurs Rudi Oxenaar en Wim Beeren, en voor de directeur van het Van Abbemuseum Edy de Wilde, die met steun van het Eindhovense gemeentebestuur vanaf 1950 een ambitieus, op de internationale moderne kunst gericht aankoopprogramma realiseerde.⁸ De directies van enkele andere musea stelden zich om uiteenlopende redenen weliswaar terughoudender op, maar de dynamiek van het museumbestel als geheel nam toe. Daarmee kwam de verantwoordelijkheid vorm te geven aan de beeldvorming van de moderne en eigentijdse kunst in ons land sterk bij de musea te liggen. Vooral Sandberg en zijn adjunct-directeur Jaffé droegen er met het prikkelende en informatieve museumbeleid in het Stedelijk Museum toe bij dat er vanaf de late jaren veertig in steeds bredere kring een besef ontstond van het bestaan van een modernistische traditie.⁹ Door middel van tentoonstellingen, begeleidende publicaties en lezingen construeerden ze – conform inzichten in het buitenland - een stamboom van de moderne kunst, waarin stromingen als het expressionisme, het kubisme en de geometrische abstractie in een lineaire ontwikkeling werden geplaatst en in hun samenhang de historische context vormden van waaruit de naoorlogse avant-gardebewegingen konden worden begrepen.

Terwijl de Nederlandse musea voor moderne kunst dus enerzijds dankzij nieuwe inzichten over de betekenis van kunst en cultuur bij de naoorlogse overheid meer bewegingsvrijheid kregen om een eigen collectie-, tentoonstellings- en publieksbeleid te ontwikkelen, konden hun programma's anderzijds bij diezelfde overheid niet altijd op onbeperkt begrip en onvoorwaardelijke steun rekenen. Bij meer conservatieve elementen van pers, publieke opinie en kunstkritiek riepen zij zelfs vaak heftige weerstanden op. De institutioneel ondersteunde opmars van naoorlogse avant-gardistische bewegingen als de *Experimentele Groep Holland* (in 1948 opgegaan in *Cobra*), *Vrij Beelden* en de

Liga Nieuw Beelden leidde bij behoudende critici vooral tot onbegrip, wat sommigen van hen ertoe bracht te zinspelen op oneigenlijke intenties achter de vernieuwingsgezinde eigentijdse kunst. Verschillende critici betoogden dat die behalve artistieke ook *morele* degradatie tot uitdrukking zou brengen, en suggereerden een oorzakelijk verband tussen artistiek en politiek-maatschappelijk non-conformisme. Soms kwam die kortsluiting tot uiting in aantijgingen als zou achter een radicaal modernisme een radicaal-linkse of communistische gezindheid schuilgaan. In deze redenering was het verwerpen van de bestaande artistieke codes door artistieke vernieuwers niets minder dan een poging tot sabotage van de herwonnen, democratische politiek-maatschappelijke orde met artistieke middelen. Dat veel experimenteel werkende kunstenaars geen geheim maakten van hun politiek linkse sympathieën, speelde de kritiek daarbij duidelijk in de kaart.

In hun afkeer van de radicaal-progressieve kunst beperkten de conservatieve critici zich niet tot aanvallen op de kunstenaars. Ook de directies van de musea die zich met deze moderne kunst engageerden werden het doelwit van hun verontwaardiging en woede. Vooral Stedelijk Museum-directeur Sandberg en, in mindere mate, zijn adjunct-directeur Jaffé kwamen onder vuur te liggen. Sandbergs openlijke sympathie voor het marxisme, en zijn engagement met progressieve, op abstractie en experiment gerichte kunst, werden - overigens mede door zijn eigen toedoen - als twee kanten van dezelfde medaille gezien. Conservatieve critici grepen Sandbergs politieke denkbeelden aan om hem, zijn museum en de daar getoonde kunst in diskrediet te brengen. Zo liet de criticus van *Het Parool*, Jo Prange, zijn lezers in een ronkende bijdrage over een tentoonstelling van de *Liga Nieuw Beelden* in het Stedelijk Museum in 1956 weten 'het verband tussen dit soort kunst en het maatschappelijk gebeuren maar al te goed' te doorzien. 'Niet voor niets', aldus Prange,

'houdt de Sovjet-cultuurleiding de kunst voor binnenlands gebruik binnen de meest burgerlijke en traditionele perken en knipoogt zij in het buitenland tegen de radicaalste aanhangers van de radicaalst-„moderne” kunst (...). Aan een klassieke, harmonische en schone cultuur in het verfoeide Westen dat zij „willen kisten” hebben zij niets; een geschokte, verdeelde, verdwaasde en nihilistische kunst, die verwarring sticht en vernietigend werkt, kan een wapen in hun hand zijn.'¹⁰

De - tegenwoordig curieuze - aantijging dat de moderne kunst en haar pleitbezorgers als een stalinistische vijfde colonne dienst deden, trof niet alleen nadrukkelijk politiek links-geëngageerde kunstenaars en museumfunctionarissen als Sandberg en Jaffé. Ook de als museumdirecteur betrekkelijk a-politiek opererende De Wilde werd er tot ver in de jaren vijftig in de plaatselijke pers van beticht met zijn - relatief gematigd-vooruitstrevende, en hoofdzakelijk op de *historische* avant-garde georiënteerde - museumbeleid communistische propaganda te bedrijven.¹¹ De Wilde trachtte de tegenstanders van zijn beleid - en het overwegend katholieke Zuid-Nederlandse kunstpubliek - tot grotere acceptatie van de moderne kunst te brengen door in het tentoonstellingsprogramma van het Van Abbemuseum nadrukkelijk aandacht te besteden aan moderne kunst waarin een katholieke levensbeschouwelijkheid tot uitdrukking werd gebracht in een modernistisch idioom. Hieronder kom ik daar uitvoeriger op terug. De Wildes verdediging van de moderne kunst tegen confessioneel conservatisme en anticommunisme illustreert de moeite die de Nederlandse museumdirecties nog in de jaren vijftig hadden om behoudende delen van pers en publieke opinie te overtuigen van de waarde van de moderne kunst. Ook opmerkingen in een brief van de bedrijfsadviseur en eigenaar van de nalatenschap van Vincent van Gogh, ir. V.W. van Gogh, wijzen daarop. Aan een museumfunctionaris uit de VS, waar het conservatisme en de communistenhaat, en daarmee de weerstand tegen de moderne kunst, bij politiek en publiek aanzienlijk heviger waren dan in ons land, schreef hij in 1950:

'You can be sure all of us here do take a great interest in every effort in this direction [de spreiding van begrip van en waardering voor de moderne kunst/RS]; modern art being of course an expression of our time, and the more the public realises it as such, the better it is. In this country too the same struggle is still going on and victory is not yet in sight.'¹²

Dat juist ir. Van Gogh zich zo expliciet opstelde als fakkeldrager voor de moderne kunst, is op het eerste gezicht opmerkelijk. Hij was immers geen kunstprofessional en onderhield evenmin formele betrekkingen met de Nederlandse museumwereld. Een combinatie van zijn persoonlijke idealen en belangen, en zijn organisatorische talent maakte echter dat Van Gogh na de Tweede Wereldoorlog steeds intensiever betrokken raakte bij het veld van de Nederlandse musea voor moderne kunst, en dat

hij een steeds prominenter rol ging spelen in de professionalisering van dat bestel. *Museumjournaal*, waartoe Van Gogh in 1953 het initiatief nam, was daarvan één van de uitdrukkingen.

Vincent Willem van Gogh, zoon van Theo van Gogh, neef van de kunstenaar en erfgenaam van diens nalatenschap, was vanaf de jaren twintig actief geweest als raadgevend ingenieur voor bedrijfsorganisaties.¹³ Mede vanwege zijn drukke adviespraktijk had Van Gogh in het interbellum weinig initiatieven ondernomen met betrekking tot de collectie, die hij bij de dood van zijn moeder in 1925 had geërfd. Wel gaf hij in 1931 een deel ervan in langdurig bruikleen bij het Stedelijk Museum. Na de Tweede Wereldoorlog verlegde de ingenieur zijn activiteiten meer en meer naar de wereld van de moderne beeldende kunst. Hij bleef weliswaar tot in de jaren vijftig werkzaam als bedrijfsadviseur, maar zijn vereenzelviging met de Van Gogh-verzameling nam na de bevrijding toe. Van Gogh begon zijn activiteiten met de collectie toen in rap tempo uit te bouwen. Daardoor raakte hij steeds intensiever betrokken bij de Nederlandse en de internationale kunstwereld. Vanaf 1946 deed de collectie-Van Gogh, al dan niet in combinatie met die van het Rijksmuseum Kröller-Müller, verschillende Europese steden aan. Met ingang van 1949 vonden tentoonstellingen van de verzameling in vrijwel alle vooraanstaande musea in de Verenigde Staten plaats. Als gevolg van de verschillende tentoonstellingen bouwde Van Gogh mettertijd een netwerk van internationale contacten in de museumwereld op.¹⁴

Ook in ons land ontwikkelde de ingenieur vanaf de jaren veertig nauwe betrekkingen met de directies van enkele grote musea voor moderne kunst. Nadat Willem Sandberg in de zomer van 1945 aantrad als directeur van het Stedelijk Museum ontwikkelde zich een hartelijke relatie tussen hem en Van Gogh.¹⁵ Behalve persoonlijke factoren - de ingenieur had Sandberg in 1943 bescherming geboden toen deze moest onderduiken - vormde vooral het bruikleen-Van Gogh in het Stedelijk Museum de aanleiding voor hun contact. Niettemin zal hun onderlinge sympathie ook zijn ingegeven door een aantal gedeelde socio-politieke opvattingen. Zowel Sandberg als Van Gogh brachten in de keuze van hun werkomgeving de behoefte aan maatschappelijke dienstbaarheid tot uitdrukking.¹⁶ Bij beiden kwam die behoefte voort uit een sterk ontwikkeld sociaal-ethisch bewustzijn en een politiek linkse oriëntatie. Net als de *social engineer* Van Gogh was Sandberg overtuigd van de 'maakbaarheid' van een sociaal rechtvaardiger samenleving, al stond die bij Sandberg, anders dan bij de links-liberaal Van Gogh, in het teken van het marxisme. Behalve socio-politieke ideeën deelden Sandberg en Van Gogh het vermogen en de gedrevenheid tot organiseren, coördineren en activeren. De contacten tussen beiden leidden al in de vroege jaren vijftig tot verschillende initiatieven. Zo werd in 1952 het Expertise Instituut opgericht, een in het Stedelijk Museum gevestigd bureau dat als oogmerk had te bemiddelen in expertisekwesties op het gebied van de moderne kunst. De museumdirecties en ir. Van Gogh werden sinds het einde van de jaren veertig steeds vaker geconfronteerd met vervalsingen van het werk van Van Gogh en andere klassiek-moderne meesters. Een instituut onder auspiciën van enkele grote Nederlandse musea voor moderne kunst, dat zou waken over de deugdelijkheid van expertises, zou, zo hoopten Van Gogh, Sandberg en de directeur van het Rijksmuseum Kröller-Müller A.M. Hammacher, een dam opwerpen tegen de stroom vervalsingen en zou een waarborg zijn tegen de (verdere) vervuiling van de oeuvres van Nederlandse kunstenaars. Ideële motivaties kunnen evenwel niet verhullen dat ook strategische belangen een rol speelden. De bevoegdheid experts aan te wijzen verschafte het instituut (lees: Van Gogh, Sandberg en Hammacher) een ongekende macht. Door experts als H.P. Bremmer en J. Baart de la Faille stelselmatig te passeren zou het instituut actief bijdragen aan hun marginalisering op de expertisemarkt. Zo versterkte de ingenieur zijn greep op de door hem bewaakte reputatie van zijn oom.

De nauwe betrekkingen tussen Sandberg en Van Gogh leidden in 1953 nog tot een tweede initiatief: het Instituut voor moderne kunst. Deze bij het Stedelijk Museum onder te brengen onderzoekinstelling zou vooral een aanvulling moeten zijn op de Nederlandse kunstgeschiedschrijving, die volgens de oprichters te dor was en te eenzijdig gericht op de oude kunst, en op de Nederlandse kunstkritiek, die volgens Sandberg 'een niveau [had] bereikt zo laag dat verder afdaling niet mogelijk lijkt.'¹⁷ Tot de taken van het op te richten instituut zou, naast het archiveren van materiaal over de internationale moderne kunst, de organisatie van cursussen moeten horen. Als derde, en in dit bestek meest relevante deeltaak van het instituut zag Sandberg de 'uitgave van mededelingen op goed verzorgde wijze in verschillende talen'. Door middel van deze activiteiten zou het instituut eraan 'kunnen bijdragen dat ook de beoordeling van de levende kunst op een ander plan wordt

gebracht.¹⁸ Het behoeft geen betoog dat ook bij dit plan ideële motivaties en eigenbelang door elkaar liepen, en dat Sandbergs geringschattende oordeel over de Nederlandse kunstkritiek en kunstgeschiedschrijving vooral in dienst stond van een poging de beeldvorming over de moderne kunst naar zich toe te trekken.

Die opzet werd ook elders doorzien, en het Instituut voor moderne kunst is vanwege politiek-bestuurlijke tegenwerking nooit van de grond gekomen.¹⁹ Hier is evenwel van belang dat met het initiatief ertoe voor het eerst vier onderling samenhangende opvattingen werden geformuleerd die in de aanloopfase van *Museumjournaal* opnieuw aan de dag zouden treden: de opvatting dat de betekenis van de moderne kunst in Nederland onvoldoende werd onderkend; dat hetgeen in ons land over moderne kunst werd gepubliceerd in omvang en kwaliteit te wensen overliet; dat de musea zouden moeten proberen de spreiding van de kennis van, en daarmee het begrip voor, de moderne kunst te bevorderen; en dat, ten slotte, de uitgave van publicaties, in het bijzonder van een tijdschrift, daarbij van nut zou kunnen zijn.

Oprichting en doelstellingen

De eerste ideeën voor een museumtijdschrift over moderne kunst dateerden al van vóór 1953. Ir. Van Gogh had zich sinds 1952 bij de directies van de Nederlandse musea voor moderne kunst sterk gemaakt voor de oprichting van wat hij aanduidde als ‘een nieuwsblad van de musea’.²⁰ In de navolgende jaren bracht hij het voorstel nog verschillende keren bij de museumdirecties onder de aandacht.²¹ Zijn herhaalde pogingen om de directies voor zijn idee te interesseren leidden in 1954 tot resultaat. Tussen december 1954 en juni 1955 werden in het Stedelijk Museum, het Rijksmuseum Kröller-Müller en het Van Abbemuseum - dat zich intussen op verzoek van Sandberg en Hammacher bij het blad in oprichting had aangesloten – inspanningen getroffen om de financiering rond te krijgen en de organisatie op poten te zetten.²² Intussen werd ook beraadslaagd over vorm en inhoud van het tijdschrift. Uit de notulen van de verschillende overlegondes in de eerste helft van 1955 kan de wording van *Museumjournaal* in zijn verschillende facetten vrij gedetailleerd worden gereconstrueerd. Hier volstaat de constatering dat al in een vroeg stadium de hoofdlijnen met betrekking tot de inhoud en personele bezetting werden vastgelegd, en dat zich daarin nadien geen ingrijpende wijzigingen meer hebben voorgedaan. Ten aanzien van de inhoud werd bepaald dat elk nummer, behalve mededelingen over de musea, boekbesprekingen en uitvoeriger artikelen, samenvattingen in een buitenlandse taal en documentatie over Nederlandse kunst in het buitenland zou gaan bevatten. De kern van de redactie zou worden gevormd door Van Gogh, Hammacher, De Wilde, Sandberg en Jaffé. De redactie werd aangevuld met medewerkers van elk van de drie participerende musea: Jaffé en Jan van Loenen Martinet (Stedelijk Museum), Louis Gans (Rijksmuseum Kröller-Müller) en Paul Vries (Van Abbemuseum). Dit gezelschap zou gedurende zes jaar, tot de redactionele wijziging in 1961, verantwoordelijk blijven voor *Museumjournaal*.

De samenstelling van de redactie maakt duidelijk dat de oprichters, conform Van Goghs oorspronkelijke idee, nadrukkelijk een *museumblad* voor ogen stond, waarin bovenal de visie van de museumdirecties tot uitdrukking zou komen. Ook de autarkische wijze waarop het blad in de eerste jaren tot stand kwam, wijst daarop. Sandberg was, in samenwerking met zijn conservator Jan van Loenen Martinet, verantwoordelijk voor de vormgeving.²³ Hammacher vervulde namens het Rijksmuseum Kröller-Müller het penningmeesterschap. Ook voor de ondersteunende werkzaamheden werden in eigen kring medewerkers aangetrokken.²⁴

Het eerste nummer van *Museumjournaal* verscheen in juni 1955. De beginselverklaring waarmee het opende, omvat niet veel meer dan de summier en zakelijk geformuleerde motivatie voor de oprichting ervan:

‘Het gemis van een goed verzorgd Nederlands tijdschrift, dat zich uitsluitend op het terrein van de 19^e en 20^e eeuwse beeldende kunst beweegt, heeft ertoe geleid dat de directies van de stedelijke musea van Amsterdam en Eindhoven, alsmede van het rijksmuseum Kröller-Müller, op initiatief van ir. V.W. van Gogh, de stichting „Kunstpublicaties” in het leven hebben geroepen.’²⁵

Ook ging de redactie kort in op de doelstelling en inhoud van het tijdschrift:

‘Deze stichting wil door uitgave van het tijdschrift „Museumjournaal” belangstelling wekken voor de collecties en aanwinsten van bovengenoemde musea, beschouwingen publiceren n.a.v. recente tentoonstellingen van en boeken over beeldende kunst, nieuws verschaffen omtrent actuele gebeurtenissen in binnen- en buitenland op het terrein van de eigentijdse kunst en mededelingen doen over te verwachten exposities, lezingen, museumconcerten e.d.’²⁶

Het oogmerk van *Museumjournaal*, zo kan uit deze korte intentieverklaring worden opgemaakt, was eerst en vooral *publiciteit* te maken voor de participerende instellingen. Door middel van berichtgeving over nieuwe aanwinsten, tentoonstellingen, lezingen en andere museale evenementen hoopten de museumdirecties een breed publiek inzicht te geven in de activiteiten van hun instellingen, met de bedoeling het aan te sporen tot bezoek. In dat opzicht gaf *Museumjournaal* een vervolg aan een scala van publicitaire en educatieve maatregelen die, in wisselende mate, vóór en na de oorlog in elk van de drie musea waren genomen. Sandberg, die er op grond van zijn opvattingen over de maatschappelijke functie van het museum voor moderne kunst naar streefde het Stedelijk Museum voor een zo heterogeen mogelijk publiek te ontsluiten, had er al vóór de oorlog bij het Amsterdamse gemeentebestuur op aangedrongen meer publiciteit voor het museum te maken.²⁷ Met de intensivering van de tentoonstellingsprogramma’s, de uitbouw van de museumcollecties en de toename van de museumactiviteiten na de bevrijding groeide bij de museumdirecties ook de behoefte deze activiteiten onder de aandacht te brengen. Vooral in Amsterdam werden daartoe vanaf 1946 verschillende middelen ingezet. Zo trachtte Sandberg in dat jaar bij het Amsterdamse gemeentebestuur toestemming te krijgen voor het aanbrengen van affiches en ontwierp hij in 1954 emaille-reclameborden voor het museum, die her en der in de stad werden opgehangen.²⁸ In 1948 werd in het Stedelijk Museum de ‘Museumkring voor moderne kunst’ opgericht, die door het aanbieden van goedkope abonnementen het museumbezoek beoogde te stimuleren. Met ingang van hetzelfde jaar organiseerde het Stedelijk Museum kostenloze rondleidingen en werd naar Amerikaans voorbeeld de zgn. ‘kinderklas’ ingericht, waar op vrije middagen in het museum met verf en klei kon worden gewerkt. Zowel in het Stedelijk Museum als in het Rijksmuseum Kröller-Müller was men in 1947 begonnen met de uitgave en verkoop van reproducties van werken uit de museumcollectie.²⁹ Het Rijksmuseum Kröller-Müller gaf in 1947 bovendien een map met kleurenreproducties van werken van Van Gogh uit. Mogelijk was men wat betreft de uitgave van reproducties geïnspireerd door de Verenigde Staten, waar al tijdens het interbellum verschillende musea kleurenreproducties naar werken uit de museumcollectie lieten vervaardigen. Vanaf 1953 nam ook het Van Abbemuseum de uitgave van reproducties naar werken uit de collectie ter hand. *Museumjournaal* vormde, kortom, de voorlopige sluitsteen van de publiciteitsprogramma’s die in elk van de drie musea al sinds de bevrijding waren ontwikkeld.

Behalve een potentieel museumpubliek hadden de oprichters met *Museumjournaal* ook andere doelgroepen op het oog. In zijn brieven en notities aan het Eindhovense gemeentebestuur beargumenteerde De Wilde het belang van deelname aan het nieuwe blad herhaaldelijk vanuit de veronderstelling dat een informatiebulletin de bedrijfsvoering ten goede zou komen. Een eigen blad, zo meende De Wilde, zou het Eindhovense museum de ‘goodwill’ van internationale musea en verzamelaars opleveren en onderhandelingen over bruiklenen ten behoeve van tentoonstellingen vergemakkelijken. Belangrijker echter nog achtte De Wilde een grotere internationale bekendheid van het Van Abbemuseum voor zijn positie op de kunstmarkt. ‘Regelmatige publicatie van onze tentoonstellingen en aankopen’, aldus De Wilde in een brief aan het college van B. en W. van Eindhoven, ‘is van eminent belang i.v.m. de buitenlandse kunsthandel. Het is nodig dat de buitenlandse kunsthandel weet in welke richting ons museum zich interesseert zodat alle belangrijke te koop zijnde werken tenminste worden aangeboden aan ons museum. Hetzelfde geldt voor de collectioneers die uit hun verzameling wensen te verkopen.’³⁰ Dat De Wilde zo sterk de nadruk legde op de betekenis die *Museumjournaal* juist ten aanzien van de internationale kunstmarkt voor het Van Abbemuseum zou hebben, houdt ongetwijfeld verband met de ontwikkelingen op die markt rond het midden van de jaren vijftig. Vanwege de groeiende vraag naar klassiek-modernen werd het moeilijker en kostbaarder om nog aan voorbeelden van internationale moderne kunst te komen.³¹ De Wilde, die buitengewoon zorgvuldig was in zijn keuzes en ook naar toenmalige maatstaven beschikte over een bescheiden aankoopbudget, ondervond dat het steeds moeilijker werd nog historische werken van

klassiek moderne kunstenaars voor zijn basiscollectie te verwerven. Om die reden was hem er veel aan gelegen als marktpartij zo zichtbaar mogelijk te zijn in de formele en informele internationale circuits.

Hoewel *Museumjournaal* de museumdirecties in de eerste plaats diende om hetgeen in hun instellingen gebeurde bij verschillende doelgroepen onder de aandacht te brengen, benadrukte men het tijdschrift tot meer te willen maken dan een mededelingenblad.³² Dat streven hing nauw samen met het schrale klimaat voor publicaties over moderne en eigentijdse kunst in ons land. De jaren na de bevrijding hadden een kortstondige bloei betekend voor gespecialiseerde kunsttijdschriften. Dalende abonneeaantallen en papierschaarste dwongen de meeste redacties echter al vóór 1950 hun activiteiten te staken.³³ Alleen de *Kroniek voor Kunst en Cultuur* (KKK) wist, ondanks financiële moeilijkheden, het hoofd boven water te houden. De redactie van dit blad zag in 1949 haar poging bij de overheid om het elementaire belang van de *Kroniek* als instrument in het cultuurspreidingsbeleid te benadrukken gehonoreerd. Met ingang van 1950 ontving het blad een overheidssubsidie.³⁴

Van 1950 tot de oprichting van *Museumjournaal* in 1955 zou de *Kroniek van Kunst en Cultuur* het enige Nederlandse kunsttijdschrift zijn dat op regelmatige basis over de eigentijdse kunst schreef. De artistieke positie van het blad, dat in 1935 was opgericht en in 1941 op last van de Duitse bezetter was gestaakt, had zich in de jaren na de heroprichting in 1945 ontwikkeld van gematigd modern naar nostalgisch-conservatief.³⁵ Die ontwikkeling maakte dat de betekenis van de KKK voor de Nederlandse musea voor moderne kunst steeds geringer werd. In de eerste helft van de jaren vijftig realiseerden de museumdirecties zich steeds sterker dat zij van de *Kroniek* weinig meer te verwachten hadden - noch publiciteit voor hun activiteiten, noch positieve aandacht voor die vormen van moderne en eigentijdse kunst, waarvoor zij interesse probeerden te wekken.³⁶ De groeiende behoudzucht van de KKK maakte dat de museumdirecties - die juist vanaf het midden van de jaren vijftig steeds meer oog kregen voor progressieve vormen van eigentijdse kunst uit binnen- en buitenland - zich in de periode voorafgaand aan de oprichting van *Museumjournaal* steeds minder in het blad waren gaan herkennen. Hoewel Sandberg de KKK-redactie door middel van enkele bijdragen en een steunbetuiging richting de Haagse politiek (1949) terwille was geweest, liet hij zich er tegenover een collega in 1955 zeer denigrerend over uit.³⁷ 'Dit blad', zo verzuchtte Sandberg, 'is nu eenmaal een tijdschrift voor dokterswachtkamers geworden - misschien ook voor tandartsen' - aldus zinspelend op het steeds bedagder karakter van de KKK.³⁸ Ook Hammacher, die tussen 1941 en 1960 incidenteel bijdragen aan de *Kroniek voor Kunst en Cultuur* leverde, wees de naoorlogse ontwikkeling van dat blad aan als één van de factoren voor de behoefte aan een eigen orgaan: 'Eén van onze overwegingen [voor de oprichting van *Museumjournaal*/RS] is ook, dat tegenwoordig voor het plaatsen van kleinere studies op het gebied van de moderne kunst bijkans geen gelegenheid meer bestaat in ons land. De *Kroniek van Kunst en Cultuur* heeft op dit terrein langzamerhand aan karakter verloren en bemoeit zich in de praktijk naar gebleken is ook liever niet met meer, tenminste studies zoals van Goghkwesities e.d.'³⁹ De Wilde, ten slotte, wees, zonder de KKK bij naam te noemen, de Eindhovense gemeenteraad er op dat 'geen Nederlandse periodiek in staat en bereid is regelmatig serieuze en studieuze artikelen over dit onderwerp [de collecties van de Nederlandse musea voor moderne kunst/RS] te publiceren'.⁴⁰ De kritische commentaren op de KKK van Hammacher en De Wilde enerzijds en Sandberg anderzijds bieden interessant vergelijkingsmateriaal: terwijl de laatste het blad verweet tot de gevestigde orde te zijn gaan behoren - en daarmee aangaf zelf te streven naar een tijdschriftformule waarin engagement met de progressieve eigentijdse kunst meer accent kreeg - was de KKK Hammacher en De Wilde niet gedegen genoeg. Hier manifesteerde zich een verschil in inzicht dat in de navolgende jaren met betrekking tot *Museumjournaal* nog regelmatig tot botsingen tussen Hammacher en Sandberg zou leiden.

Wat hen evenwel bond was de behoefte om de overwegend geborneerde kritiek in de Nederlandse pers tegenwicht te bieden. Zowel Sandberg als Hammacher hadden in de jaren vóór 1955 bij herhaling hun zuinige oordeel over de Nederlandse kunstkritiek uitgesproken en zich ingespannen hun invloed erop te doen gelden: Sandberg onder andere door middel van het initiatief tot het Instituut voor moderne kunst, Hammacher door ook na zijn indiensttreding bij het Rijksmuseum Kröller-Müller in 1947 als criticus actief te blijven. Ook de oprichting van *Museumjournaal* moet in dat licht worden gezien. Het blad verschafte de musea een podium om een beeld van de moderne en eigentijdse kunst te construeren dat zich nadrukkelijk onderscheidde van de beeldvorming in de meeste kranten en tijdschriften. Een enkele keer zou de redactie zelfs openlijk haar onvrede uiten over specifieke gevallen van tendentieuze berichtgeving in de Nederlandse media.⁴¹ De pogingen internationale

kunstprofessionals tot medewerking aan *Museumjournaal* te bewegen moeten mede worden begrepen vanuit het streven het eigen beleid gezag te verlenen, en omstrede aankopen en tentoonstellingen te legitimeren.

Samenvattend kan worden gesteld dat de berichtgeving in *Museumjournaal* over zowel de moderne kunst in het algemeen als de museale actualiteit in het bijzonder welbeschouwd één doel diende: het stimuleren van het begrip van, en de waardering voor, de moderne kunst onder een zo breed mogelijk deel van de Nederlandse bevolking. De samenhang van het controversiële karakter van de moderne kunst, de mate waarin de musea zich ermee engageerden en de inspanningen die de directies door middel van tentoonstellingen en andere activiteiten leverden om het bewustzijn van de esthetische waarden en kwaliteiten van de moderne kunst bij het grote publiek te bevorderen, maakt het overigens moeilijk een scheidslijn te trekken tussen publiciteit en informatievoorziening, pragmatisme en idealisme.

Of Van Gogh en zijn medeoprichters zich met het initiatief tot *Museumjournaal* spiegelde aan educatieve museumbulletins in het buitenland is niet zeker - wel dat de opzet van *Museumjournaal* elders eerder werd gehanteerd. Zo verscheen tussen 1930 en 1933 het in Berlijn uitgegeven *Museum der Gegenwart. Zeitschrift der Deutschen Museen für neuere Kunst*. Enkele Zwitserse musea brachten met ingang van 1952 *Club des Arts. Musées Suisses* uit, later voortgezet als *Revue Romande des Arts*. Hoewel het Stedelijk Museum in 1957 beide bladen voor de bibliotheek kocht, is het weinig aannemelijk dat ze Van Gogh als voorbeeld hebben gediend. Veel meer ligt het voor de hand de inspiratiebronnen van de ingenieur te zoeken in de Verenigde Staten. Zoals gezegd verbleef hij ingenieur vanwege de verschillende Van Gogh-tentoonstellingen na de Tweede Wereldoorlog regelmatig in de VS, en onderhield hij veel contacten met de Amerikaanse museumwereld.⁴² Via die weg kwamen hem ook de bulletins en andere publicaties onder ogen die verschillende Amerikaanse musea uitgaven. Een daarvan was het *Bulletin of the Museum of Modern Art*. Dat in 1933 opgerichte blad moet Van Gogh al in de jaren dertig bekend zijn geweest, aangezien er in december 1935 een themanummer over Vincent van Gogh was verschenen ter gelegenheid van de eerste Amerikaanse overzichtstentoonstelling van de kunstenaar, die in nauwe samenwerking met de ingenieur tot stand was gekomen. Mogelijk heeft het New Yorkse bulletin de ingenieur als leidraad gediend toen deze zich nader begon te oriënteren op een Nederlands museumblad over moderne kunst. Dat zou in ieder geval verklaren waarom, naast de vergelijkbare doelstellingen, de beginselverklaring van het *Bulletin of the MoMA* uit 1933 en die van *Museumjournaal* van tweeëntwintig jaar later sterk overeenkomen.⁴³ In de korte formulering sprak de redactie het streven uit het bulletin behalve een mededelingenblad ook een platform te doen zijn voor visies en opvattingen die elders niet aan bod kwamen. Door dat uitgangspunt, maar ook door de rijkdom van de MoMA-collecties en het levendige tentoonstellingsbeleid van het museum onder Alfred Barr kwam in het *Bulletin of the MoMA* een verscheidenheid aan onderwerpen en opvattingen naar voren, die maakte dat de waarde en betekenis die het bulletin vertegenwoordigde die van een regulier museumbulletin oversteeg. Hetzelfde zou, vertaald naar de Nederlandse situatie, kunnen worden gesteld met betrekking tot *Museumjournaal*. De kwaliteit en het bereik van met name de Amsterdamse en Otterlose verzamelingen en het dynamische tentoonstellingsprogramma van het Stedelijk Museum maakten dat in de jaargangen van het blad een breed bereik aan onderwerpen aan bod kwam, die de lezer inzicht verschafte in de inhoudelijke en formele verscheidenheid van het modernisme.

De oprichters meenden, en naar geleidelijk zou blijken niet ten onrechte, dat er in ons land voldoende draagvlak bestond voor een tijdschrift dat vanuit een progressieve visie een breed publiek over moderne en hedendaagse kunst zou informeren. Ramingen van het aantal te verwachten abonnementen uit 1955 liepen uiteen van tweehonderdvijftig tot zeshonderd.⁴⁴ Aanvankelijk bleef het aantal betalende abonnees - per januari 1956 tweehonderdtwintig - enigszins achter bij de verwachting. Mede dankzij wervingscampagnes beliep het aantal betaalde abonnementen in januari 1959 al ruim negenhonderd - een ontwikkeling die in de jaren zestig en zeventig versterkt zou doorzetten.

De redactie: individuele opvattingen en belangen

Vincent Willem van Gogh

Ondanks het feit dat hij als enige redacteur geen formele relaties met het museale veld onderhield, nam ir. V.W. van Gogh als initiator van het blad een volwaardige plaats in binnen de redactie van *Museumjournaal*. Ook door middel van zijn eigen bijdragen – tien hoofdartikelen en talloze korte beschouwingen – en de door hem ingebrachte teksten van derden, drukte Van Gogh zijn stempel op de eerste jaargangen van het tijdschrift. Voor de ingenieur fungeerde *Museumjournaal* hoofdzakelijk als instrument om zijn greep op de beeldvorming over Vincent van Gogh te versterken. In zijn vele korte bijdragen maakte Van Gogh de lezer attent op nieuwe wetenschappelijke en populaire publicaties en tentoonstellingen over de kunstenaar, resultaten van recent kunsthistorisch onderzoek en andere actualiteiten met betrekking tot Vincent van Gogh. Afhankelijk van de mate waarin de strekking van het besprokene strookte met de denkbeelden van de ingenieur hadden zijn bijdragen een positieve, dan wel uitgesproken kritische teneur. Gezien de weinig rekkelijke opvattingen die de ingenieur er ten aanzien van Vincents werk en reputatie op na hield, kon hij zich slechts met weinig verenigen. De populariserende publicaties over Van Gogh, die vooral in de Angelsaksische landen in de jaren vijftig met grote regelmaat werden uitgegeven, vonden in zijn ogen zelden genade. Hetzelfde oordeel gold de talloze geromantiseerde interpretaties van Vincents leven in films, theaterstukken en boeken, en de Van Gogh-parafernalia, die in het kielzog van diens toenemende roem op de markt verschenen. Als erfgenaam van de kunstenaar beschouwde de ingenieur het als zijn taak om, met de canonisering van Van Goghs oeuvre, ook de bescherming van de integriteit van dat oeuvre en zijn maker op zich te nemen. Terwijl het Expertise Instituut was opgezet om de vervuiling van het werk door vervalsingen tegen te gaan, trok Van Gogh, bijgestaan door enkele gelijkgestemden, in *Museumjournaal* ten strijde tegen de corrumpering van Van Goghs publieke imago. Deze initiatieven vormden zo twee kanten van dezelfde medaille. De opmerking in de eerder aangehaalde brief uit 1954 van de ingenieur dat ‘via het Expertise Instituut en de Vincent van Gogh Stichting (...) steeds meer naar voren [komt] het ontbreken van een blad’, maakt duidelijk dat Van Gogh met zijn initiatief mede zijn eigen belangen op het oog had en dat het idee voor een blad ook voortkwam uit de eerdere initiatieven met betrekking tot de beeldvorming over Vincent van Gogh.⁴⁵ Ook het feit dat Van Gogh zich in de aanloopfase tot *Museumjournaal* voorstelde medewerkers van het Expertise Instituut bij het tijdschrift te betrekken, wijst daarop.⁴⁶ Door zich in *Museumjournaal* te omringen met gelijkgestemden wist ir. Van Gogh de Nederlandse beeldvorming van de kunstenaar sterk naar zijn hand te zetten. Pas in de jaren na het terugtreden van de eerste redactie, in 1961, zou er in het blad ten aanzien van Vincent van Goghs werk ruimte ontstaan voor een neutraler benadering, waarbij zich tegen het einde van de jaren zestig ook de verwetenschappelijking van het Van Gogh-onderzoek aftekende.

De ingenieur benaderde het werk van Vincent van Gogh in zijn bijdragen aan *Museumjournaal* vanuit een perspectief waarin een expressionistisch kunstbegrip, het gedachtegoed van de Beweging van Tachtig en een (pseudo-)psychoanalytische kunstbenadering onderling verknoot waren. Ir. Van Goghs belangstelling voor de psychoanalyse was in de jaren veertig gewekt, toen hij op aandringen van zijn tweede echtgenote zelf in analyse was gegaan bij de psychiater-analyticus H.G. van der Waals. Die behandeling had Van Gogh niet alleen meer inzicht verschaft in zijn eigen persoonlijkheid en zijn verhouding tot de collectie, maar had bovendien zijn ontvankelijkheid gestimuleerd voor een psychoanalytische benadering van Vincent van Goghs werk – een benadering die door meerdere publicaties al in het interbellum in zwang was geraakt.⁴⁷ Van Goghs kunstbegrip vertoont echter vooral veel overeenkomsten met dat van de Haagse kunstpedagoog H.P. Bremmer. Bremmer was rond de eeuwwisseling, in zijn afkeer van de toenmalige classificerende kunsthistorische benadering, en onder invloed van het Duitse idealistische kunsttheorie en de Beweging van Tachtig, tot de overtuiging gekomen dat het kunstwerk bovenal moest worden opgevat als de materialisatie van de gemoedsbewegingen van het scheppend individu. Hij streefde ernaar dit inzicht een meer systematische onderbouwing te geven. Zijn ‘praktische esthetica’ vond haar uitgangspunt in de op het gedachtegoed van Spinoza gebaseerde veronderstelling dat het kunstwerk primair vanuit zichzelf diende te worden verklaard, en niet vanuit een grotere formele of historische ontwikkeling of de buiten-esthetische, filosofische of theoretische intenties van de kunstenaar.⁴⁸ In zijn cursussen kunstbeschouwing en zijn publicaties trachtte Bremmer bij zijn publiek een ontvankelijkheid te

kwaken voor het 'aesthetisch zien'. Daaronder verstond Bremmer het zo objectief mogelijk navoelen door de beschouwer van de door de kunstenaar in het kunstwerk veruiterlijkte emotie. Geen enkel oeuvre weerspiegelde voor Bremmer zo krachtig die geobjectiveerde emotie als dat van Vincent van Gogh. Bremmers waardering voor Van Gogh – meer een gevolg van zijn artistieke voorkeuren dan, zoals hijzelf meende, van objectieve criteria – kwam in 1911 onder andere tot uitdrukking in zijn *Vincent van Gogh. Inleidende beschouwingen*. Ook namen op advies van Bremmer tal van zijn cursisten werk van Van Gogh op in hun collecties. Gezien Bremmers intensieve bemoeienis met het werk, moeten zijn opvattingen ir. Van Gogh al tijdens het interbellum bekend zijn geweest. Vanwege Bremmers rol in het Wackerproces van 1932 - waarin hij op grond van zijn toenmalige reputatie van Van Gogh-expert als getuige optrad, en tegen verschillende indicaties in, de echtheid van een aantal valse Van Goghs overeind hield – moet de ingenieur reserves jegens de kunstpedagoog zijn gaan koesteren. De oprichting van het Expertise Instituut, dat erop was gericht experts als Bremmer buiten spel te zetten, is daarvan een duidelijke indicatie. In V.W. van Goghs benadering van Vincents werk – dat voor hem als maatstaf voor de moderne kunst gold - weerklinken niettemin typisch bremmeriaanse axioma's.

In zijn nadruk op subjectieve emoties als grondslag van het kunstwerk ontkende Van Gogh weliswaar niet dat ook andere factoren – zoals de theoretische intenties van de kunstenaar en externe artistieke en buiten-artistieke invloeden – medebepalend kunnen zijn voor de verschijningsvorm van het kunstwerk, maar was hij wel sterk geneigd die als secundair te beschouwen. Om die reden ook achtte Van Gogh, net als Bremmer, een meer exacte benadering – die ook de formeel-stilistische ontwikkeling binnen het oeuvre, externe invloeden en andere factoren in de analyse betreft – van ondergeschikt belang. De vraag naar de betekenis van het werk, zo meende Van Gogh, wordt daarmee slechts omspeeld, niet beantwoord. Net als Bremmer was Van Gogh overtuigd van de methodische deugdelijkheid van zijn benadering: 'De niet zeer nauwkeurige definities van "temperament", "vrijheid (Liberté)", e.d. worden vervangen door een *duidelijk* [mijn curs.] beeld van de „ziel" van den mens, waarvan de neerslag in het werk wordt teruggevonden'.⁴⁹ Door zich in te leven in de in het kunstwerk uitgedrukte ziel, zou de beschouwer, aldus Van Gogh, 'niet alleen meer van zijn [de kunstenaar/RS] persoonlijkheid te weten komen, maar ook van zijn werk (de invloeden die daarop gewerkt hebben enz.) (...) Onder andere kan misschien antwoord worden gevonden op de vraag waarom uit de ontelbare mogelijkheden juist dit onderwerp door den schilder of beeldhouwer is uitgekozen'.⁵⁰

In de overtuiging van de juistheid van zijn 'methode' gaf Van Gogh, net als Bremmer, nog al eens blijk van zijn onbegrip voor kunst die zich aan die benadering onttrok. Naar aanleiding van Jaffés proefschrift over *De Stijl* formuleerde Van Gogh in 1957 in *Museumjournaal* 'enige afwijkende meningen' over de beweging.⁵¹ Bedoeld als een relativisering van de theoretische pretenties die door vertegenwoordigers van de Nieuwe Beelding zouden zijn gekoesterd, demonstreerde Van Goghs tekst onbedoeld vooral de betrekkelijkheid van zijn eigen uitgangspunten. Op grond van zijn overtuiging dat 'het beginsel van de tachtigers dat een kunstwerk de allerindividueelste weergave is van de allerindividueelste emotie' ook op de kunstenaars van De Stijl van toepassing geacht kon worden, trachtte Van Gogh ook hun schilderijen tot subjectieve gevoelsaandoeningen te herleiden. In zijn onvermogen zich met de uitgangspunten van de *Stijl*-kunstenaars te verstaan, wist Van Gogh hun radicale, intersubjectieve idioom niet anders te verklaren dan als een vorm van 'zelfkastijding'. De onmogelijkheid de 'innerlijke gevoelens' van de makers uit hun werk te destilleren, bracht bij Van Gogh geen twijfel aan zijn kritisch model teweeg, maar voedde veeleer de gedachte dat de visuele helderheid van hun beeldtaal wel het product moest zijn van een getroebleerd zieleleven.⁵² Die diagnose werd in zijn ogen geschraagd door de theoretische geschriften van *De Stijl*, 'die tamelijk verward zijn'.⁵³ Hoe konden zij, aldus Van Gogh, beweren te streven naar het 'universele' terwijl ze zich juist bedienden van zeer specifieke beeldelementen als de rechte lijn en de primaire- en niet-kleuren? In zijn eenzijdig expressionistische kunstbegrip en zijn verabsolutering van werk en opvattingen van Vincent van Gogh was de ingenieur blind voor andere dan expressionistische dimensies in het kunstwerk. Hij was te zeer gefixeerd op de vermeende 'innerlijke bedoelingen' van de kunstenaar – die, zo meende Van Gogh, de maker zelf overigens doorgaans niet duidelijk zouden zijn - om er ook maar rekening mee te houden dat een kunstwerk het resultaat zou kunnen zijn van bewuste formele, conceptuele of idealistische intenties. 'In het algemeen', zo betoogde Van Gogh, 'weten kunstenaars er weinig van af waarom ze tot hun uitdrukkingwijze komen. Uit hun geschriften

blijkt er tenminste zelden iets van. Bij de moderneren lezen we dat ze zoeken naar het objectieve, het universele, het niet aan het persoonlijke gebundene, en dergelijke. Gaat de lezer echter hun definities na, dan blijkt in het merendeel der gevallen dat deze geen steek houden. Daarmee vervallen tevens hun argumentaties en redeneringen.⁵⁴ Tegenover de idee dat kunst mede uitdrukking kan geven aan sociale doelstellingen, zoals onder meer in constructivistische kringen werd gemeend, stond de ingenieur sceptisch:

‘De kunstenaar als sociaal strijder is alleen de tekenaar van politieke prenten en degene die uit overwegingen van propaganda ellende e.d. afbeeldt.’⁵⁵ ‘De kunstenaars vertellen ons slechts in beperkte mate iets over de maatschappij zelf, en dan nog meestal alleen over het uiterlijk. (...) de kunstenaar is in de eerste plaats bezig te verdedigen (tegen zijn innerlijke onrust) in zijn werk en hij weet daardoor in de regel slechts in beperkte mate iets van wat er in de wereld om gaat. Als groep zijn de kunstenaars even eng begrensd in hun opvattingen als iedere andere groep specialisten; met dezulken is in maatschappelijk verband gewoonlijk weinig te beginnen’.⁵⁶

Met die opvatting nam de ingenieur nadrukkelijk afstand van het avant-gardistisch kunstbegrip van Sandberg – wat hij in 1975 nog eens zou doen door Sandbergs stelling te weerspreken dat de beeldende kunst fungeert als een maatschappelijke proefopstelling. In zijn bijdragen aan *Museumjournaal* over kunst en kunstenaars gaf Van Gogh zo onbedoeld vooral blijk van een gedateerde visie en een beperkt blikveld, dat sterk contrasteert met de liberaal-progressieve opvattingen die hij als bedrijfsadviseur ten aanzien van sociaal-maatschappelijke kwesties uitdroeg.

Vooruitstrevender betoonde Van Gogh zich in zijn bijdragen over het institutionele kader rondom de moderne kunst. Zich mede baserend op zijn eigen expertise met betrekking tot de efficiencybevordering binnen bedrijfsprocessen had Van Gogh al in het interbellum de mogelijkheden bestudeerd om het publieksbereik van musea te vergroten.⁵⁷ Na de oorlog stelde hij tijdens zijn regelmatig verblijf in de VS ter gelegenheid van de Van Gogh-tentoonstellingen vast, dat het bewustzijn van het maatschappelijk functioneren van de musea daar aanzienlijk sterker was ontwikkeld dan in Europa – een conclusie die intussen ook door andere Nederlandse Amerika-gangers was getrokken.⁵⁸ Eerder kwam al aan de orde dat *Museumjournaal* zelf mede het gevolg was van Van Goghs Amerikaanse ervaringen. In het blad deed de ingenieur in 1960 in twee artikelen verslag van de organisatiestructuren binnen het Amerikaanse museumbestel en de geavanceerde en onorthodoxe wijzen waarop de musea door middel van educatie, publiciteit – onder meer via de massamedia – en het aanbieden van faciliteiten als kosteloos busvervoer trachtten een zo breed mogelijk bevolkingsdeel te betrekken bij hun activiteiten.⁵⁹ Onder invloed van zijn ervaringen in de VS werd Van Gogh gesterkt in zijn opvatting dat ‘een museum (...) een plaats [behoort] in te nemen in het sociale bestel van de stad en in het streven naar volkswontwikkeling.’⁶⁰ Daartoe, zo begreep Van Gogh, kon niet worden volstaan met de organisatie van wisseltentoonstellingen, zoals hij voor de oorlog nog had gemeend. Het museum moest worden omgevormd in een centrum voor culturele vorming. Die visie zou gestalte krijgen in de plannen voor het Van Rijksmuseum Vincent van Gogh, waarbinnen de inrichting van een werkplaats naar Amerikaanse model een centrale plaats zou innemen.

Willem Sandberg

Hoe bepalend ir. Van Gogh ook was voor *Museumjournaal*, de signatuur van het blad werd tot 1961 vooral bepaald door Sandberg en Jaffé. Sandberg zelf schreef overigens betrekkelijk weinig (negen, overwegend weinig substantiële artikelen). Dat zijn kunstopvatting niettemin in *Museumjournaal* tussen 1955 en 1961 sterk doorklonk, heeft twee oorzaken. Ten eerste had het overgrote deel van de artikelen in het blad in enge of ruimere zin betrekking op tentoonstellingen, aanwinsten of andere actualiteiten in het Stedelijk Museum (ongeveer zestig, tegen ongeveer dertig en vijftien over het Van Abbemuseum, resp. het Rijksmuseum Kröller-Müller). In de tweede plaats wist Sandberg zijn stem te doen gelden via auteurs die hij om een bijdrage verzocht.

Hoewel Sandberg zich in het Stedelijk Museum, waarvan hij sinds 1945 directeur was, vooral verbond aan naoorlogse vormen van gesticulatieve en informele schilderkunst, wortelde zijn kunstbegrip in het constructivisme, waarmee hij door zijn bezoeken aan het Bauhaus in de jaren twintig kennis had gemaakt.⁶¹ Sandbergs affiniteit met het constructivisme was niet alleen het gevolg van esthetische voorkeuren; ook het streven van constructivistische kunstenaars, ontwerpers en architecten om zich met hun werk nadrukkelijk tot de maatschappelijke realiteit te verhouden,

beantwoordde aan Sandbergs marxistisch – maar uitgesproken antistalinistisch – en avant-gardistisch kunstbegrip. De overtuiging dat de beeldende en toegepaste kunsten op elkaar, en in onderlinge samenhang op de samenleving dienden te worden betrokken, was een van de pijlers onder zijn kunstbegrip. Sandbergs kunstopvatting werd gedragen door de overtuiging dat kunst geen op zichzelf staand fenomeen is, maar dat veranderingen binnen de kunst vooral het gevolg zijn van ontwikkelingen die zich in de maatschappij voltrekken. ‘Kunst’, aldus Sandberg in 1959, ‘is antwoord. Een antwoord niet op de kunst van de voorafgaande periode (...) maar antwoord op de behoefte aan vorm en uitdrukking die er in de gemeenschap leeft.’⁶² Conform dat inzicht bracht Sandberg het ontstaan van een beweging als het kubisme - waarin het vooral zou gaan om het exploreren van nieuwe standpunten en perspectieven - in verband met de uiteenlopende nieuwe inzichten op sociaal-cultureel en wetenschappelijk vlak aan het begin van de twintigste eeuw, zoals Einsteins relativiteitstheorie.⁶³ Als sociaal geëngageerd avant-gardist meende Sandberg dat er andersom ook effecten van de kunst uitgingen op het maatschappelijk leven. Het potentieel van de experimentele houdingen in de kunst beperkte zich niet tot de artistieke sfeer; experimentele kunst kon in zijn ogen bij het publiek het bewustzijn stimuleren dat ook sociaal-maatschappelijke structuren via experimentele weg konden worden omgevormd. In zijn neiging radicale artistieke vernieuwing en experiment met sociaal-utopische doelstellingen te verbinden vertoont Sandbergs kunstbegrip overeenkomsten met de Trotskistische kunsttheorie. Als overtuigd avant-gardist meende Sandberg dat belangwekkende kunst niet alleen de eigentijdse maatschappelijke conditie weerspiegelt, maar vooral ook toekomstige ontwikkelingen binnen de samenleving aankondigt. De kunstenaar, zo meende Sandberg, bezat een bijzondere gevoeligheid voor de tekenen des tijds, en wist daaraan beeldend vorm te geven. Al experimenterend ontwikkelde hij vormen en modellen die het publiek inzicht boden in toekomstige ontwikkelingen.⁶⁴ Progressieve kunstenaars reikten als het ware de bouwstenen aan voor een sociaal rechtvaardiger samenleving.

Sandbergs opvatting van kunst als reflectie *en* katalysator van maatschappelijke vernieuwing maakte dat hij na de Tweede Wereldoorlog relatief snel begrip en waardering kon opbrengen voor uiteenlopende vormen van vooruitstrevende kunst. Op grond van de overtuiging dat de samenleving van na de bevrijding vroeg om nieuwe artistieke uitdrukkingsvormen, verbond Sandberg zich in de jaren veertig, vijftig en zestig aan uiteenlopende vormen van experimenteel expressionisme. Terwijl hij zich vanaf de late jaren veertig engageerde met vertegenwoordigers van de Cobra-beweging als Karel Appel en Corneille, gaf Sandberg tegen het einde van zijn directoraat door middel van tentoonstellingen blijk van zijn belangstelling voor vormen van post-Cobra expressionisme, waaronder tachisme en informele kunst (*De vitaliteit in de kunst*, 1959-1960) en voor kunst die dynamiek, ontgrenzing van het kunstbegrip en veranderlijkheid thematiseerde (*Bewogen Beweging*, 1961 en *Dylaby*, 1962).

Sandberg zelf lichtte, zoals gezegd, zijn opvattingen maar zelden toe.⁶⁵ *Museumjournaal* bevat echter een groot aantal artikelen van gelegenheidsauteurs waarin de moderne kunst werd gelegitimeerd vanuit de, hier door de voorzitter van de Deense Louisiana Stichting, Knud Jensen, verwoorde idee dat ‘architectuur, tuinaanleg, schilder- en beeldhouwkunst, grafische en toegepaste kunsten (...) al heeft elk een eigen geïsoleerde functie in de maatschappij, (...) toch bij elkaar behoren, en invloed op elkaar hebben, en dat zij alle uitingen zijn van de tijd waarin wij leven.’⁶⁶ Hoe het beeld van de kunstenaar als visionair en strijder voor artistieke en maatschappelijke vernieuwing op het werk van individuele kunstenaars werd geprojecteerd, wordt geïllustreerd in een artikel over Mondriaan van de Britse kunstcriticus David Lewis.⁶⁷ Lewis’ bijdrage is geconstrueerd rond het contrast tussen de verstillen en visuele ascese van Mondriaans Londense atelier en de groezeligheid en dynamiek van de omliggende volksbuurt. Volgens Lewis was die tegenstelling een paradox en kon Mondriaans op visuele zuiverheid gerichte werk (en diens studio) niet anders worden begrepen dan vanuit diens ‘diepe verbondenheid met de problemen van de hedendaagse city’.⁶⁸ Lewis beschreef Mondriaans ontwikkelingsgang als voortvloeiend uit een behoefte aan evenwicht, ritme en harmonie. Had die zoektocht aanvankelijk vooral betrekking gehad op processen in de natuur, in een latere fase van zijn ontwikkeling was het mentale evenwicht van de moderne, stedelijke mens steeds meer het centrum van aandacht geworden – een verschuiving die in Mondriaans werk tot uitdrukking zou zijn gekomen in een proces van vormvereenvoudiging en de ontwikkeling van een volledig abstracte, geometrische beeldtaal: ‘Mondriaans evolutie, die hem wegvoerde van de natuurlijke verschijningsvormen, zowel in het spirituele als in het plastische element van zijn kunst, was een vereenzelviging met deze evolutie

van ons hedendaagse bestaan. Meer dan welke schilder ook zocht hij tot uitdrukking te brengen dat in het huidige bestel 's mensens streven naar evenwicht zich voltrekt in een aan hemzelf ontsproten wereld.'⁶⁹ Lewis beschouwde Mondriaans neo-plastische werk eenzijdig als illustraties van een visie op de twintigste eeuwse metropool. Om die reden ging hij in zijn bespreking, die werd geschreven naar aanleiding van de Londense Mondriaan-tentoonstelling van 1955, ook niet in op individuele schilderijen, en merkte hij tevens op de ongelijkmatige kwaliteit van het in Londen gepresenteerde werk niet bezwaarlijk te vinden. 'Tenslotte', meende Lewis,

'zijn dit slechts schilderijen. Mondrian zelf zag ze uitsluitend als een persoonlijke compensatie voor het gebrek aan schoonheid in dit leven, en als zodanig geven zij uiting aan de opgave waarvoor deze tijd ons stelt. De vooruitgang staat pas in de kinderschoenen; de mensheid moet zelf bouwen aan de schoonheid waarvan Mondrian en anderen het woord voeren – het evenwicht tussen het stedelijk milieu en de levende, individuele geest.'⁷⁰

Op grond van zijn avant-gardistische gezindheid en zijn eigen achtergrond als grafisch ontwerper engageerde Sandberg zich sterk met kunstenaars. Behalve in het museum gaf hij daarvan ook in *Museumjournaal* blijk. Binnen de redactie spande Sandberg zich in om kunstenaars als illustratoren, auteurs en gastredacteuren bij het blad te betrekken. Van de drie kunstenaarsnummers die tussen 1955 en 1961 verschenen kwamen er twee tot stand op zijn initiatief.⁷¹ In 1957 verscheen een door de voormalige Cobra-kunstenaar Corneille samengesteld nummer over de internationale experimentele schilderkunst, dat behalve korte signaleringen van Europese experimentelen ook de eerste beschouwing van het werk van Jackson Pollock in *Museumjournaal* bevatte; in 1958 volgde op initiatief van De Wilde een aan de kunsttheorie van voormalig Cobrakunstenaar en -theoreticus Asger Jorn gewijd nummer. Jorn had tussen 1953 en 1957 onder de vlag van de avant-gardistische *Mouvement Internationale pour un Bauhaus Imaginiste* vanuit een antifunctionalistische opvatting ideeën geformuleerd over de functie en plaats van de progressieve beeldend kunstenaar in de naoorlogse maatschappelijke vernieuwing. Het nummer van *Museumjournaal* was, behalve met enkele afbeeldingen van Jorns werk, geheel gevuld met passages uit diens *Pour la Forme*, een tekstbundel waarin Jorn zijn ideeën uiteenzette.⁷² Het in 1960 door Karel Appel ogenschijnlijk in één breed gebaar samengestelde nummer bevatte behalve tekeningen en gedichten van Appel zelf onder meer portretfoto's en gedichten van Simon Vinkenoog, Lucebert, Bert Schierbeek en Harry Mulisch.

De vrees binnen de redactie dat de subsidiërende instanties – de rijksoverheid en de gemeenten Amsterdam en Eindhoven - mogelijk bezwaar zouden maken tegen de afwijking van de gebruikelijke, betrekkelijk conventionele opzet van *Museumjournaal* bleek terecht. Had het Jorn-nummer aan een conservatief lid van de Eindhovense gemeenteraad al een pleidooi voor een breder toegankelijk blad ontlokt, het Appelnummer vormde behalve voor de Eindhovense lokale politiek ook voor het ministerie van OK&W de aanleiding te dreigen met het intrekken van de subsidie.⁷³ Hoewel concrete maatregelen uitbleven, illustreert de commotie die de kunstenaarsnummers in politiek-bestuurlijke gremia veroorzaakten wel hoe kwetsbaar het bestaan van *Museumjournaal* in de eerste jaren was.

Dat de keus van gastredacteuren/protagonisten viel op de voormalige Cobra-kunstenaars Appel, Corneille, Jorn en Lucebert is een indicatie van de sterke affiniteit binnen de redactie voor expressionistische vormen van eigentijdse schilderkunst - een oriëntatie die ook in de reguliere nummers van het blad tot uitdrukking kwam. Terwijl de door Sandberg geïnitieerde kunstenaarsnummers enerzijds in het verlengde kunnen worden gezien van het eerdere kunstenaarstijdschrift *Open oog* (1945-1946), waarvoor Sandberg en Jaffé samenwerkten met onder anderen Mart Stam en Gerrit Rietveld, sloten de experimentellenummers wat betreft de verhouding van tekst en beeld aan bij Sandbergs praktijk als samensteller en vormgever van de catalogi van het Stedelijk Museum. Net als de catalogi demonstreerden de kunstenaarsnummers (met uitzondering van het Jorn-nummer) een voorkeur voor korte, expressieve teksten die ten aanzien van het besprokene eerder evocatief dan analytisch-beschouwend waren.

In de synthetiserende behandeling van tekst en beeld, waarbij het visuele effect duidelijk prevaleerde, spreekt dezelfde a-discursieve houding die Sandberg als museumman kenmerkte. Sandbergs sterke identificatie met de kunstenaar ging gepaard met een afkeer van de kunstkritiek en de wetenschappelijke bestudering van de moderne en eigentijdse kunst – een afkeer die mede werd veroorzaakt door een *jalousie de métier*: in tegenstelling tot zijn adjunct-directeur Jaffé, was Sandberg

geen kunsthistoricus.⁷⁴ Sandberg cultiveerde zijn minachting voor kunstcritici en kunsthistorici met zorg. Hij adviseerde zijn publiek voorbij te gaan aan hetgeen critici en kunsthistorici schreven.⁷⁵ Critici en kunsthistorici maande hij voortdurend tot bescheidenheid. Opmerkelijk is dat Sandberg de deemoed jegens de kunstenaar die hij voor critici, kunsthistorici en anderen die over eigentijdse kunst publiceerden, voegzaam achtte, niet op zichzelf en op anderen in de musea voor moderne kunst betrok. Zijn identificatie met de kunstpraktijk ging zover dat hij geneigd was zichzelf te beschouwen als schakel in de historische missie van de avant-garde. Zoals hij in 1962 in zijn karakteristieke, quasi-poëtische stijl memoreerde: ‘de museum-man oriënteert zich niet op de kritiek / die een stap achter is / maar op de baanbrekende kunstenaars / die zijn een stap voor.’⁷⁶

Hans Jaffé

Als adjunct-directeur van het Stedelijk Museum en rechterhand van Sandberg was Hans Jaffé van begin af aan betrokken bij *Museumjournaal*. Met twaalf bijdragen tussen 1955 en 1961 was hij in die periode één van de meest productieve redactieleden. Waar Sandberg het museumpubliek vooral in *contact* wilde brengen met de vooruitstrevende, eigentijdse kunst, probeerde Jaffé, gebruik makend van zijn kunsthistorische achtergrond en zijn kennis op het vlak van de oude en recente kunstgeschiedenis en kunsttheorie, dat publiek *inzicht* te geven in de structuur die – naar hij veronderstelde – aan de ontwikkeling van de moderne kunst ten grondslag lag. In het Stedelijk Museum organiseerde Jaffé in de tweede helft van de jaren vijftig een aantal zomertentoonstellingen, waarin hij zijn premissen ten aanzien van de ontwikkeling en de betekenis van de moderne kunst uitwerkte. Behalve in catalogi lichtte Jaffé de uitgangspunten van deze exposities ook in *Museumjournaal* toe. Door middel van de zomertentoonstellingen en de begeleidende teksten construeerde Jaffé een ogenschijnlijk coherent beeld van de moderne kunst, dat, hoewel inhoudelijk speculatief, in Nederland sterk heeft bijgedragen aan de waardering voor de moderne kunst bij het brede publiek.

Jaffés wetenschappelijke achtergrond en kennis vormden een aanvulling op de door de praktijk gevormde, en inzake kunst vooral intuïtief handelende Sandberg. Als kunsthistoricus was Jaffé opgeleid in de traditie van de *Wiener Schule* – een kunsthistorische richting met een theoretisch paradigma dat tijdens zijn hele carrière richtinggevend bleef voor zijn visie. In navolging van toonaangevende kunsthistorici uit de *Wiener Schule*, zoals Max Dvořák, Heinrich Wölfflin en Wilhelm Pinder, vatte Jaffé het kunstwerk bovenal op als het resultaat van de psychisch-fysieke houding die de kunstenaar inneemt ten opzichte van de hem omringende werkelijkheid.⁷⁷ Artistieke ontwikkeling werd in deze optiek niet zozeer als een autonoom proces van actie en reactie begrepen, maar veeleer als de reflectie van veranderende houdingen tegenover de werkelijkheid. Anders dan ir. Van Gogh, die het kunstwerk vanuit zijn expressionistische kunstbegrip opvatte als uitdrukking van strikt subjectieve gemoedstoestanden, verklaarde Jaffé de dynamiek van de moderne kunst veeleer vanuit veranderende inzichten van levens- en wereldbeschouwelijke aard zoals die zich op macroniveau voltrokken.

Heel treffend formuleerde Jaffé de premissen van zijn panoramische perspectief op de moderne kunst in de rede *Het probleem der werkelijkheid in de beeldende kunst der XXe eeuw*, die hij in 1958 uitsprak bij zijn aanstelling als privaatdocent aan de Universiteit van Amsterdam. Jaffé vertrok daarin vanuit de vooronderstelling dat kunst vooral de relatie van de mens tot de hem omringende werkelijkheid tot uitdrukking brengt, en dat de ontwikkelingen binnen de moderne kunst het gevolg zijn van een veranderende werkelijkheidsopvatting. In het spoor van Dvořák stelde Jaffé:

‘De kunst der XXe eeuw is – evenals die van de voorafgaande eeuwen – wereldbeschouwing in de meest letterlijke zin van het woord. Wereldbeschouwing in die zin dan, dat de mens – de kunstenaar – de wereld om zich heen en binnen hemzelf aanschouwt, om door deze beschouwing inzicht, klaarheid te verkrijgen, aanwinsten die hem kunnen helpen tot de zin van deze wereld en van zijn leven door te dringen.’⁷⁸

Op grond van de samenhang die er volgens Jaffé bestond tussen kunst en werkelijkheidsbeleving was hij van mening dat het er voor het begrip van de moderne kunst vooral op aan kwam de achterliggende cultuurhistorische ontwikkelingen te reconstrueren. Terwijl Jaffé in het interbellum vooral affiniteit had ontwikkeld met het expressionisme – waarmee hij vanuit zijn Duitse achtergrond het meest vertrouwd was – verschoof zijn belangstelling na de oorlog geleidelijk naar de geometrische

abstractie, wat in 1956 tot uitdrukking kwam in zijn proefschrift over *De Stijl*. Vanuit zijn engagement met de esthetische en ethische uitgangspunten van die beweging beschouwde de socialistisch gezinde Jaffé de abstractie als *het* wezenskenmerk van de moderne kunst. Zijn kunsttheorie was er dan ook vooral op gericht een cultuurhistorische verklaringsgrond te vinden voor de ontwikkelingsgang van realisme naar idealisme, waartoe Jaffé de geschiedenis van het modernisme stroomlijnde. Het ontstaan van de abstractie in de kunsten stond volgens Jaffé niet op zichzelf, maar bracht een complex van geleidelijk, maar radicaal gewijzigde inzichten op uiteenlopende vlakken van het sociaal-culturele leven tot uitdrukking. Omstreeks het midden van de negentiende eeuw gold, aldus Jaffé, de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid nog als toetssteen – hetgeen in de beeldende kunst tot uitdrukking kwam in het realisme van Courbet. Uiteenlopende ontwikkelingen van sociale, technische, wetenschappelijke en filosofische aard in de tweede helft van de negentiende eeuw ondergroeven echter rond 1900 het vertrouwen in de zichtbare en tastbare werkelijkheid. Ontdekkingen in de natuur- en menswetenschappen, de technologisering van de maatschappij en de verstedelijking hadden een vervreemding van de zintuiglijke werkelijkheid tot gevolg gehad. Aanvankelijk had die vervreemding crisisgevoelens teweeg gebracht, maar geleidelijk had ze geleid tot een triomfgevoel en de vorming van een radicaal nieuw, abstract wereldbeeld. Het was dit abstracte wereldbeeld waaraan de moderne kunstenaar volgens Jaffé door middel van abstracte tekens uitdrukking gaf: ‘De kunstenaar der XXe eeuw beeldt (...) niet meer het zichtbare uit – hij maakt zichtbaar en deze taak van zichtbaar-making volbrengt hij door het zetten van tekens, tekens die niet de uit te beelden inhoud voorstellen maar die de werkelijkheid – metaforisch – betekenen.’⁷⁹

Jaffés behoefte aan ordening en classificatie, alsook zijn neiging te denken in dualiteiten, en de manier waarop die wisselwerking het gezicht van de moderne kunst zou hebben bepaald, kwam in *Museumjournaal* het pregnantst tot uitdrukking in de artikelen die hij schreef ter gelegenheid van de zomertentoonstellingen die hij in de tweede helft van de jaren vijftig in het Stedelijk Museum organiseerde.⁸⁰ Zo was hetgeen hij in 1958 in *Museumjournaal* met betrekking tot de doelstelling achter *De Renaissance der XXe eeuw* schreef, ook op de andere zomertentoonstellingen (en de beschouwingen daarover in *Museumjournaal*) van toepassing: ‘de tentoonstelling wil vooral (...) het onderling verband duidelijk maken, de draad zichtbaar maken, die – vaak verborgen – van de revolutie der XXe eeuwse kunst in het begin der eeuw doorloopt tot de werken, die onmiddellijk voorafgaan aan het werk der hedendaagse kunstenaars.’⁸¹

Wat Jaffés theorie compliceerde was dat hij de dualiteit ‘realisme-idealisme’ afwisselend benaderde in temporele en in bovenhistorische termen: terwijl de geschiedenis van de moderne kunst sinds 1850 zich zou laten beschrijven als een ontwikkelingsproces van realisme naar idealisme, projecteerde Jaffé die dualiteit ook op eerdere fasen binnen de kunstgeschiedenis. In Jaffés inspanningen om waardering te wekken voor de moderne kunst was dat laatste aspect functioneel: door die dualiteit een universele geldigheid toe te schrijven kon hij de moderne kunst op grond van haar idealistische oriëntatie in verband brengen met reeds lang canonieke stijelperioden als de gotiek en het maniërisme, en het hooggewaardeerde werk van uiteenlopende kunstenaars als El Greco, Rembrandt en Hokusai, dat ook op een vergeestelijkte visie op de realiteit zou zijn gebaseerd. Hoewel het aanzien van de moderne kunst daardoor een krachtige stimulans kreeg, was de retorische figuur daarmee nog niet bevorderlijk voor de consistentie van Jaffés theorie, net zo min als het begrip van specifieke kunstvormen of oeuvres er altijd mee was gediend.

Jaffés neiging de moderne kunst te verklaren als manifestatie van een collectieve geestesgesteldheid bracht met zich mee dat hij zich weinig rekenschap gaf van de individuele intenties van de makers ervan, en dat hij in zijn teksten evenmin veel aandacht kon opbrengen voor individuele kunstwerken. Zelfs de aankoop van twee schilderijen van Kirchner door het Stedelijk Museum in 1955 – toch bij uitstek een gelegenheid voor een concrete beschouwing – greep Jaffé in *Museumjournaal* aan voor een uiteenzetting van zijn panoramische visie op het modernisme, en de plaats die hij het expressionisme daarin toebedacht. De summier beschrijving van één van de schilderijen diende er niet zozeer toe de lezer inzicht te verschaffen in de formele structuur of de specifieke kwaliteiten van het werk, maar moest vooral duidelijk maken hoe Kirchner als expressionist het tragische levensgevoel van de jaren voor de Eerste Wereldoorlog in zijn kunst tot uitdrukking bracht. Jaffé concludeerde:

‘In al deze details van compositie schijnt een gevoel van tragiek, van zwaarte de schilderkunst der expressionisten te hebben overvallen in de jaren voor de eerste wereldoorlog (...). Inderdaad is de eerste wereldoorlog – die de schilders van het expressionisme hadden voorvoeld – een belangrijk feit in de geschiedenis van het expressionisme geworden: want door de oorlog gingen inderdaad tal van nuances verloren, kwamen inderdaad de meest primitieve gevoelens naar boven.’⁸²

Ook in een in memoriam voor de in 1955 overleden Fernand Léger was het Jaffé er in de eerste plaats om te doen duidelijk te maken hoe de kunstenaar door middel van zijn werk uitdrukking heeft gegeven aan ‘al wat in zijn wereld – de wereld der XXe eeuw – leeft en omgaat. (...) Léger’, zo vervolgde Jaffé, ‘heeft de tekens geschapen voor onze tijd (...) Hij heeft de wereld van de machine en van de techniek voor de schilderkunst ontdekt – dat wil dus zeggen, dat hij haar – door er een beeld van te scheppen – voor het eerst tegenover de ogen en het bewustzijn van onze eeuw heeft gesteld.’⁸³ Jaffé riep een heroïsch beeld op van de kunstenaar, die als een ‘constructeur’, temidden van het werkvolk waarmee hij zich verbonden voelde, getuigde van zijn geloof ‘dat de machine werkt in dienst van de mens en van de maatschappelijke vooruitgang’.⁸⁴ Net als Sandberg interpreteerde ook de sociaallutopist Jaffé de vernieuwende kunst, in dit geval die van Léger, als de gematerialiseerde belofte van een sociaal-maatschappelijk rechtvaardiger toekomst: ‘De levensvreugde, die in haar helderheid en pracht Léger’s werk van meet af aan vervult, lijkt de voorspelling, de aankondiging van de toekomst ener gelukkige, triomferende mensheid.’⁸⁵

Bram Hammacher

Van de vier oprichters van *Museumjournaal* was Hammacher als auteur het meest productief: tussen 1955 en juni 1961 leverde hij met twaalf hoofdartikelen getalsgewijs de grootste bijdrage aan het blad. Tegelijk onderscheidde hij zich door zijn behoudende keuze van onderwerpen – hij schreef onder meer over Van Gogh, Breitner, Henri van de Velde, Charley Toorop, Isaac Israëls en Max Liebermann – van de meer op de avant-garde georiënteerde Sandberg, Jaffé en De Wilde.

Hammacher was sinds de jaren twintig als kunstcriticus actief geweest voor dagbladen en tijdschriften, waaronder het *Utrechtsch Dagblad*, *De Gids*, *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* en de *Nieuwe Rotterdamse Courant*. Hij had zich in het interbellum geleidelijk ontwikkeld tot een toonaangevend publicist op het gebied van de moderne beeldende kunst. Als criticus was Hammacher, onder meer als gevolg van zijn vriendschap met de gemeenschapskunstenaar Richard Roland Holst in de jaren twintig, gevormd door de denkbeelden van de late negentiende en vroege twintigste eeuw. Behalve dat Hammacher onder invloed van Roland Holst waardering kreeg voor gemeenschapskunstenaars als Berlage, Derkinderen, Morris en Ruskin, hanteerde hij in navolging van Roland Holst een kunstbegrip dat vertrok vanuit de – in oorsprong negentiende eeuwse - overtuiging dat de kunstenaar, gebruik makend van zijn talent en beeldende expertise, uiting geeft aan intersubjectieve gewaarwordingen.⁸⁶ Vanwege zijn opvatting van het kunstwerk als de veruiterlijking van bovenpersoonlijke levensinzichten, schreef Hammacher met instemming over het heldere, abstraherende, maar niet volledig abstracte werk van kunstenaars als Derkinderen, Mendes da Costa, Verster, Redon, Rädecker en Charley Toorop. Ook kon Hammacher al in het interbellum waardering opbrengen voor meer radicaal-progressieve kunstenaars als Van der Leek, Mondriaan en Bendien. Tegelijk maakte de nadruk op de intersubjectieve aard van de inzichten waaraan in het kunstwerk gestalte zou worden gegeven dat Hammacher minder betekenis toedichtte aan het impressionisme – dat in zijn eenzijdige concentratie op de zichtbare werkelijkheid teveel zou zijn blijven steken bij uiterlijke verschijnselen – en aan expressionistische kunst, waarin de strikt subjectieve gevoelsaandoeningen van de kunstenaar het zicht op de bovenpersoonlijke levensinzichten zouden belemmeren. Na de Tweede Wereldoorlog zou Hammacher zijn voorbehoud uitspreken ten aanzien van het experimentele expressionisme van *Cobra*, dat in zijn ogen te zeer een ‘onderbewustzijns cultus’ uitdroeg.⁸⁷ Ook belette Hammachers nadruk op het ‘levensgevoel’ als grondslag voor het kunstwerk hem de volledig abstracte kunst, die zich in zijn ogen te zeer van het leven had losgezongen, te begrijpen en waarderen. Zijn stellingname ten aanzien van de geometrische abstractie van De Stijl draagt daarvan de sporen: de betekenis van Mondriaans werk – dat Hammacher al wel in de jaren twintig onderkende – wist hij niet anders te verwoorden dan aan de hand van diens eigen geschriften, en binnen het werk van Van der Leek, die hij als kunstenaar overigens beperkter achtte dan Mondriaan, hechtte hij vooral belang aan het semi-abstracte werk uit de periode 1913-

1916.⁸⁸ Veel sceptischer was hij over de vergaand geabstraheerde schilderijen uit de jaren 1917 en 1918, die hij wel waardeerde op grond van de technische kwaliteit die hij erin herkende, maar die hij inhoudelijk cerebraal en bloedeloos vond. Hammachers positie was dus veeleer die van de erudiete estheet met een brede belangstelling en een open blik ten opzichte van de progressieve eigentijdse kunst dan die van de modernistische partijganger. Hoewel hij in het interbellum wel sympathiseerde met politiek links, hechtte hij eraan zijn politieke en artistieke posities gescheiden te houden.⁸⁹ Zijn kunstbenadering was daarom niet, zoals bij Sandberg en Jaffé, mede het gevolg van een politiek-ideologische overtuiging of sociaal-ethisch engagement. Anders dan Sandberg en Jaffé stond Hammacher sceptisch tegenover integrale maatschappijvisies en systeemdenken. Om die reden was zijn kunstbegrip ook minder dan dat van Sandberg en Jaffé bepaald door overkoepelende vooronderstellingen ten aanzien van de (ontwikkeling van) de moderne kunst. Hammacher relativeerde de betekenis van de abstractie en van de eigentijdse kunst, en richtte zich, behalve op de moderne kunst, ook op een breed bereik aan onderwerpen uit eerdere periodes en de niet-westerse kunst.⁹⁰

Omdat Hammacher het kunstwerk vooral opvatte als de manifestatie van de door de kunstenaar (hoofdzakelijk intuïtief en onderbewust) ontwikkelde visie op intersubjectieve existentiële gevoelens, hechtte hij er in zijn kritieken veel waarde aan inzicht te verkrijgen in de sociaal-psychologische achtergronden van het scheppingsproces. Enigszins analoog aan de Britse kunstcriticus Herbert Read, die zich in zijn kunstbeschouwingen beriep op de psychoanalytische theorieën van Freud en Jung, trachtte Hammacher het kunstwerk te verklaren vanuit de psyche van de kunstenaar.

Ook na zijn aanstelling als directeur van het Rijksmuseum Kröller-Müller, in 1947, was Hammacher kunstkritieken blijven schrijven, die vooral in *de Groene Amsterdammer* werden gepubliceerd. Hammachers behoefte om in de kunstkritiek actief te blijven laat zich verklaren vanuit zijn onvrede over het kwaliteitspeil van de Nederlandse kunstkritiek en de provinciale wijze waarop de pers de tentoonstellingen van klassiek-modernen in het Stedelijk Museum besprak.⁹¹ Zelf probeerde Hammacher Sandbergs omstrede beleid te steunen door geregeld bijdragen te leveren aan de voorbereiding en openingen van tentoonstellingen. Ook door middel van lovende besprekingen van tentoonstellingen in het Stedelijk Museum in *de Groene Amsterdammer* betoonde Hammacher zijn sympathie voor Sandbergs museumbeleid, ook al maakten, zoals eerder aan de orde kwam, zijn artistieke opvattingen dat hij Sandbergs aandacht voor, en betrokkenheid bij de naoorlogse experimentele kunst niet altijd deelde.

Het perspectief in een laagdrempelig tijdschrift een visie tegenover de overwegend negatieve berichtgeving in de algemene pers te kunnen plaatsen moet Hammacher, net als Sandberg, hebben aangesproken. De oprichting van *Museumjournaal* zal hem ook om een andere reden zeer welkom zijn geweest. Door de beschikbaarheid van een eigen blad kon Hammacher een einde maken aan de schijn van belangenverstrengeling die de curieuze dubbelrol van museumdirecteur/tentoonstellingsmaker en criticus – soms zelfs van projecten die hij zelf tot stand had helpen brengen – sinds 1947 onwillekeurig met zich mee had gebracht. Met de oprichting van *Museumjournaal* zette Hammacher een punt achter zijn medewerking aan *de Groene Amsterdammer*, waarvoor hij sinds 1939 met regelmaat had geschreven.⁹²

Edy de Wilde

Voor Edy de Wilde, die in 1946 was aangesteld als directeur van het Van Abbemuseum, diende *Museumjournaal* vanaf 1955 vooral als podium om op lokaal niveau meer begrip en waardering te wekken voor de moderne kunst. Eén van de manieren waarop De Wilde in het Van Abbemuseum en in het blad probeerde de acceptatie van de moderne kunst onder het overwegend katholieke Zuid-Nederlandse publiek te bevorderen, was door deze kunst voor te stellen als een uiting van een religieus georiënteerde levensbeschouwelijkheid. Hoewel niet valt uit te sluiten dat De Wilde als museumdirecteur in katholiek Zuid-Nederland mede op pragmatische gronden tot deze interpretatie kwam, ligt het voor de hand te veronderstellen dat hij vanuit zijn katholieke achtergrond vertrouwd was met, en zich aangetrokken voelde tot, een kunstbeschouwing op christelijke grondslag.⁹³ Jan van Adrichem beschreef in 2001 hoe De Wilde rond 1950 kwam tot een religieus geïnspireerde fenomenologische beschouwingwijze, die in relatie stond tot inzichten over de samenhang van kunst en religiositeit die de theoloog, NVB-er en eerste naoorlogse minster van OK&W, G. van der Leeuw,

al vóór de Tweede Wereldoorlog had geformuleerd, en die ook na de bevrijding doorwerkten op de manier waarop in progressief-confessionele kringen in ons land tegen moderne kunst werd aangekeken.⁹⁴ Van Adrichem argumenteerde dat De Wilde analoog aan Van der Leeuw de vormdeformaties in de moderne kunst begreep als uitdrukkingen van een persoonlijk doorleefde verhouding tot de realiteit en een door intuïtie veroverd vermogen daaraan met beeldende middelen vorm te geven.

Vanuit zijn vertrouwdheid met een religieus geïnspireerde fenomenologische benaderingswijze was De Wilde ook ontvankelijk voor de ideeën die leefden onder de vooruitstrevende katholieke geestelijkheid in het naoorlogse Frankrijk, waarmee hij in de late jaren veertig onder meer op zijn dienstreizen in aanraking kwam. Verschillende vooraanstaande leden van de Dominicaner orde, een intellectueel gerichte kloosterorde, toonden na de bevrijding belangstelling voor de moderne kunst op grond van het religieuze karakter dat men in het artistieke scheppingsproces meende te herkennen.⁹⁵ Volgens pater Couturier, een Dominicaner monnik die één van de drijvende krachten was achter de integratie van progressieve, moderne kunst in (al dan niet moderne) kerkelijke architectuur, was het werk van progressieve kunstenaars doortrokken van een goddelijke inspiratie, ongeacht de levensbeschouwelijke en/of politieke overtuiging die de betreffende kunstenaar was toegegaan. Die geëngageerde houding ten aanzien van moderne kunstenaars en hun werk resulteerde in Frankrijk in de jaren na de bevrijding in een groot aantal sacrale bouw- en decoratieprojecten waarbij prominente moderne architecten en beeldend kunstenaars betrokken waren.⁹⁶

Vanaf 1955, toen ook ontwikkelingen op de internationale kunstmarkt De Wilde ertoe stimuleerden zijn aankoopbeleid meer op de minder kostbare en ruimer beschikbare eigentijdse kunst te richten, kreeg hij steeds meer aandacht voor het werk van een naoorlogse generatie schilders uit Parijs, wier werk zich vanuit een religieus-fenomenologisch kunstbegrip liet interpreteren. Met tentoonstellingen van Alfred Manessier (in 1955), Roger Bissière (in 1957) en Jean Bazaine (in 1958) verbond De Wilde zich aan een Frans modernisme dat mede voortkwam uit een levensbeschouwelijke, deels religieuze houding. In *Museumjournaal* publiceerde De Wilde in de late jaren vijftig teksten over hun werk en hun motieven. Deze werden ingebed in een reeks artikelen waarin de verwevenheid van ethisch-religieuze en modernistische waarden, en hun symbiose in de moderne kunst, in meer algemene zin werd benadrukt.⁹⁷ In 1958 publiceerde *Museumjournaal* passages uit de openingsrede die de Dominicaner pater en gewezen verzamelaar van moderne kunst Jacques Laval eerder dat jaar had uitgesproken ter gelegenheid van de tentoonstelling *Nieuwe religieuze kunst* in Delft – een tentoonstelling die was geïnitieerd en samengesteld door De Wildes latere opvolger in het Van Abbemuseum, Jean Leering. Laval kenschetste authentiek religieuze kunst daarin als het resultaat van oprechtheid, naïviteit, nederigheid en overgave. Laval:

‘Wanneer men tot God spreekt is dat vaak zonder het zelf te weten, vooral uit bescheidenheid, uit kinderlijkheid. Hij die liefheeft en hij die scheppend werk doet, geeft zichzelf geheel en al, en hoe meer hij zich bewust is van zichzelf, des te minder sterk wordt de kracht en de geestdrift die hem meesleept, die zelfvergetelheid is en éénwording met een Ander.’⁹⁸

De Wilde benoemde de religieuze dimensie in het werk van Bissière, Bazaine en Manessier weliswaar minder expliciet, maar schreef hen wel eenzelfde houding en vergelijkbare intenties toe. Zich baserend op geschriften van deze kunstenaars interpreteerde De Wilde hun werk als het resultaat van een individueel doorleefde verwerking van de externe werkelijkheid – waartoe voor de kunstenaars vooral landschap en licht behoorden, maar, zo voegde De Wilde er in een tekst over Manessier veelbetekenend aan toe, ook de beleving van ‘de religieuze gezangen in een Trappistenklooster of het passieverhaal.’⁹⁹ Met de lyrische abstracties die er het resultaat van waren – volgens De Wilde geen incidentele natuurimpressies, maar aan invoeling ontsproten, kernachtige verbeeldingen van structuur, ruimte, licht en beweging in de natuur - brachten zij ideeën over de veronderstelde fundamentele eenheid van de mens en zijn omgeving, van de subjectieve en de objectieve orde, tot uitdrukking. Zoals De Wilde in één van zijn drie teksten over Bazaine in *Museumjournaal* opmerkte: ‘De kunst van Bazaine komt (...) voort uit een beleving van, een identificatie met de natuur langs de bij uitstek franse weg van de sensibiteit. (...) Bazaine wil, zoals hij schrijft, “de grote gemeenschappelijke structuur der dingen, de diepe overeenkomst tussen mens en wereld” verwezenlijken.’¹⁰⁰ Net als Laval beklemtoonde De Wilde dat de grondhouding van kunstenaars als Bissière, Bazaine en Manessier er

een was van eenvoud, deemoed en waarachtigheid. Hij meende dat hun werk wortelde in een intuïtief bewustzijn van de verbondenheid van mens en wereld en van mensen onderling. Zo schreef hij over Bissière:

‘Als er sprake is van een grote klaarte in zijn werk, en een gevoel voor maat dan is het het instinct en niet de intelligentie die deze klaarheid schiep en dan is zijn maat een menselijke maat. Aan schoonheidsformules is Bissière niets verschuldigd. Want hij wil niet verbazen, zelfs niet bewonderd worden, hij wil geen avant garde vormen en zelfs geen meesterwerk scheppen, hij bezit geen enkele pretentie: hij wil slechts tot de mens spreken, een menselijke mededeling overdragen, die hij niet in woorden zeggen kan.’¹⁰¹

Zo trachtte De Wilde in *Museumjournaal*, gebruik makend van opvattingen die deels ontleend waren aan, deels synchroon liepen met, ideeën over de moderne beeldende kunst in vooruitstrevend-confessionele kringen in binnen- en buitenland, meer begrip en belangstelling te wekken voor de kunst die hij in het Van Abbemuseum toonde en verzamelde.

Een museaal missieblad voor de moderne kunst

Van de oprichting in 1955 tot het terugtreden van de eerste redactie in de zomer van 1961 was de redactionele verantwoordelijkheid voor *Museumjournaal* in handen van de museumdirecteuren en hun stafmedewerkers. Samen waren zij verantwoordelijk voor ongeveer veertig procent van alle hoofdartikelen in het blad (tachtig van de ongeveer tweehonderd hoofdartikelen die tussen 1955 en 1961 verschenen) en talloze kortere bijdragen. De overige artikelen waren afkomstig van gastauteurs – die dus getalsmatig een grote bijdrage leverden aan *Museumjournaal*. Onder hen waren directeuren en conservatoren van musea voor moderne kunst, maar vooral veel kunstcritici, kunsthistorici en kunstenaars.¹⁰² Opmerkelijk is, bij het brede bereik aan onderwerpen en achtergronden van de medewerkers, de homogeniteit in het tijdschrift, die in de hand werd gewerkt door het feit dat artikelen van redacteurs en externe medewerkers door elkaar werden afgedrukt, bijdragen van gastauteurs zelden redactioneel werden ingeleid, en auteurspersonalia ontbraken.

De eenheid in toon en strekking hangt vooral samen met de doelstelling van *Museumjournaal* en de condities waarbinnen het blad functioneerde. Als tegenwicht voor de weerstand en het wantrouwen die aanzienlijke delen van pers en publieke opinie tegenover de moderne kunst in naoorlogs Nederland hadden, construeerden de Nederlandse musea in de jaren veertig en vijftig een gestroomlijnd beeld van de moderne kunst, dat ten aanzien van die kunst eerder propagandistisch dan kritisch-beschouwend was. Datzelfde kan worden gezegd van *Museumjournaal*. Kritiek of afwijkende opinies werden, voor zover ze al werden gepubliceerd, in redactionelen gepareerd. Ir. Van Goghs opmerkingen over de vermeende inconsistentie van de theoretische geschriften van De Stijl-kunstenaars bleken nog acceptabel (hoewel zijn mederedacteurs deze zeker niet zullen hebben onderschreven), maar toen de kunstcriticus Charles Wentinck in 1958 Mondriaans werk in *Museumjournaal* smalend kwalificeerde als ‘een verschijningsvorm van gesublimeerde hollands-burger-mentaliteit’ voelde de redactie zich geroepen in een voetnoot nadrukkelijk kenbaar te maken hiervoor geen verantwoordelijkheid te willen dragen.¹⁰³

Het offensief van *Museumjournaal* om bij een breed publiek begrip en waardering voor de moderne kunst te wekken liep over twee sporen. Enerzijds werd structuur aangebracht in de warwinkel die het modernisme voor menigeen nog altijd leek, anderzijds werden de kwaliteiten benoemd die de moderne kunst zou vertegenwoordigen.

De behoefte de op het eerste gezicht onoverzichtelijke en onsamenhangende moderne kunst te presenteren als een coherente traditie komt, zoals eerder bleek, in *Museumjournaal* vooral naar voren in de teksten van Jaffé. Zijn toelichtingen op de door hemzelf in het Stedelijk georganiseerde zomertentoonstellingen beoogden – net als die tentoonstellingen zelf – de volgens Jaffé aan het modernisme ten grondslag liggende wetmatigheden inzichtelijk te maken. Een artikel als ‘De renaissance der XXe eeuw’, waarin het kubisme, het futurisme, het suprematisme en De Stijl werden voorgesteld als schakels in een op ordening van wereldbeelden gerichte genealogie, zijn illustratief voor de geschiedschrijving van de moderne kunst in de eerste jaargangen van *Museumjournaal*. Het

interpretatiemodel dat er de methodische grondslag van vormde, deed in zijn eenzijdige theoretische oriëntatie te weinig recht aan de verscheidenheid van individuele posities en opvattingen binnen de moderne kunst en ging te zeer voorbij aan de incongruenties en contradicties die daarvan het gevolg waren. Maar Jaffés panoramische, quasi-diepzinnige en ogenschijnlijk coherente visie op de moderne kunst stimuleerde bij het brede publiek wel het bewustzijn dat die meer was dan een min of meer toevallige aaneenschakeling van op zichzelf staande experimenten. Jaffés speculatieve inzichten droegen zo bij aan de langzaam groeiende erkenning van de moderne kunst in ons land.

Het postulaat van een moderne traditie was ook de centrale gedachte in veel andere beschouwingen.¹⁰⁴ Dat de meeste ervan hun aanleiding vonden in Nederlandse of internationale overzichtstentoonstellingen (zoals *Keerpunten in de Nederlandse schilderkunst 1920-1960* (Van Abbemuseum 1959), *50 jaar verkenningen in de beeldende kunst* (Stedelijk Museum 1959) en *Documenta 1* (Kassel 1955) maakt duidelijk dat de constructie van die moderne traditie (en de weging van de betekenis van individuele oeuvres en stromingen daarbinnen) in *Museumjournaal* niet op zichzelf stond, maar moet worden begrepen tegen de achtergrond van een internationaal canoniseringsproces.

Hoewel de houdingen van waaruit individuele auteurs en redacteuren de moderne kunst in *Museumjournaal* tussen 1955 en 1961 tegemoet traden, verschilden, springen enkele karakteristieken in het oog. Anders dan iemand als Alfred Barr, die de betekenis van de moderne kunst vooral beargumenteerde aan de hand van de formele kwaliteiten die in afzonderlijke werken tot uitdrukking zouden komen, werd in *Museumjournaal* de betekenis en het belang van de moderne, abstraherende en abstracte kunst veeleer afgeleid uit de betekenisvolle verbanden die deze kunst zou onderhouden met de buitenartistieke, uiterlijke dan wel innerlijke werkelijkheid. In het geval van Sandberg en Jaffé was deze houding nauw verbonden met een op links-progressieve opvattingen gestoelde idealistische maatschappijvisie. Ir. Van Gogh, De Wilde en Hammacher hanteerden weliswaar een kunstbegrip dat veel minder wortelde in een speculatieve levens- en wereldbeschouwing, maar vertrokken, elk op hun eigen wijze, eveneens vanuit de gedachte dat het kunstwerk vooral uitdrukking geeft aan de verhouding van de kunstenaar tot de fysieke of mentale werkelijkheid. In zijn samenhang droeg het geheel van sociaal-ethische, idealistische, expressionistische en fenomenologische kunstbenaderingen in *Museumjournaal* vooral de overtuiging op het lezerspubliek over dat uitingen van moderne kunst hun waarde en betekenis bovenal ontleen aan de diepere inzichten in de individuele en sociaal-maatschappelijke werkelijkheid die ze de beschouwer verschaffen.

Bij alle verschillen hanteerden de *Museumjournaal*-redacteuren, wellicht met uitzondering van Jaffé, elk een benaderingswijze waarin subjectiviteit en spontaniteit de boventoon voerden. De kunstenaar zou zich bij zijn verdiepte werkelijkheidswaarneming meer laten leiden door intuïtie en instinct dan door ratio, calculatie en formele probleemstellingen. Als zodanig was het kunstbegrip van de redactie a-discursief, en vooral bij Sandberg uitgesproken anti-intellectueel. Dat verklaart ook de affiniteit in het blad met vormen van (kunst)theorie en discoursvorming waarin intuïtie en de onbemiddelde ervaring een centrale plaats werd toegekend.

Een voorbeeld van zo'n benadering was het werk van de Franse filosoof Henri Bergson (1859-1941), waaruit *Museumjournaal* in 1956 een tekstfragment publiceerde. Het initiatief daartoe lag weliswaar bij Sandberg – die met betrekking tot zijn vitaliteitsbegrip veelvuldig aan Bergsons concept van het *élan vital* refereerde – maar het tekstfragment vertolkte ook inzichten die aansloten bij het kunstbegrip van De Wilde, Van Gogh en Hammacher. De centrale gedachte van de beschouwing - die door de redactie werd voorzien van de omineuze titel 'Kunst en werkelijkheid' - is dat de betekenis van kunst erin bestaat dat zij een vollediger realiteitservaring biedt. Bergson stelde dat de zintuiglijke waarneming wordt gereguleerd door een economisch principe: de mens neemt alleen die indrukken waar die dienstig zijn aan zijn praktisch handelen. De aldus tot codes, schema's en symbolen gereduceerde waarneming die er het gevolg van is, vergemakkelijkte volgens Bergson weliswaar het dagelijks leven, maar zou de mens tevens in de weg staan om de werkelijkheid zuiver te ervaren. Volgens Bergson bezat alleen de kunstenaar het vermogen door de gerationaliseerde waarneming heen tot de werkelijkheid door te dringen. Bergson zag in het kunstwerk de authentieke gewaarwording van de kunstenaar ten overstaan van die realiteit tot uiting komen. De kunstenaar, aldus Bergson,

'zal het innerlijk leven der dingen zien schijnen door hun vormen en kleuren heen. Hij zal ons waarnemingsvermogen, dat er eerst geen raad mee wist, geleidelijk aan van dit leven doordringen. En zo zal hij

het hoogste streven van de kunst verwezenlijken, dat wil in dit geval zeggen: hij zal ons de natuur openbaren. (...) Aldus heeft de kunst – hetzij op [sic] schilderkunst, hetzij de beeldhouwkunst, de poëzie of de muziek – geen ander doel dan de symbolen van praktisch nut, de algemeen aanvaarde sociale conventies, kortom alles waardoor de werkelijkheid voor ons wordt onzichtbaar gemaakt, uit de weg te ruimen, om ons van aangezicht tot aangezicht te brengen met de werkelijkheid zelve. (...) De kunst is werkelijk niets anders dan een meer directe visie op de realiteit.¹⁰⁵

Bergson leidde de betekenis van de moderne kunst dus af uit de onbewijsbare aanspraak dat de kunstenaar een gevoeligheid bezit voor signalen die zich aan de waarneming van niet-kunstenaars onttrekken, en daaraan door middel van zijn kunst vormgeeft. Dat inzicht vond weliswaar vooral in Sandberg een woordvoerder - al definieerde hij als avant-gardist de uitzonderlijke sensibiliteit van de kunstenaar vooral in termen van tijd - het was voor Van Gogh, De Wilde en Hammacher evenzeer een leidmotief. Dat geldt niet minder voor Bergsons begrip van het kunstwerk als het resultaat van een authentieke werkelijkheidservaring - en als uitnodiging aan de beschouwer om contact te maken met bewustzijnsniveaus en werkelijkheidsbelevingen die hij op eigen kracht niet zou hebben bereikt.

Terwijl Bergsons premissen in hun onbepaaldheid ook andere denkbeelden dan die van Sandberg schraagden, beriepen Sandberg en Jaffé zich op hun beurt ook op ideeën uit fenomenologische hoek, die, zoals hierboven bleek, voor De Wilde richtinggevend waren. In 1960 publiceerde *Museumjournaal* de toespraak die de Utrechtse school-psycholoog F. Buytendijk in juni van dat jaar had gehouden bij de opening van de zomertentoonstelling *De drie leeftijden* in het Stedelijk Museum. Buytendijk reflecteerde bij die gelegenheid vanuit fenomenologisch perspectief over kunst en kunstenaarschap. Hoewel hij als fenomenoloog de verbondenheid van mens en wereld benadrukte, bleek hij ten aanzien van de betekenisgeving van kunst tot inzichten te komen die treffende overeenkomsten vertonen met die van Bergson:

‘Wat de kunstenaar scheidt is iets, dat voordien onbekend was, verborgen dimensies, onuitsprekelijke diepten, atmosferische stemming, en ongekende werelden, nooit betreden landschappen. Deze schepping is slechts mogelijk omdat er een geheime verbondenheid van de mens met waarheid en werkelijkheid is, die in het kunstwerk zich manifesteert. (...) De zin van de kunst is het doen oplichten van de ware betekenis der verschijnselen en dit onderstelt een volstrekte distantie, maar tevens onderstelt het een volmaakte nabijheid, een overgevoelige deelname aan de intimiteit van de substanties en ruimten, de vormen en kleuren, de tekens en beelden, het menselijke en het onmenselijke. Wij die geen kunstenaars zijn, kunnen enigermate begrijpen wat deze eenheid van distantie en nabijheid is bij de contemplatieve overgave aan het kunstwerk’.¹⁰⁶

Terwijl de voorstelling van het kunstwerk als de materialisatie van persoonlijk doorleefde verbeeldingen van de werkelijkheid enerzijds de vormvrijheid en het stijlpluralisme van de moderne kunst hielp verklaren, droeg de aanspraak dat die kunst de beschouwer geheel nieuwe perspectieven op die werkelijkheid kon onthullen anderzijds bij aan de zingeving ervan. In de nadruk op ontvankelijkheid en empathie als de grondhouding van zowel kunstenaar als beschouwer vormden teksten als die van Bergson en Buytendijk bovendien een gezaghebbende rechtvaardiging van een op intuïtie en subjectiviteit gestoelde houding in de Nederlandse musea voor moderne kunst – een houding die veel ouder was en zich laat terugvoeren tot het psychologisch-esthetisch kunstbegrip van de Beweging van Tachtig.¹⁰⁷ Daarbij konden, zoals bijvoorbeeld De Wilde demonstreerde, fenomenologische inzichten met succes worden aangewend om een benadering te rechtvaardigen die kunst als betrekkelijk autonoom beschouwde en die kwaliteit vooral afleidde uit vormaspecten, zonder dat kwaliteitsoordeel door middel van een exacte, formele analyse te adstrueren. Formalistische benaderingen, zoals die in ons land kort na de Tweede Wereldoorlog in kringen rond het linkse tijdschrift *De Vrije Katheder* waren gehanteerd en in de VS onder invloed van de criticus Clement Greenberg rond 1960 maatgevend zouden worden, behoorden in *Museumjournaal* in de jaren vijftig tot de uitzonderingen. De enige auteur die zijn teksten opbouwde vanuit nauwgezette vormanalyses was de jonge kunsthistoricus Louis Gans. In 1958 beschreef hij het kort tevoren door het Van Abbemuseum verworven stilleven *l'Accordeon* (1926) van Léger als volgt:

‘Tegen en evenwijdig aan een achtergrond van grijze, groene oker en zwarte verticale banen, werden enkele muziekinstrumenten voorgesteld, waaronder men een accordeon en een gitaar herkent. De instrumenten werden vereenvoudigd tot oranje, blauwe, rode en groene vlakken, die met hun sterk geprononceerde omtrekslijnen een

samengestelde figuur vormen, waarvan de gesloten eenheid wordt gesuggereerd door het ontbreken van ruimtelijke afstand tussen de elementen onderling en door het omsluitende kader van het achtergrondspatroom. Slechts de zijkant van de accordeon valt tussen de tot platte vlakken gereduceerde plastische vormen op als enig onderdeel met een perspectivische werking.¹⁰⁸

In hetzelfde nummer probeerde Gans Breitners bijdrage aan het Panorama Mesdag te determineren aan de hand van een vergelijkende analyse van factuur en stofuitdrukking in verschillende segmenten van het schilderij. Terwijl Gans' formalistische benadering temidden van de idealistische, expressionistische en fenomenologische perspectieven in *Museumjournaal* tot 1960 een incident bleef, wees ze vooruit naar een twistgesprek over vorm- en inhoudsgerichte benaderingen die in 1962 in het blad zou plaatsvinden, en waarin Gans zich naast Rudi Oxenaar sterk zou maken voor een formalistische beschouwingwijze.

Museumjournaal was in haar eerste bestaansfase nauw verbonden aan de tentoonstellings- en acquisitieprogramma's van de drie deelnemende musea. Net als die programma's zelf weerspiegelde het blad enerzijds de opvattingen en voorkeuren van de museumdirecties, maar kwam het anderzijds tot stand binnen een praktijk van financiële, logistieke en politiek-bestuurlijke randvoorwaarden. Veel teksten in *Museumjournaal* vonden hun aanleiding in tentoonstellingen, aankopen of andere aspecten van de museale actualiteit. Dat maakte dat de onderwerpskeuze in het blad vaak arbitrair was, en door toevalligheden werd bepaald. Niettemin kunnen ten aanzien van de onderwerpskeuze zwaartepunten en blinde vlekken worden onderscheiden.

Het eerste dat in het oog springt is de bovengemiddelde aandacht voor Van Gogh (twaalf hoofdartikelen en talloze kleinere bijdragen). Het ligt voor de hand die te verklaren vanuit de invloed van ir. Van Gogh. Een tweede factor is echter dat Van Gogh zowel in het Stedelijk Museum als in het Rijksmuseum Kröller-Müller fungeerde als spilfiguur. In het Stedelijk Museum vormde het cluster Van Goghs zelfs het fundament van de grote deelcollectie expressionisme, die Sandberg en Jaffé in de jaren vijftig sterk uitbouwden met recent-historische en actuele vormen van expressionistische schilderkunst.¹⁰⁹ Hoewel Jaffé in zijn proefschrift over *De Stijl* en in de zomertentoonstellingen *De renaissance der XXe eeuw* en *Polariteit* getuigde van zijn belangstelling voor het constructivisme en de geometrische abstractie, en De Wilde voor de basiscollectie van het Van Abbemuseum ook kubistisch werk en schilderijen van Mondriaan verwierf, verbonden de Nederlandse museumdirecties zich vanuit hun subjectieve en intuïtieve kunstbegrip in de jaren vijftig vooral aan lyrisch-expressieve kunstvormen. Met teksten over historische expressionisten als Kokoschka, Campendonk, Kirchner, Macke en Nolde, en over naoorlogs lyrisch-expressionisme van Nederlandse en West-Europese bodem weerspiegelde *Museumjournaal* die oriëntatie. Het ontbreken van een monografische tekst over Cézanne – die in de musea gold als stamvader van de op ordening van de beeldmiddelen gerichte genealogie – is in dat opzicht veelzeggend. Datzelfde geldt voor de representatie van het kubisme en *De Stijl*. Die laatste beweging, door Jaffé getuige de titel van zijn proefschrift toch geacht 'de Nederlandse bijdrage aan de moderne kunst' te zijn, werd met in totaal slechts vijf artikelen niet alleen stiefmoederlijk, maar met drie artikelen over Van der Leek en twee over Mondriaan, bovendien onevenwichtig voor het voetlicht gebracht.

Ten aanzien van de klassiek-modernen doen zich vaker incongruenties voor. Ook al waren die deels het resultaat van toevalligheidsfactoren, opmerkelijk zijn de spilposities die *Museumjournaal* Léger (vijf artikelen) en Lipchitz (vier artikelen) toeschreef, alsook de afwezigheid van Matisse, Arp, Miró en Schwitters – hetgeen zich wellicht mede laat verklaren door de moeilijkheid hun posities eenduidig te classificeren. Het Eurocentrisch blikveld in de Nederlandse musea en de daarmee verband houdende veronachtzaming van het ontstaan van een vitaal kunstklimaat in New York na de Tweede Wereldoorlog, vond ook zijn neerslag in *Museumjournaal*. Terwijl met respectievelijk vier, drie en twee teksten over het werk van Bazaine, Bissière en Dubuffet veel belang werd gehecht aan de naoorlogse École de Paris, bleef het Abstract Expressionisme volledig buiten beeld - afgezien van een korte tekst van De Wilde, die ten overstaan van die kunstvorm vooral de grenzen van zijn eigen begripkader etaleerde. Teksten over onder anderen Hartung, Tapiés, Corneille en Lataster, en bijdragen van Jorn, Alechinsky en Appel vertolkten vooral het onverminderd vertrouwen in het primaat van een lyrisch expressionisme van Westeuropese bodem.

Vanaf de vroege jaren zestig zou een sterk verjongde redactie in dialoog met ingrijpende veranderingen in de vooruitstrevende eigentijdse kunst begrippenkaders ontwikkelen die deels voortbouwden op hierboven beschreven houdingen, deels ook radicaal braken met inzichten die nog in de jaren vijftig in de Nederlandse museumwereld werden gehanteerd ter verklaring en rechtvaardiging van de moderne kunst. Terwijl klassiek-idealistische en expressionistische benaderingen vrij snel als verouderd golden, werkte een op Sandberg geïnspireerd avant-gardisme, waarbinnen vooruitstrevende kunst mede om haar betrekkingen tot de sociaal-culturele sfeer als belangwekkend gold, krachtig door. Hoe dat proces zich in *Museumjournaal* voltrok en hoe het van invloed was op het vertoog over kunst, het museum voor moderne kunst, en de kunstbeschouwing, vormt de inzet van de hiernavolgende hoofdstukken. Ter afsluiting van dit hoofdstuk wordt hieronder uiteengezet hoe de redactiewijziging in 1961 tot stand kwam. Ten slotte volgt een introductie van de achtereenvolgende hoofdredacteurs Wim Beeren (1961-1967), Rini Dippel (1967-1970) en Paul Hefting (1970-1973).

Redactionele wijzigingen, 1961

In de zomer van 1960 begon de redactie van *Museumjournaal* de mogelijkheden te bestuderen om ook andere musea met afdelingen voor moderne kunst bij het tijdschrift te betrekken. In het perscommuniqué, dat in het voorjaar van 1961 werd uitgebracht, schreef de redactie dat vooral de gunstige ontwikkeling van het abonneebestand, als graadmeter voor de publieke belangstelling voor een Nederlands museumtijdschrift over moderne en eigentijdse beeldende kunst, haar ertoe had doen besluiten 'de sprong te wagen naar een nationaal *Museumjournaal*'.¹¹⁰ Dat was echter maar de halve waarheid. Want hoewel de abonnementenportefeuille rond 1960 met ongeveer duizend betalende abonnees inderdaad een redelijk peil had bereikt, en het abonneebestand bovendien jaarlijks een bescheiden groei liet zien, was het streven naar uitbreiding vooral ingegeven door de behoefte het tijdschrift een meer solide basis te geven.¹¹¹ De terugkerende debatten over de subsidiëring van *Museumjournaal* in de Eindhovense gemeenteraad en op het ministerie van OK&W maakten duidelijk dat het (financiële) draagvlak van het blad allesbehalve stevig was. Toename van het aantal deelnemende instellingen en de daarmee gepaard gaande financiële risicospreiding leek dan ook de beste waarborg voor het voortbestaan van *Museumjournaal* op langere termijn.

De campagne voor die uitbreiding richtte zich in juli 1960 op het Groninger Museum, het Stedelijk Museum Schiedam en cultureel centrum De Beyerd in Breda. Nadien benaderde men ook nog het Centraal Museum Utrecht, het Gemeentemuseum Arnhem en het Gemeentemuseum Den Haag, dat net in 1960 de uitgave van het eigen bulletin had gestaakt. Op de musea van Schiedam en Utrecht na, trad elk van de bovengenoemde instellingen, en het Frans Halsmuseum, toe. Met ingang van het eerste nummer van de zevende jaargang, dat verscheen in juni 1961, waren dus in totaal acht musea verantwoordelijk voor de uitgave van *Museumjournaal*.

De uitbreiding van het aantal betrokken instellingen vormde in de eerste maanden van 1961 de aanleiding tot een wijziging in de organisatiestructuur van het blad. De zittende redacteurs realiseerden zich dat de toetreding van de nieuwe participanten tot uiting zou moeten komen in de samenstelling van de redactie. Anderzijds hechtte men er, mede in verband met de slagvaardigheid, aan de omvang van de redactie beperkt te houden. De toetreding van vijf nieuwe redactieleden – waarmee het aantal redacteurs van zeven tot twaalf zou toenemen – was om die reden een weinig aantrekkelijk perspectief. Wat de kwestie van de vertegenwoordiging compliceerde was dat men, om de toetreding van de kleine, en verhoudingsgewijs financieel weinig draagkrachtige instellingen van Arnhem, Breda, Groningen en Haarlem mogelijk te maken, een onderscheid had gecreëerd tussen 'grote' en 'kleine' participanten. Dat onderscheid kwam vooral tot uitdrukking in de jaarlijkse geldelijke bijdrage aan het blad. Die onderling verschillende financiële inspanningen zouden, zo oordeelde men, onder meer moeten worden vertaald in een onderscheiden vertegenwoordiging in de redactie. Ten slotte zal bij het besluit een nieuwe structuur op te zetten ook een rol hebben gespeeld dat op korte termijn het vertrek van een deel van de zittende redacteurs werd voorzien: Sandberg en Hammacher zouden per 1963 met pensioen gaan. Omwille van de continuïteit van het blad moet men het raadzaam hebben geacht de tussenliggende periode te benutten als een interregnum. Ook de nieuwe organisatiestructuur, die in het najaar van 1960 op voorstel van Sandberg werd geformuleerd,

wijst daarop. Besloten werd naast de vernieuwde redactie een redactieraad in te stellen. Daarin zouden, behalve ir. Van Gogh, de directeuren (en in enkele gevallen een stafmedewerker) van alle participerende instellingen zitting nemen. De redactie zou worden gevormd door een staf lid uit elk van de grote deelnemende instellingen, aangevuld door één vertegenwoordiger van de kleine deelnemers. Ten aanzien van de onderlinge communicatie werd bepaald dat redactie en redactieraad jaarlijks zes maal zouden samenkomen, en dat de redactie op elke bijeenkomst de plannen voor de volgende twee nummers aan de redactieraad zou voorleggen. Voorts werd bepaald dat de leden van de redactieraad elk potentieel artikel ter beoordeling zou worden toegezonden. De publicatie van teksten die bij (één van de leden van) de redactieraad aanleiding gaven tot bezwaren zou tijdens de gezamenlijke vergadering onderwerp van overleg vormen. Formeel zou de eindverantwoordelijkheid voor de opname van artikelen bij de werkredactie berusten.

Dit verband, waarbinnen de redactionele eindverantwoordelijkheid voor *Museumjournaal* formeel berustte bij de redactie, maar de redactieraad – waarvan de vrijwel voltallige eerste redactie de kern vormde – *de facto* een vetorecht kreeg, verschaft de oude garde de gelegenheid om, zonder zichzelf nog intensief met het dagelijkse redactiewerk te hoeven bezighouden, een sturende invloed op het tijdschrift te kunnen blijven uitoefenen. Ook het aanblijven van Edy de Wilde, Paul Vries en Louis Gans - de jongste drie redacteuren van het eerste uur - in de nieuwe redactie is een indicatie dat de oprichters probeerden greep te houden op de inhoudelijke formule van het blad onder de vernieuwde redactie.

De redactiewijziging van 1961 was ingrijpend. De kern van de eerste redactie bestond uit museumdirecteuren die in 1955 al van middelbare leeftijd waren: de gemiddelde leeftijd van de redacteuren in 1955 was ongeveer vijfenveertig jaar, maar dat cijfer wordt geflatteerd door de jongere redacteuren De Wilde, Vries en Gans. Ir. van Gogh was vijfenzestig, Sandberg en Hammacher beiden achtenvijftig. De meest richtinggevende redactieleden, Van Gogh, Sandberg, Hammacher en Jaffé behoorden ook in intellectueel opzicht tot de generatie van rond 1900. Hun kunstbegrip wortelde in artistieke en ideologische opvattingen uit het laatste kwart van de negentiende, en het eerste kwart van de twintigste eeuw. Dat gold zelfs voor de relatief jonge Jaffé, die was gevormd in de kunsthistorische traditie van de Wiener Schule. Met uitzondering van Jaffé waren ze op grond van affiniteit met de moderne kunst in de museumwereld verzeild geraakt. Samen hadden ze in belangrijke mate het ontstaan van een klimaat voor de moderne kunst in Nederland gestimuleerd, en de begripkaders gevormd van waaruit die kunst in ons land na 1945 werd benaderd.

De tweede redactie, die medio 1961 aantrad, verschilde zowel in leeftijd als in achtergrond van die van de oprichters. Behalve uit de aanblijvende redacteuren uit de eerste fase, De Wilde (1921), Vries (1919) en Gans (1930), bestond die nu uit Wim Beeren (1928), Rudi Oxenaar (1925), en Theo van Velzen (1924). Elk van de nieuwe redacteuren was in 1960 rond de vijfendertig. Behalve hun leeftijd deelden ze ook hun achtergrond. Beeren en Van Velzen, die beiden in de eerste helft van de jaren vijftig in Nijmegen hadden gestudeerd en daar onder invloed hadden gestaan van de charismatische hoogleraar Frits van der Meer, behoorden tot de groep die Beeren in 1993 terugblikkend omschreef als ‘de Nijmeegse club van angry young men’.¹¹² Wat hen, en de uit Leiden afkomstige Oxenaar bond, was volgens Beeren dat zij ‘meer geloof in de kunst [hadden] dan dat zij hun kompas op de Mensheid [hadden] gericht’.¹¹³ Beeren doelde daarmee op het ethisch-idealistische perspectief van waaruit eerdere generaties Nederlandse kunstbemiddelaars de kunst tegemoet zouden zijn getreden, en op de neiging kunst op te vatten als instrument tot morele verheffing – een houding die wat hem betreft achterhaald was.

Beeren, Oxenaar en Van Velzen behoorden (net als Gans) tot de generatie naoorlogse universitair geschoolde kunsthistorici, die in de jaren vijftig werkzaam raakten aan de Nederlandse musea voor moderne kunst. De opgave waarvoor zij zich volgens de kunsthistoricus Adi Martis geplaatst zagen, was hun ‘plaats in de moderne kunstwereld te veroveren zonder [het] kunsthistorisch verleden geheel te verloochenen’.¹¹⁴ Aan de universiteiten hadden de aankomende kunsthistorici met belangstelling voor moderne kunst zich in een uitzonderingspositie bevonden. De moderne kunst werd er, zoals Beeren in 1968 memoreerde, in de jaren vijftig door zowel studenten als docenten vrijwel genegeerd.¹¹⁵ Dat (recent-)historische artistieke bewegingen als De Stijl en Cobra het onderwerp van wetenschappelijke bestudering konden zijn, was in de jaren vijftig nog geen vanzelfsprekendheid. Jaffés promotie op zijn dissertatie over De Stijl uit 1956 en zijn privaattochterschap aan de

Gemeentelijke Universiteit Amsterdam, twee jaar later, waren in dat opzicht historische momenten, die de weg zouden helpen effenen voor een groeiende aandacht voor de moderne kunst in het universitaire curriculum. Voor de kennis van de moderne en eigentijdse kunst waren Beeren en andere kunsthistorici van zijn generatie aangewezen op zelfstudie en de praktijkervaring die ze opbouwden in de musea waaraan ze verbonden raakten – instituten waar veelal de fysieke omgang met kunstobjecten en het persoonlijk contact met kunstenaars door de overwegend uit de praktijk afkomstige directies als de norm gold. De houding die de jonge, museale kunsthistorici onder die omstandigheden ontwikkelden kon, zoals later uitvoerig aan de orde zal komen, van persoon tot persoon sterk verschillen. In *Museumjournaal* werkte echter na 1961 geleidelijk een complex van andere, door leeftijd en academische vorming bepaalde posities door, die het karakter van het blad ingrijpend zouden veranderen.

Dat veranderingsproces werd vergemakkelijkt doordat de betrekkingen tussen de redactie en de redactieraad al snel werden geëxtensiverd. De betrokkenheid van de oude garde bij het blad bleek geringer dan was voorzien. Door hun gebrekkige aanwezigheid op de gezamenlijke vergaderingen van redactie en raad gaven de redactieraadleden te kennen weinig belang te hechten aan hun medezeggenschap. Voorstellen van de redactie om het aantal vergaderingen terug te brengen tot twee per jaar (eind 1961) en later zelf tot één (juni 1963), werden zonder veel weerstand in de redactieraad aangenomen.¹¹⁶ De toenemende extensivering van de formele betrekkingen tussen blad en museumdirecties betekende overigens niet dat er tussen de redactie en de redactieraad altijd eensgezindheid bestond. Wel verwerfde de redactie al snel de ruimte voor een betrekkelijk onafhankelijk redactioneel beleid en legden klachten van individuele museumdirecties weinig gewicht meer in de schaal. Pas tegen het einde van de jaren zestig ontstond wrijving tussen de redactie en de redactieraad.

In de eerste vijf jaar van zijn bestaan was *Museumjournaal* een echt museumbulletin: het bundelde de meest uiteenlopende teksten over tentoonstellingen, acquisities en andere actualiteiten in elk van de deelnemende instellingen. Het publiceerde naar aanleiding van tentoonstellingen inleidende en toelichtende commentaren, openingstoespraken, catalogusinleidingen, presenteerde aanwinsten etc. - een en ander naar aanleiding van de museale actualiteit en in een vrije volgorde. Er bestonden wel enkele terugkerende rubrieken, zoals 'Uit tijdschriften', 'Boekbespreking' en 'Korte berichten', maar de verschijning daarvan was te onregelmatig om te kunnen spreken van rubrieken die het blad een vaste structuur gaven. De Wilde en de toenmalige hoofdconservator van het Haags Gemeentemuseum, Karel Schuurman, formuleerden eind 1960 een aantal wijzigingsvoorstellen met het oogmerk het format van *Museumjournaal* meer te formaliseren, de inhoud te professionaliseren en de positie van de toekomstige redactie ten opzichte van de museumdirecties te versterken. Zo werd bepaald dat catalogusinleidingen niet meer in het blad zouden worden gepubliceerd en dat openingstoespraken uitsluitend op initiatief van de werkredactie zouden worden opgenomen. Aan tentoonstellingen in de deelnemende musea zouden voortaan nog slechts hoofdartikelen worden gewijd als de werkredactie daartoe besloot. Ook werd een aantal vaste rubrieken geformuleerd: biografieën van klassiek-moderne en eigentijdse Nederlandse kunstenaars, aanwinstenoverzichten, een tentoonstellingsagenda, vooraankondigingen van belangrijke binnenlandse en internationale tentoonstellingen, commentaar op tentoonstellingen in de participerende musea, actualiteiten en boekbesprekingen. Hoewel de voorstellen van De Wilde en Schuurman er zonder twijfel aan bijdroegen dat *Museumjournaal* een meer uitgesproken tijdschrift-format kreeg, was de professionalisering van het blad vooral het werk van de respectievelijke hoofdredacteurs Beeren, Dippel en Hefting, die hierna elk kort zullen worden geïntroduceerd.

Wim Beeren

Wim Beeren ging in het voorjaar van 1961 als vertegenwoordiger van het Haags Gemeentemuseum, dat in dat jaar als participant van *Museumjournaal* toetrad, deel uitmaken van de nieuwe redactie. Al in het najaar van 1961 werd hij door de overige redactieleden unaniem aangewezen als hoofdredacteur. Naar men zich voorstelde zou deze nieuw ingestelde functie om beurten voor een periode van één à twee jaar door een van de redactieleden worden vervuld. De eerste hoofdredacteur zou meteen met die formule breken: Beeren, die in 1965 zijn betrekking bij het Haags Gemeentemuseum verruilde voor een conservatorchap in het Stedelijk Museum Amsterdam, zou de

redactie blijven leiden tot het voorjaar van 1967. In dat jaar bood hij onder druk van de directie van het Stedelijk Museum, die zijn tijdsinvestering in het blad ten koste van zijn reguliere werkzaamheden niet langer aanvaardde, zijn ontslag als hoofdredacteur aan.

Tijdens Beerens hoofdredacteurschap maakte *Museumjournaal* geleidelijk ingrijpende veranderingen door, die in belangrijke mate het gevolg waren van de visie die hij op het blad formuleerde. Tussen 1961 en 1967 ontwikkelde *Museumjournaal* zich van een bulletin van drie Nederlandse musea voor moderne kunst tot een tijdschrift dat zijn lezers vooral informeerde over de ontwikkelingen in de vooruitstrevende internationale eigentijdse kunst, maar tevens een (soms uitgesproken kritisch) beeld gaf van de instanties die verantwoordelijk waren voor de overdracht van deze kunst op het publiek, bovenal de museumwereld en de kunstkritiek. De wijze waarop Beeren gestalte gaf aan het redactionele beleid is sterk richtinggevend geweest voor de manier waarop zijn opvolgers, Rini Dippel (hoofdredacteur van 1967 tot 1970) en Paul Hefting (1970 tot 1974), vorm hebben gegeven aan de verdere ontwikkeling van *Museumjournaal*.

Wim Beeren studeerde tussen 1951 en 1955 kunstgeschiedenis aan de Katholieke Universiteit Nijmegen. Net als veel van zijn medestudenten, onder wie zijn jaargenoten Hein van Haaren, Joop Joosten en Kees Peeters, en de iets oudere Theo van Velzen, raakte Beeren sterk onder de indruk van de Nijmeegse hoogleraar oudchristelijke archeologie en vroegmiddeleeuwse kunstgeschiedenis, Frits van der Meer. Deze kunsthistoricus en voormalig priester had naam gemaakt met *Christus' oudste gewaad* (1949), een studie over vroegchristelijke kunst. Van der Meer betoogde daarin dat de vroegchristelijke kunst op eclectische wijze elementen uit de beeld- en vormentaal van de laat-klassieke wereld overnam om vorm te geven aan een christelijke wereldvisie. Deze kunst, waarvan de thema's en motieven juist vanwege hun oorsprong in de klassieke beeldcultuur, in de laat-antieke wereld algemeen verstaanbaar waren, was volgens Van der Meer niet primair een esthetische aangelegenheid, maar bracht vooral een visie op het leven en de wereld tot uitdrukking. Van der Meer verbond aan die vooronderstelling het oordeel dat het oneigenlijk was deze ideeënkunst over de goddelijke orde van de christelijke wereld volgens twintigste eeuwse normen op te vatten als vormgericht en autonoom. Daarmee werd naar zijn oordeel onvoldoende recht gedaan aan het gegeven dat de vroegchristelijke kunst vooral gestalte gaf aan een religieuze levensbeschouwelijkheid en als zodanig de eenheid van de vroegchristelijke geloofsgemeenschap had gesymboliseerd.

Van der Meers invloed op Beeren blijkt onder andere uit diens heroriëntatie op het katholicisme. Kort na de aanvang van zijn studie besloot de gemengd katholiek-hervormd opgevoede Beeren zich tot de rooms-katholieke kerk te bekennen. Na afronding van zijn studie in 1955 was hij als redacteur en auteur actief voor het tijdschrift van het Sint Bernulphusgilde, een katholieke vereniging ter bevordering van kerkelijke kunst. Vanaf het midden van de jaren vijftig bestond de redactie van het tijdschrift – dat tot 1956 verscheen als *Het Gildeboek*, en nadien werd voorgezet onder de titel *Kunst en religie, tijdschrift voor religieuze kunst* – geheel uit voormalige studenten van Van der Meer uit Nijmegen.¹¹⁷ Al was, zoals Beerens studievriend, de architectuurhistoricus Peeters recentelijk stelde, hun betrokkenheid bij *Het Gildeboek* hoofdzakelijk een pragmatische, dan nog getuigen Beerens redacteurschap en zijn tekstbijdragen aan het blad van zijn affiniteit met de problematiek van de betrekkingen tussen kunst en religie in naoorlogs Nederland, die in het blad aan de orde werd gesteld.¹¹⁸ In zijn driedelige essay *Moderne kunst en religie* (1957) onderzocht Beeren de eigentijdse perspectieven op een samenhang tussen kunst en religie, zoals Van der Meer die in de vroegchristelijke tijd had verondersteld. Beeren constateerde dat kunst sinds de romantiek tot een afgeleide en functie was geworden van de oorspronkelijkheid en individualiteit van de kunstenaar – en dat om die reden een christelijk gemotiveerde, intersubjectieve stijl uit zicht was geraakt. Niettemin sprak uit zijn beschouwing wel het verlangen die eigentijdse, autonome kunst opnieuw te betrekken op buiten-artistieke leef- en belevingswerelden, in dit geval die van de moderne godsdienstbeoefening. Het denken vanuit het tweeledig karakter van kunst als enerzijds esthetisch, non-functioneel en autonoom, en anderzijds als maatschappelijk werkzaam, bleef een leidmotief in Beerens kunstbegrip – ook vanaf de jaren zestig, toen Beeren de betrekkingen tussen eigentijdse kunst en religie liet rusten en een intensieve verstandhouding met achtereenvolgende stromingen van de neo-avant-garde ontwikkelde.

Tussen 1951 en 1955, dus tijdens zijn studie, en nog vóór zijn redacteurschap bij *Het Gildeboek/Kunst en religie*, had Beeren al incidenteel kunstkritieken geschreven voor het Haagse

dagblad *Het Vaderland*, waarvan de criticus W. Jos de Gruyter destijds redacteur beeldende kunst was. Net als Van der Meer had De Gruyter een duidelijke vormende invloed op Beeren. De Gruyters overtuiging dat de criticus het publiek op een beheerste, maar stimulerende wijze op de verschillende aspecten van een kunstwerk of oeuvre dient te wijzen – ongeacht zijn eigen affiniteit met het besprokene – heeft zonder twijfel doorgewerkt op Beerens taakopvatting van de museumfunctionaris, en, zoals later uitvoeriger aan de orde zal komen, van de kunstcriticus. Hij wees herhaaldelijk op beider verantwoordelijkheid als informant en voorlichter – waarbij hij overigens het gegeven van de selectie en de subjectieve overwegingen van de bemiddelaar die daarbij in het spel zijn, nauwelijks problematiseerde.

Die nadruk op informatieverschaffing als kerntaak van kunstbemiddelende instanties maakte dat Beeren waardering had voor het dynamische museummodel dat Sandberg sinds de late jaren veertig in het Stedelijk Museum had ontwikkeld. Ook in Sandbergs sociaal gerichte kunstopvatting moet Beeren zich, gegeven zijn vertrouwdheid met een kunstbegrip dat uitging van de betrekkingen tussen actuele kunst en eigentijdse samenleving, hebben herkend. De overtuiging van de wederkerigheid van artistieke en maatschappelijke dynamiek maakte dat Beeren al in het begin van de jaren zestig begreep dat de snelheid waarmee het Stedelijk Museum nieuwe ontwikkelingen binnen de internationale kunst liet zien, meer was dan het najagen van artistieke trends. Wat Sandberg volgens Beeren in het Stedelijk Museum beoogde, was ‘dat nieuwe een zin [te geven], vóór dat het historie wordt (...). Het museum’, aldus Beeren in 1962, ‘verzamelt leven met de uitingen van vitale bezige mensen. Het rubriceert geen gearriveerde kunst, het signaleert de kunst die de ademhaling en de polsslag registreert van de mensen van vandaag.’¹¹⁹ Terwijl Beeren het Stedelijk Museum prees om de gerichtheid op actuele kunst als manifestatie van de dynamische sociaal-culturele condities, vond hij wel dat het kunstbegrip waaraan het programma uitdrukking gaf te zeer werd gevoed door een speculatief denken. Hij verweet Sandberg de kunst te gebruiken als een voorschot op een, volgens Beeren, te heroïsch voorgestelde toekomst. Hijzelf benadrukte in zijn beschouwingen uit de jaren zestig en zeventig veeleer de kritische functie van kunst tegenover de eigentijdse sociaal-culturele en politieke condities. Zoals in de loop van dit boek zal blijken, onderscheidde Beeren zich in de uitwerking van dat gezichtspunt veel minder van het kunstbegrip van Sandberg dan hijzelf veronderstelde, en bleef het denkraam dat hij en enkele andere auteurs in *Museumjournaal* ontwikkelden sterk verbonden met het sociaal-utopische programma dat in het interbellum was uitgedragen door het internationale constructivisme, het Bauhaus en De Stijl. Het bleef daardoor uiteindelijk op afstand van radicalere posities die in de beeldende en theoretische praktijk van de neo-avant-gardes werden geformuleerd.

Zoals gezegd combineerde Beeren zijn hoofdredacteurschap van *Museumjournaal* met betrekkingen in achtereenvolgens het Haags Gemeentemuseum en het Stedelijk Museum. Hij formuleerde zijn inzichten in dialoog met, en ten dienste van, zijn museumactiviteiten. Veel teksten in het blad getuigen dan ook van zijn dynamische verstandhouding met de moderne en eigentijdse kunst, die daarnaast zijn neerslag vond in tentoonstellingen die hij in de musea samenstelde. Zoals zijn aandacht in *Museumjournaal* voor Pop Art, Nouveau réalisme en andere figuratieve tendensen in de beeldende kunst van de vroege jaren zestig in 1964 samenhang met de voorbereidende werkzaamheden ten behoeve van de tentoonstelling *Nieuwe realisten* (Haags Gemeentemuseum 1964), zo weerklonk rond 1967 in het blad ook zijn belangstelling voor formeel-reductieve vormen van schilder- en objectkunst die werd gethematiseerd in *Vormen van de kleur* (Stedelijk Museum Amsterdam, 1966-1967). Hetzelfde geldt, in mindere mate, voor interessegebieden die Beeren ontwikkelde na zijn afscheid als hoofdredacteur in 1967: Minimal Art, Arte povera en conceptuele kunst (uitgewerkt in *Op losse schroeven* (Stedelijk Museum 1969), en Site Specific Art en Earth Works – het zwaartepunt van het project *Sonsbeek buiten de perken* (Arnhem 1971).

Rini Dippel

Beerens opvolgster als hoofdredacteur van *Museumjournaal*, Regina (Rini) Dippel (1931), groeide op in Eindhoven, waar haar ouders zich hadden gevestigd toen haar vader in 1929 als chemicus was aangesteld bij Philips. Het progressief-christelijke gezin waarin Dippel opgroeide bezocht in de jaren na de bevrijding regelmatig het Van Abbemuseum, en volgde met sympathie het op de internationale moderne kunst gerichte museumbeleid dat Edy de Wilde vanaf de late jaren veertig ontwikkelde. Het

gezin Dippel behoorde in 1954 tot de minderheid binnen de Eindhovense bevolking die trots was op de verwerving door het Van Abbemuseum van het vroeg-kubistische schilderij *Femme en vert* van Picasso. Mede onder invloed van De Wildes programmering van het Van Abbemuseum besloot Dippel in 1949 kunstgeschiedenis te gaan studeren. Die studie was een compromis tussen Dippels verlangen beeldend kunstenaar te worden en de meer traditionele perspectieven die haar ouders ten aanzien van haar beroepskeuze voor ogen stonden. In 1954 sloot ze haar studie aan de Rijksuniversiteit Utrecht cum laude af met een doctoraalscriptie over de maniëristische beeldhouwer Adriaen de Vries. Sinds 1958 was Dippel verbonden aan het Gemeentemuseum Den Haag, aanvankelijk als tijdelijk medewerker op de afdeling oude kunstnijverheid, nadien als assistent-conservator op de afdeling moderne kunst, waar ze vooral Rudi Oxenaar bijstond. Dippel onderging, net als Beeren, de invloed van de opvattingen van De Gruyter ten aanzien van de kunstkritiek. De Gruyter was tussen 1955 en 1963 directeur van het Groninger Museum geweest, maar trad na het neerleggen van zijn directoraat in 1963 door toedoen van Beeren bij het Gemeentemuseum Den Haag in dienst als hoofdconservator moderne kunst.¹²⁰

Met ingang van nummer 6, 1965 volgde Dippel in de redactie van *Museumjournaal* Frits Keers op. Toen ze in het najaar van 1966 van het Gemeentemuseum naar het Stedelijk Museum vertrok, waar ze conservator beeldende kunsten werd, verving Ank Esmeijer haar in de redactie als vertegenwoordiger van het Haags Gemeentemuseum. Met ingang van nummer 5/6 van serie 12, 1967 hernam Dippel haar plaats in de redactie, nu als hoofdredactrice. Ze zette Beerens redactionele koers grotendeels voort, al maakten de dynamische condities in kunst en samenleving van de late jaren zestig dat de positionering van *Museumjournaal* tijdens haar hoofdredacteurschap minder eenduidig werd.

Paul Hefting

Paul Hefting (1933), die Dippel in 1970 opvolgde als hoofdredacteur van *Museumjournaal*, werd in Eelde geboren in een links-progressief, Nederlands Hervormd domineesgezin. Tussen 1954 en 1962 studeerde hij kunstgeschiedenis in Utrecht. Onder invloed van de iconoloog William Heckscher, die in 1950 in Utrecht hoogleraar was geworden, ontwikkelde Hefting de overtuiging dat de beeldende kunst moest worden bestudeerd in samenhang met andere artistieke disciplines en de buitenartistieke context – een opvatting die hij tot uitdrukking bracht in studies naar de protestantse kerkenbouw na 1800, frescoschilderingen in een landhuis in de Veneto en een altaarstuk van Federico Barocci in de dom van Milaan, waarmee hij in 1962 zijn studie afsloot. Colleges van Bram Hammacher, die op voorspraak van Jan van Gelder in 1955 in Utrecht als gastdocent moderne kunst optrad, stimuleerden Heftings belangstelling voor de eigentijdse kunst, waarmee hij al eerder in aanraking was gekomen door zijn kennismaking met de Cobra-collectie van de particuliere verzamelaar Kees Groenendijk.

Tussen 1962 en 1966 was Hefting als wetenschappelijk medewerker verbonden aan de Technische Hogeschool Delft. Hij was daar door Hammacher aangetrokken om het onderwijs voor te bereiden, maar ging zich daarnaast bezighouden met de organisatie van tentoonstellingen in de aula. Op voorspraak van de architect Wiek Röling werd Hefting met ingang van 1966 benoemd tot conservator bij het Rijksmuseum Kröller-Müller. In die functie werd hij vooral belast met het beheer van de eigen collectie. Hefting verving de eerdere conservator Frank Gribling, die in 1966 een werkbeurs in New York overnam van de kort daarvoor plotseling overleden Nederlandse Pop Art-kunstenaar Gustave Asselbergs. Tijdens zijn periode als conservator werkte Hefting ook aan een proefschrift over de Haagse periode van G.H. Breitner, waarop hij in 1970 bij Van Gelder promoveerde.

In hetzelfde jaar aanvaardde Hefting, op aandringen van de redactieraad, het hoofdredacteurschap van *Museumjournaal*. Hij had al sinds 1966 als vertegenwoordiger van het Rijksmuseum Kröller-Müller deel uitgemaakt van de redactie. Hoewel Hefting naar eigen zeggen de functie van hoofdredacteur niet ambieerde, en zijn eigen bijdrage terugblikkend sterk relativeert, nam hij het beleid van het blad energiek ter hand. Hij trachtte op verschillende manieren en met succes de in de tweede helft van de jaren zestig ontstane forumfunctie van het blad verder uit te bouwen, onder meer door het aanzoeken van reguliere medewerkers van buiten de museumwereld en door het instellen van een klankbordkring, bestaande uit kunstcritici, kunsthistorici en kunstenaars. Voorts bestudeerde Hefting de mogelijkheid de redactionele onafhankelijkheid van het blad van de musea, die onder Beeren en Dippel aanzienlijk was toegenomen, formeel te bekrachtigen – wat uiteindelijk

onhaalbaar bleek. Tot slot behoorde Hefting, met negentien bijdragen aan het tijdschrift tussen 1966 en 1974, tot de meest productieve contribuanten van *Museumjournaal*.

Wat Hefting en andere auteurs tussen 1961 en 1973 in het blad naar voren brachten over kunst en kunstgerelateerde kwesties, en hoe hun individuele bijdragen samen het dynamische profiel van *Museumjournaal* in die periode bepaalden, vormt het onderwerp van de volgende drie hoofdstukken.

2 'Kreativiteit zoekt nu een nieuwe plaats in het maatschappelijk gebeuren.' *Museumjournaal* over kunst 1961-1973

In het redactioneel van het eerste nummer dat onder zijn hoofdredacteurschap verscheen, schreef Wim Beeren: 'We staan voor U op de uitkijk (...) en registreren de zo vaak tegenstrijdige verschijnselen die ons bestormen.'¹ Met deze sandbergiaanse metafoor gaf de nieuwe redactie in 1961 een duidelijke beginselverklaring af over de koers die *Museumjournaal* onder Beeren en zijn opvolgers Dippel (1967-1970) en Hefting (1970-1973) zou volgen. De omgang van de opeenvolgende redacties met kunst, die in dit hoofdstuk in kaart wordt gebracht, getuigde in vergelijking met de periode 1955-1961 van een sterke gerichtheid op vernieuwende vormen van eigentijdse kunst. Die progressieve opstelling werd doelbewust gecultiveerd: zo is het niet toevallig dat het themanummer over Nederlandse particuliere collecties uit 1967 opende met beschouwingen over de verzamelingen van Martin en Geert-Jan Visser en Frits Becht - collecties die in de Nederlandse kunstwereld destijds om hun vernieuwingsgezinheid als toonaangevend golden. Toch was *Museumjournaal* tussen 1960 en 1975, ondanks de toenemende concentratie op de eigentijdse avant-gardes, niet alleen maar vernieuwend. De opeenvolgende redacties schonken ook aandacht aan klassiek-modernen en vertegenwoordigers van de historische avant-garde. Bovendien kunnen kunstenaars en stromingen binnen de toenmalige kunstpraktijk die door de betrokkenen destijds als innovatief werden beleefd, in retrospectief anders worden beoordeeld, terwijl anderzijds sommige stromingen, kunstenaars en tentoonstellingen uit de periode 1960-1975 vanuit de huidige optiek veel meer belang kunnen worden toegekend dan toentertijd.

Een ander gegeven dat in het oog moet worden gehouden is dat ons huidige begrip van de beeldende kunst uit de periode 1955-1975 als gevolg van decennialange kritische verwerking veel complexer is geworden dan het destijds was. Alleen al het bestaan van het 'neo-avant-garde'-begrip is een indicatie dat we nu over een theoretisch raamwerk beschikken waarin afzonderlijke verschijnselen worden begrepen en gewogen. Dat kader was op het moment dat auteurs in *Museumjournaal* zich een houding tot de kunst van de eigen tijd moesten bepalen vanzelfsprekend veel minder verfijnd. Hun alertheid en ontvankelijkheid voor nieuwe kunstvormen maakte dat zij er in veel gevallen voor het eerst naar keken, en zich een oordeel moesten vormen zonder te kunnen terugvallen op welomschreven referentiekaders. Wel konden Nederlandse museumfunctionarissen zich in de jaren zestig als gevolg van de toenemende beschikbaarheid van informatiebronnen – waaronder internationale kunstmanifestaties en literatuur - en de groeiende mogelijkheden van internationaal reisverkeer sneller dan tevoren op de hoogte stellen van ideeën van elders. Wat zij in het blad over de toenmalige internationale kunst opmerkten stond zo in relatie tot een internationaal discours en tot de inzichten die kunstenaars, kunstcritici en anderen die zich vanuit theoretische posities met kunst bezighielden, daarbinnen naar voren brachten. Anderzijds steunden hun uitlatingen en oordelen over de internationale eigentijdse kunst ook op artistieke en buitenartistieke ideeën en premissen die sterk getekend waren door de lokale condities van het Nederlandse kunstklimaat, en verschilde hun begrip van die kunst vaak van visies die elders werden geformuleerd. Om de specifieke, door tijd- en plaatsgebonden perspectieven bepaalde verstandhouding van *Museumjournaal* tot de beeldende kunst van de jaren zestig en zeventig inzichtelijk te kunnen maken worden in het navolgende soms de bredere verbanden geschetst waarbinnen die verstandhouding gestalte kreeg. Ook is het voor een goed begrip van de posities die de auteurs van toen ontwikkelden soms nodig enige (kunst-)historische achtergrondinformatie te geven. De in de tijd veranderende houding van *Museumjournaal* tegenover de internationale neo-avant-gardes wordt hieronder hoofdzakelijk in kaart gebracht aan de hand van de stromingen waaraan het blad zich voor kortere of langere tijd verbond – achtereenvolgens Nul/Zero en aanverwante tendensen, Pop Art, Nouveau réalisme en andere vormen van eigentijdse figuratie, de formeel-reductieve schilderkunst uit de VS, Minimal en post-Minimal Art, de conceptuele kunst, hyperrealisme en ten slotte omgevingsvormgeving. Vanuit de plaatsbepaling van de meest beeldbepalende auteurs ten opzichte van deze ontwikkelingen kan vervolgens de vraag naar de achtergronden van hun veranderlijke omgang met de kunst van de jaren zestig en zeventig worden beantwoord, en kunnen ook rode draden in de kunstkritische praktijk van het blad worden onderscheiden en geëvalueerd.

Kunst in de provincie, *Kompas 1* en ‘vorm en inhoud’

De beginselverklaring in het eerste nummer van de redactie-Beeren, waaruit ik hierboven al citeerde, bevatte naast de opmerking over de beoogde *gate-keeper*-functie nog andere uitgangspunten voor het redactionele beleid. Volgens Beeren waren hij en zijn mederedacteuren vanuit hun Nederlandse standpunt geneigd nieuwe artistieke ontwikkelingen

‘af te meten tegen de realistisch-expressionistische achtergrond van ons jongste verleden. Een voorkeur is daarmee niet uitgesproken, hoogstens wordt zo een welhaast onvermijdelijk klimaat aangeduid. Men zou zich overigens daarom alleen al verandering van lucht kunnen gaan wensen, dat wil zeggen juist datgene gaan brengen wat buiten ons gemakkelijkste bereik ligt: de geometrisch abstracten bijvoorbeeld, die in ons land nooit erg nadrukkelijk weerklank vonden, ondanks de eerbied voor Mondriaan.’²

De behoefte aan nieuwe perspectieven op en accenten binnen de moderne en eigentijdse kunst waarover Beeren hier schreef, zou in de navolgende jaren vorm krijgen in nieuwe aandacht voor concrete en figuratieve vormen van eigentijdse kunst en in een heroriëntatie op de historische avant-garde. Daarbij werden tot dan toe veronachtzaamde stromingen als Dada en minder prominente vertegenwoordigers van de geometrische abstractie en het constructivisme uit het interbellum naar voren gehaald. Deze verschuivingen voltrokken zich evenwel geleidelijk. Ter verklaring van die continuïteit wees Beeren op het ‘welhaast onvermijdelijk klimaat’, waarin ook jongeren als hijzelf waren gevormd en dat hun ervaringshorizon bepaalde. Niettemin kregen al in de eerste jaargangen onder Beerens hoofdredacteurschap inzichten vorm, die zich zouden uitkristalliseren tot nieuwe begrippenkaders. Er vond een herijking plaats van recent-historische ontwikkelingen zoals *Cobra* en de lyrische abstractie. Hoe dat proces zich voltrok laat zich illustreren aan de hand van de bijdragen over twee kwesties: de positie en taakopvatting van het provinciale museum en de status en betekenis van Parijs als artistiek centrum na de Tweede Wereldoorlog.

Eerstgenoemde kwestie vond zijn oorsprong in een artikel van Theo van Velzen met de prikkelende titel ‘In Breda wonen ook mensen’, waarmee het eerste nummer van de nieuwe redactie opende.³ Van Velzen, redacteur van *Museumjournaal*, gaf er zijn visie op provinciale musea. In het bijzonder stond hem daarbij de programmering voor ogen van De Beyerd, het Bredase kunstcentrum waarvan hijzelf sinds 1957 directeur was. De polemiek die zich naar aanleiding van zijn bijdrage tussen Van Abbemuseum-directeur Edy de Wilde en Van Velzen ontwikkelde, had in de eerste plaats betrekking op de positie en taakomschrijving van het buiten-randstedelijke museum.⁴ Om die reden zal er in hoofdstuk 3 uitvoeriger aandacht aan worden besteed. Hier gaat het evenwel om de *kunstopvattingen* die ten grondslag lagen aan de tegengestelde standpunten die Van Velzen en De Wilde ten aanzien van die taakomschrijving innamen.

Samenvattend kwam het meningsverschil tussen beiden erop neer dat Van Velzen het museum in de provincie primair zag als een instelling met een algemeen cultureel-vormende taak. Om die reden zou de directie ervan zich ten doel moeten stellen een zo gedifferentieerd mogelijk publiek in aanraking te brengen met een zo breed mogelijk bereik van de culturele productie. De Wilde daarentegen, zo bleek uit zijn repliek, beschouwde het museum voor moderne kunst, ook dat in de provincie, als een instelling die zich, zoals het Van Abbemuseum onder zijn directoraat zeer geprofileerd deed, richt op een specifiek deelaspect van de cultuurproductie en die zich bij de programmering laat leiden door een streng kwaliteitscriterium. Die modellen waren het gevolg van verschillende vooronderstellingen ten aanzien van de aard en functie van de moderne en eigentijdse kunst. De Wilde hanteerde een kunstbegrip dat steunde op de gedachte dat kunst uitdrukking geeft aan een persoonlijke verhouding tot de werkelijkheid en dat het kunstwerk, zoals hij dat omschreef, ‘langs niet-rationele weg (...) de geestelijke achtergrond van onze tijd zichtbaar’ maakt.⁵ Tegelijk beschouwde hij de kunst als een betrekkelijk autonoom verschijnsel. Voor De Wilde vertegenwoordigde het kunstwerk vooral een waarde op zichzelf, en diende het museum de omstandigheden te scheppen waarin die tot zijn recht kon komen.

Van Velzen daarentegen betrok de moderne kunst sterk op een buitenartistieke werkelijkheid. In een weerwoord op De Wildes reactie op zijn eerdere artikel, stelde hij dat de oorsprong en het functioneren van de avant-garde moesten worden begrepen vanuit een sociaal-maatschappelijk

engagement. Het avant-gardistische kunstwerk, zo betoogde Van Velzen, gaf uitdrukking aan de behoefte fundamenteel menselijke waarden te verdedigen tegen de druk van de technocratisering binnen de geïndustrialiseerde maatschappij. De maatschappijkritische houding van de avant-garde was volgens Van Velzen echter geïnstitutionaliseerd geraakt. De uitgangspunten, strategieën en de beeldformules ervan, zo schreef Van Velzen, waren anno 1961 grotendeels maatschappelijk geaccepteerd en erkend. Hij stelde vast dat de avant-garde daarmee haar sociaal-emanipatoire vermogen had verloren, maar signaleerde tevens dat in de eigentijdse samenleving haar ideaal van menselijke ontplooiing meer aandacht kreeg. Als gevolg van een en ander was ook de functie van kunst veranderd. Het begrip van kunst als uitzonderlijk en specialistisch diende volgens Van Velzen te worden gerelativeerd, terwijl het streven 'om aan kunst weer een meer normale plaats in de maatschappij te geven' nieuwe aandacht verdiende.⁶

De kern van hun onenigheid over de taakopvatting van het museum was dus een verschil in kunstopvatting: waar voor De Wilde de uitzonderlijkheid van het kunstwerk als esthetisch object prevaleerde, legde Van Velzen het primaat bij de functie die het kunstwerk kon hebben in de eigentijdse maatschappelijke realiteit. Een houding waarin zich, zo blijkt uit een vraagesprek uit 1986, nadien geen wezenlijke veranderingen meer hebben voorgedaan. Van Velzen merkte toen op: 'ik [ben] inderdaad meer geïnteresseerd (...) in de functionele dan in de esthetische betekenis van kunst. Al is het natuurlijk ook waar dat kunst pas functioneel is als het [sic] esthetisch is.'⁷ Kunst als autonoom fenomeen of als maatschappelijke functie - het was deze tegenstelling die zich in de navolgende jaren in *Museumjournaal* tot een centraal gegeven zou ontwikkelen.

Een tweede vraagstuk dat verschillen van inzicht aan het licht bracht vond zijn oorsprong in twee artikelen ter gelegenheid van de tentoonstelling *Kompas I* in het Van Abbemuseum, die verschenen in november 1961.⁸ *Kompas* had de naoorlogse artistieke ontwikkelingen in Parijs tot onderwerp en omvatte werk van onder anderen Appel, Bazaine, Bissière, Corneille, De Staël, Dubuffet, Fautrier, Herbin, Hartung, Jorn, Manessier, Mathieu, Soulages, Vasarely en Wols. In zijn bijdrage over de tentoonstelling in *Museumjournaal* betoogde De Wilde dat de naoorlogse schilderkunst in Parijs – die hij op dat moment maatgevend en representatief achtte voor *de* moderne schilderkunst – werd gedragen door twee stromingen: enerzijds de lyrische abstractie van Bissière en Bazaine en anderzijds de daarop volgende informele schilderkunst van Hartung, Wols, Fautrier en Dubuffet – die, zo meende De Wilde vanuit zijn eurocentrisch perspectief, de aanzet had gegeven tot de Amerikaanse *Action Painting*. De lyrisch-abstracte en de informele schilderkunst onderscheidden zich volgens De Wilde van elkaar in hun houding ten opzichte van de werkelijkheid. Terwijl De Wilde de amorfe beeldstructuren van Bissière en Bazaine – zoals hij ook in eerdere bijdragen aan *Museumjournaal* had gedaan - interpreteerde als door een uitzonderlijke sensibiliteit verkregen, kernachtige verbeeldingen van de werkelijkheid, meende hij dat de informelen zich resoluut van die werkelijkheid hadden afgekeerd. De onderlinge verwantschap tussen beide stromingen bestond volgens De Wilde evenwel in de authenticiteit van de individuele ervaring als grondslag van de artistieke activiteit en in de verwerping van elke voorafgegeven formule.

Het artikel dat Louis Gans, toenmalig conservator van het Stedelijk Museum, in *Museumjournaal* schreef naar aanleiding van de *Kompas*-tentoonstelling ontlokte Beeren in zijn redactioneel commentaar voorin het nummer de verzekering dat Gans niet de bedoeling had de Eindhovense tentoonstelling te kritiseren. Dat Beeren het geboden vond dat zo expliciet te stellen is begrijpelijk in het licht van de teneur van Gans' tekst: het merendeel van zijn conclusies met betrekking tot de naoorlogse schilderkunst uit Parijs is tegengesteld aan de inzichten van De Wilde. Waar De Wilde Franse kunstenaars als Bissière, Bazaine, Hartung en Dubuffet sleutelposities toeschreef in de zijns inziens 'verbluffende gevarieerdheid van het artistieke leven in Parijs', hadden de eerste drie volgens Gans nu juist een twijfelachtige rol vervuld in het proces van decadentie van de École de Paris na de Tweede Wereldoorlog.⁹ Het werk van deze schilders was volgens Gans 'te veel (...) een kwestie van ordenen, rangschikken en arrangeren' - kortom een steriel formalisme - geworden.¹⁰ In scherp contrast met De Wilde, die over Hartung schreef dat deze 'geen enkele wet en geen enkel systeem aanvaardt' en geheel 'teruggeworpen op de momentele ervaring van het bestaan' tot zijn werk kwam, betoogde Gans dat Hartung 'zijn tekens, - welke bewogen realiteit deze ook oproepen, - voortdurend volgens het bestaande systeem van maat en evenwicht in onderlinge relatie [brengt]'.¹¹ Op grond daarvan rekende Gans Hartung – met de volgens hem naar 'de Franse Rococo'

neigende Fautrier, Michaux en Wols - tot de kunstenaars die er mede debet aan waren dat de Franse schilderkunst 'een bezigheid aan het worden is, die zich zonder veel spanningen lijkt te voltrekken'.¹² Dat deze en andere tachisten vaak op een lijn werden gesteld met *Action Painters* uit de VS was volgens Gans dan ook onterecht: terwijl De Wilde, in zijn overtuiging dat alle artistieke vernieuwing in Parijs tot stand kwam, nog in 1961 meende dat het tachisme aan de wieg had gestaan van de Amerikaanse *Action Painting*, nam Gans vooral invloeden in omgekeerde richting waar.

In het nummer waarin beider teksten over *Kompas* verschenen gaf ook Beeren uitdrukking aan zijn twijfel over de authenticiteit en zeggingskracht van de toenmalige Europese schilderspraktijk.¹³ Beeren greep een bespreking van de tweede Parijse jeugdbiënnale in 1961 aan om zijn irritatie uit te spreken over het toenemend epigonisme binnen de lyrisch-abstracte en gesticulatieve vormen van schilderkunst van dat moment. Wat, zo merkte Beeren in lijn met zijn eerdere observaties in *Kunst en religie* uit 1957 op, de navolging van een bewonderd voorbeeld binnen de moderne kunst problematischer maakte dan die in voorgaande perioden, was het persoonsgebonden karakter van die kunst. Het idee dat kunst vooral zelfexpressie is was volgens Beeren in de twintigste eeuw zo radicaal beleden dat het eigentijdse kunstwerk – ten koste van externe referenties - nog uitsluitend verwees naar de maker. Dat volledig samenvallen van kunst en kunstenaar had volgens Beeren tot gevolg dat beeldtalen zich niet lieten veralgemeniseren zonder betekenisloos te worden. Een middelmatig kunstenaar die zich de werkwijze van een bewonderd voorbeeld toeëigende, beoefende een leeg formalisme. In dat opzicht, zo constateerde Beeren, was zijn positie problematischer dan die van de kleine meester uit vroeger eeuwen. Immers:

'de mens die vroeger op devote wijze Christus schilderde hield op een middelmatig paneel altijd Christus over en zijn eigen aandacht voor Christus. Een middelmatig schilder kon nog altijd de ernstige verwijzing overhouden naar een grandioze gedachte. Maar de middelmatige man die vandaag middelmatig schildert, blijft nergens wanneer hij het procédé toepast van een bezeten genie, die zelf over zijn vorm en 'inhoud' beslist.'¹⁴

Deze observatie vormde enkele maanden later de aanleiding tot een forumdiscussie in *Museumjournaal* – een novum dat, ondanks bedoelingen in die richting, geen vervolg zou krijgen.¹⁵ Niettemin was de discussie een eerste blijk van de behoefte bij de redactie-Beeren meer polemiek in het blad toe te laten, of zelfs uit te lokken. Men koos daarmee een andere koers dan de eerste redactie, die weinig ruimte had geboden aan afwijkende visies en confrontaties zoveel mogelijk uit de weg was gegaan. Vanaf medio jaren zestig werd het discussie-element verder uitgebouwd: er ontstond meer openheid voor standpunten van buiten de museumwereld, terwijl de redacteuren zelf zich ook kritischer begonnen op te stellen.

De discussie, waarvan in het mei-nummer van 1962 een transcriptie werd opgenomen, vond plaats tussen enerzijds Rudi Oxenaar en Louis Gans, conservatoren van respectievelijk het Gemeentemuseum en het Stedelijk Museum, en anderzijds Eddy de Jongh, kunstcriticus voor *Vrij Nederland*.¹⁶ De Jongh kreeg in een aantal opvattingen bijval van Beeren, die optrad als moderator. Inzet van de discussie was de vermeende dichotomie van 'vorm' en 'inhoud' en hun respectievelijke belang als betekenisdragers binnen het kunstwerk. De uitspraken waartoe dat uitgangspunt aanleiding gaf - Oxenaars nuchtere constatering dat Pollocks *drippings* op het niveau van het motief 'druppels' voorstellen en De Jonghs ontboezeming dat hij op een schilderij van Corneille node de dokter miste die zo cruciaal was voor zijn waardering van het werk van Jan Steen – waren weliswaar vermakelijk, maar demonstreerden tevens het onmogelijke karakter van de veronderstelling die aan de discussie ten grondslag lag. Oxenaar en Gans betoogden dat de betekenis (in hun ogen de 'inhoud') van een kunstwerk uitsluitend berust in de manier waarop de beeldende middelen zijn gehanteerd om tot een beeld te komen. Verwijzingen naar een externe context, zo stelden ze, zijn redundant voor de kwaliteit van een kunstwerk. Bestudering van deze aspecten leidde huns inziens om die reden niet tot een beter begrip van of kwaliteitsoordeel over het kunstwerk. De enige mogelijke betekenisgeving was voor hen het gevolg van de subjectieve beschouwing van het werk als autonoom, bovenhistorisch object.

De Jongh, die ervoer en aantoonde dat de iconologische methode ten aanzien van de oudere kunst waardevolle nieuwe inzichten opleverde, wees op het belang dat het onderwerp voor hem bezat als uitgangspunt voor de analyse van een kunstobject. Hij maakte duidelijk dat voor hem de voorstelling, als sleutel tot de artistieke en cultureel-maatschappelijke context waarin het kunstwerk was ontstaan, essentieel was voor zijn waardering ervan. De afwezigheid van een voorstelling in de

abstracte kunst, zo merkte De Jongh op, maakte dat hij er slechts een matige intellectuele affiniteit mee had.

Elk van de sprekers deed zo zijn best betekenis en kwaliteit te verbinden aan formele dan wel iconografische aspecten dat geen van hen zich rekenschap gaf van de principiële onmogelijkheid 'vorm' en 'inhoud' te scheiden en als afzonderlijke componenten van het kunstwerk op hun betekenis te wegen. Noch het eenzijdige formalisme van Gans en Oxenaar, noch de - weliswaar minder in absolute termen geformuleerde - stellingname voor iconografische analyse en interpretatie van De Jongh liet veel ruimte voor het inzicht dat de betekenis van een kunstwerk bovenal het gevolg is van de onderlinge relaties tussen de verschillende componenten waaruit het is opgebouwd.¹⁷ Zo beschouwd gaven beide partijen blijk van een blinde vlek voor het gegeven dat de formele structuur van een kunstwerk per definitie mede de betekenis ervan bepaalt – Gans en Oxenaar omdat hun formalistisch kunstbegrip aan het kunstwerk geen andere betekenis toekende dan de zuiver visueel-esthetische eigenschappen die het als autonoom object bezat; De Jongh omdat hij de inhoud van een kunstwerk uitsluitend begreep in termen van thematiek en onderwerpkeuze en de formele middelen beschouwde als niet meer dan instrumenten om deze artistiek tot spreken te brengen.

Het was Beeren zelf die korte tijd later in *Museumjournaal* een meer beredeneerde visie op de complexe betekenisstructuren in de beeldende kunst formuleerde. In een redactioneel uit 1963, dat hij vanwege het persoonlijke karakter bij uitzondering op zijn eigen naam stelde, maakte hij duidelijk dat een formalisme als dat van Gans en Oxenaar - een formalisme dat het kunstwerk opvatte als vormgericht en autonoom – naar zijn visie te weinig recht deed aan de meerduidige betekenissen van kunstwerken.¹⁸ Waar, volgens Beeren, zowel de politiek als de 'connaisseurs' te zeer aan voorbijgingen, was het gegeven dat kunst 'niet alleen "schoonheid" is, maar bv. ook expressie van een psychische toestand'.¹⁹ Maar Beeren onderscheidde, behalve ideële of psychologische, nog andere betekenissen die het kunstwerk in zich kon dragen. Het kunstwerk kon in zijn ogen uitdrukking geven aan sociaal of politiek engagement en aan een persoonlijke visie op kunst of maatschappij. Zo schreef hij Mondriaan 'weliswaar [als] een geniaal schilder' te beschouwen, 'maar ook [als] een kunstenaar die een opinie heeft geschilderd. De opinie dat men de onrust en de chaos moet overwinnen en dat men tenslotte de kunst moet overwinnen. Met dergelijke opvattingen – geschreven en ge-beeld, stond Mondriaan met de wereld in dialoog'. 'En', zo voegde Beeren eraan toe, 'vroeg hij dus ook om antwoord'.²⁰ Met die laatste zin maakte Beeren duidelijk de beeldende kunst mede te begrijpen als een maatschappelijk fenomeen. In de behoefte de kunst te beschouwen in aansluiting op een buitenartistieke context, sloten zijn opvattingen aan bij die van De Jongh. Dat Beeren juist een abstract oeuvre als dat van Mondriaan koos om erop te wijzen dat elk kunstwerk betekenissen vertegenwoordigt die het zuiver esthetische overstijgen, kan echter mede worden begrepen als een waarschuwing aan het adres van De Jongh om betekenis niet eenzijdig te willen duiden in termen van een figuratief beeldmotief.

Nieuwe Tendenzen, 1964

De groeiende twijfel aan de levensvatbaarheid van de eigentijdse lyrisch-abstracte schilderkunst waaraan Gans en Beeren uiting gaven, kwam in nummer 4 van 1963 opnieuw aan de orde. George Lampe, beeldend kunstenaar en criticus voor *Vrij Nederland*, maakte daarin de staat van de naoorlogse abstractie op en stelde van daaruit de vraag naar het toekomstperspectief van die kunst.²¹ In dit artikel voor *Museumjournaal* bouwde Lampe voort op de betooglijn van een essay met vrijwel dezelfde titel dat hij twee jaar eerder, in januari 1961, in *Vrij Nederland* had gepubliceerd.²² Daarin had Lampe zich beklagd over het gebrek aan oorspronkelijkheid in veel van de expressief-gesticulatieve schilderkunst van dat moment. Hij had tevens de verwachting uitgesproken dat de onvrede onder vooruitstrevende kunstenaars over het verlies aan zeggingskracht van de lyrische abstractie, die als gevolg van een duidelijk epigonisme was ingetreden, binnen afzienbare tijd zou leiden tot de verkenning van nieuwe beeldende mogelijkheden. Lampe meende daarvan in 1961 al de eerste tekenen te onderscheiden in het ontstaan van de informele- en materieschilderkunst, die in het naoorlogse abstracte expressionisme de betrekking tot een externe werkelijkheid herintroduceerde. Deze kunst hief volgens Lampe de historische tegenstelling tussen abstractie en figuratie op in een tegelijk zuiver voorstellingsloos, maar

door het gebruik van concrete materialen tevens hyperrealistisch karakter. Want, zo schreef Lampe, 'zij, die wij onder elkaar 'de structuurjongens' noemen, gaven in plaats van het strand het zand, in plaats van de boom de schors, in plaats van de zee het slijk voor onze voeten.' Die werkwijze resulteerde in een kunst die volgens Lampe meervoudig synthetiserend van aard was – 'een kunst (...) die gelijktijdig reëel en surreëel, tegelijkertijd abstract en concreet, gedisciplineerd en experimenteel is'.²³ In de heroriëntatie op de zichtbare werkelijkheid (ten koste van de nadruk op zelfexpressie) bood de informele schilderkunst voor Lampe dus nieuwe inhoudswaarden die de gesticulatieve beeldtaal nieuwe relevantie verleenden.

De ontwikkelingen die zich in de kunstpraktijk van de vroege jaren zestig in hoog tempo voltrokken dwongen Lampe ertoe in zijn beschouwing in *Museumjournaal* in 1963 zijn oorspronkelijke diagnose bij te stellen. In plaats van de door hem 'organoïde' gemunte concrete kunst – waarin nu volgens Lampe een nieuw formalisme en een holle esthetiek op de loer lagen – signaleerde hij de verhevigde terugkeer van een 'technoïde' kunstvorm. Lampe constateerde dat die in de behoefte van kunstenaarscollectieven als de Franse Groupe de recherche d'art visuel het individueel-emotionele te beteugelen overeenkomsten vertoonde met de geometrische abstractie uit het interbellum, in het bijzonder met De Stijl. Hij nam echter ook enkele cruciale verschillen waar. Terwijl de kunstenaars van De Stijl volgens Lampe nog werden gedreven door hooggestemde metafysische en transcendente aspiraties, brachten de 'visuele chercheurs' een veel pretentielozer en feitelijker fascinatie voor het onderzoek naar zuiver fysieke en retinale fenomenen als de ervaring van ruimte, beweging en licht tot uitdrukking. Op de resultaten daarvan was het traditionele kunstbegrip volgens hem in veel gevallen nauwelijks nog van toepassing. Voorts signaleerde Lampe dat binnen de nieuwe visuele kunst het onderscheid tussen de verschillende beeldende disciplines aanzienlijk sterker vervloede dan bij De Stijl, ondanks het theoretisch beleden streven naar een *synthèse des arts*, ooit het geval was geweest. Lampe onderkende tevens een essentieel aspect van de nieuwe kunst: de prominente plaats van de toeschouwer als actieve participant in het creatieve proces.

Dat deze kenmerken zich binnen de toenmalige kunstpraktijk steeds sterker deden gelden, ten koste van een op zelfrealisatie gestoeld kunstbegrip en een expressionistisch idioom, was intussen ook tot de redactie van *Museumjournaal* doorgedrongen. In de vroege zomer van 1963 kwam in de redactievergaderingen voor het eerst het voornemen ter sprake om een themanummer te wijden aan wat werd betiteld als de 'nouvelle tendance'. De notulen van de redactievergadering op 20 juni van dat jaar maken duidelijk dat dit nummer oorspronkelijk was gedacht als een 'pamfletten-nummer'. Het zou onder meer een door Nul-kunstenaar Henk Peeters opgestelde bibliografie en een interview met Armando bevatten.²⁴ De aanleiding tot het initiatief was, zo schreef Beeren een jaar na het verschijnen van het nummer, een artikel in *De Groene Amsterdammer* uit 1963 geweest.²⁵ De bewering in dat artikel dat er op dat moment binnen de beeldende kunsten niet (meer) kon worden gesproken van een avant-garde was de redactie van *Museumjournaal* in het verkeerde keelgat geschoten.²⁶ 'Overtuigd van het tegendeel', zo schreef Beeren, 'overwogen wij een nummer van manifesten e.d. van alle nieuwe stromingen'.²⁷ Toen die doelstelling onhaalbaar bleek, besloot men het perspectief te beperken tot die stromingen die, zoals Beeren formuleerde, 'de monotonie, de vormrepetitie, het onberoerbare tot hun eigendom maakten'.²⁸

Ongetwijfeld als gevolg van complicaties bij het verkrijgen van de kopij – een factor die het publicatieschema van reguliere nummers al regelmatig verstoorde – liep de publicatie van het logistiek complexe nummer ernstige vertraging op. Uiteindelijk verscheen het als dubbelnummer 5/6 van serie 9, in het voorjaar van 1964. Het omslag was vormgegeven door de Italiaanse kunstenaar Lucio Fontana. Over het basisontwerp met de scheurletters van Sandberg had hij een zwarte, van onder en boven afgeplatte ellipsvorm aangebracht (een vorm die herinnert aan het nul-symbool, dat op vergelijkbare wijze als centraal beeldelement was toegepast op het affiche van de eerste Nul-tentoonstelling in het Stedelijk Museum in 1962). Rondom de ellips was in het papier een krans van perforaties aangebracht, die een doorkijk bood op het in Yves Klein-ultramarijnblauw uitgevoerde schutblad. Behalve een korte verantwoording van Beeren bevatte het nummer een uitvoerige bibliografie en tekstbijdragen van Beeren, de Nul-kunstenaar Henk Peeters en de dichter Hans Sleutelaar.

De term 'Nieuwe Tendenzen' (ook wel afgekort tot 'NT') is één van die theoretische etiketten die geen algemene erkenning hebben gekregen in het kunsthistorische begrippenapparaat. Het begrip werd

omstreeks 1960 gehanteerd voor een Europees netwerk van kunstenaars en kunstenaarsbewegingen waarbinnen persoonlijke contacten bestonden en wederzijdse invloeden optraden. Naast de Nederlandse Nul-beweging en het Duitse Zero ressorteerden onder het begrip NT enkele Italiaanse en Franse kunstenaarsgroepen die zich toededen op pseudo-wetenschappelijk onderzoek naar (de waarneming van) visuele fenomenen, alsmede de stroming Nouveau réalisme, het Franse equivalent van de Britse en Amerikaanse *Pop Art*. Mede onder invloed van werk en ideeën van Lucio Fontana (1889-1968), Piero Manzoni (1933-1963) en Yves Klein (1928-1962) ontwikkelden deze kunstenaars houdingen die werden gekenmerkt door enthousiasme voor de moderne, door wetenschap en technologie gedomineerde samenleving, en door de afwijzing van zelfexpressie als de grondslag van het kunstenaarschap.²⁹ Behalve in de formulering van een artistieke houding waren Fontana, en later ook Klein en Manzoni, richtinggevend voor de formele esthetiek.³⁰ Die vond zijn uitgangspunt in monochromie en een non-hiërarchische compositiemethode, die vaak tot stand kwam door de gelijkmatige rangschikking over het beeldvlak van identieke beeldelementen. Deze karakteristieken werden in verschillende richtingen uitgewerkt: De visueel ingetogen beeldobjecten van Zero en de meeste Nul-kunstenaars vertoonden in het overwegend gebruik van wit en de gelijkmatige verdeling van identieke beeldelementen over het vlak of de ruimte sterke formele overeenkomsten met het door henzelf als ‘monochroom’, respectievelijk ‘achroom’ betitelde werk van Klein en Manzoni. Nul-vertegenwoordiger Jan Henderikse nam, net als de Nouveau réaliste Arman, in zijn assemblages van industrieel vervaardigde gebruiksvoorwerpen vooral het concept van de herhaling van gelijksoortige beeldelementen over. Beider werk sloot in de toepassing van voorwerpen uit de toenmalige consumptiemaatschappij veel sterker aan bij de kosmopolitische Pop Art dan bij de meer op visuele zuiverheid gerichte benadering van Fontana, Klein en Manzoni.

De fascinatie met die eigentijdse werkelijkheid, en de veranderingen die daarin juist dankzij de voortschrijdende technisch-wetenschappelijke kennis te verwachten waren, kleurt de teksten van Peeters en Sleutelaar, die het zwaartepunt van het Nieuwe Tendenznummer van *Museumjournaal* vormen. Ik kom daar later uitvoeriger op terug. Aan hun bijdragen ging een kort redactioneel van Beeren vooraf. Hij verklaarde daarin dat het themanummer was voortgekomen uit de behoefte het beeld van de vooruitstrevende eigentijdse kunst, zoals dat in de Nederlandse pers werd gecreëerd, tegenwicht te bieden. De berichtgeving in de dagbladen, zo schreef Beeren, wekte de indruk dat de progressieve eigentijdse kunst niets meer was dan een reeks gewild sensationele incidenten in een buitendien gematigd kunstklimaat. Beeren stelde daar zijn verantwoordelijkheid als museumfunctionaris tegenover om het publiek zo objectief mogelijk te informeren over de artistieke actualiteit. Hij beriep zich daarbij op het voorbeeld van Sandberg, die, zo schreef Beeren, volgens de pers ‘in baldadigheid en uitdaging scheen te zijn vervallen met tentoonstellingen als Zero, Bewogen Beweging en Dylabie’.³¹ In werkelijkheid, zo schreef Beeren, had Sandberg ook met deze exposities een consequent vervolg gegeven aan zijn informerende en voorlichtende museumprogramma – een traject waaraan de redactie van *Museumjournaal* naar eigen zeggen met het Nieuwe Tendenznummer een vervolg gaf.

Met betrekking tot Nul/Zero was Sandbergs betrokkenheid overigens minder initiërend geweest dan Beeren suggereerde. Het initiatief tot de Nul-tentoonstelling in het Stedelijk Museum in 1962 had gelegen bij de kunstenaars zelf. Sandberg gaf zijn toestemming, maar bood hen weinig meer dan zaalruimte: zijzelf waren vrijwel geheel verantwoordelijk voor de samenstelling, organisatie, inrichting en financiering van het project. Dat *Nul* nauwelijks tot aankopen voor de museumcollectie leidde, en dat geen van de Nul-kunstenaars werd uitgenodigd voor *de collectie Sandberg*, Sandbergs afscheidstentoonstelling en artistieke testament - wijst erop dat de persoonlijke betrokkenheid van Sandberg bij Nul als jongste manifestatie van de naoorlogse avant-garde anno 1962 minder groot was dan men later wel heeft verondersteld.³² De verbintenis van de *Museumjournaal*-redactie aan Nul moet veeleer worden gezien in het verlengde van initiatieven vanuit de Rotterdamse Kunstkring, de Rijksuniversiteit Leiden en enkele Nederlandse avant-garde galleries.³³

Het Nieuwe tendenznummer van *Museumjournaal* was echter vooral het resultaat van persoonlijke contacten tussen Nul-kunstenaars en jonge museumfunctionarissen uit de omgeving rond het blad. Die contacten leidden in het voorjaar van 1964 – dus nog voor het themanummer verscheen - ook tot een tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum. Die expositie, *Zero-0-Nul*, was, zoals de criticus Cor Blok in 1989 memoreerde, het werk van ‘medewerkers van het museum en de organisatie

en een groot deel van de kosten [van de expositie/RS] kwamen voor rekening van de kunstenaars en de sponsors die ze hadden weten te vinden'.³⁴ Blok zelf had als medewerker van de afdeling Moderne Kunst en de Educatieve Dienst van het Gemeentemuseum tot die museumfunctionarissen behoord die zich in de vroege jaren zestig met de Nul-kunstenaars engageerden. Zijn betrokkenheid bij Nul kwam onder meer tot uitdrukking in een beschouwing over Nul/Zero in de catalogus van *Zero-0-Nul*, een tentoonstelling die tot stand was gebracht door *Museumjournaal*-hoofdredacteur Beeren, die tot 1965 aan het Haags Gemeentemuseum verbonden was. Beeren, Blok en Rini Dippel (de latere hoofdredactrice die als conservatrice van het Haags Gemeentemuseum een openingstoespraak hield bij de Haagse *Nul/Zero*-tentoonstelling) gaven in hun posities binnen het Gemeentemuseum door middel van tentoonstellingen en teksten actief uitdrukking aan die betrokkenheid – een betrokkenheid die, zoals gezegd, voortkwam uit de contacten die ze onderhielden met de Nul-kunstenaars. Een belangrijke factor voor dat contact was het feit dat Henk Peeters, de organisatorische spil binnen de Nulgroep, in de vroege jaren zestig zelf enige tijd verbonden was aan de educatieve dienst van het Gemeentemuseum. Het Nieuwe Tendenznummer was - net als de Haagse tentoonstelling en de begeleidende catalogus - dus vooral een manifestatie van de hechte relatie tussen vooruitstrevende kunstenaars en vernieuwingsgezinde museumfunctionarissen. Het nummer kwam tot stand in nauwe samenspraak tussen redactie en kunstenaars, en bestond, met uitzondering van Beerens signalement over Armando, volledig uit beeld- en tekstbijdragen van bij de beweging betrokken kunstenaars. Behalve een themanummer was het dus ook een kunstenaarsnummer. Als zodanig gaf het een vervolg aan Sandbergs inspanningen om beeldend kunstenaars te betrekken bij de invulling van *Museumjournaal*. Wanneer het Nieuwe tendenznummer wordt vergeleken met de kunstenaarsnummers waartoe Sandberg het initiatief had genomen, springen evenwel ook wezenlijke verschillen in het oog, die andere opvattingen over kunst en de bemiddelende instanties tot uitdrukking brengen.

Het door Karel Appel samengestelde nummer uit 1960 demonstreert opvattingen over de verhouding tussen beeld en tekst, visuele en inhoudelijke bestanddelen, waarin Sandberg zich moet hebben herkend: Appel was in de vormgeving van het nummer vertrokken vanuit het visuele gegeven van de contrastwerking tussen zwart en wit.³⁵ De tekst in het nummer bestond uit aforismen, gedichten en prozafragmenten. Hoewel Appels onbevagen, quasi-nonchalante omgang met het materiaal leidde tot een minder geraffineerd eindresultaat dan Sandbergs eigen typografisch werk, lag het Appelnummer in zijn visuele oriëntatie en de voorkeur voor korte, ten aanzien van het beeld eerder evocatieve dan verklarende teksten in de lijn van Sandbergs publicaties voor het Stedelijk Museum, die vaak de vorm hadden van typografisch verzorgde, rijk geïllustreerde tentoonstellingslijsten. Ten opzichte van deze benadering geeft het Nieuwe Tendenznummer vooral verschillen te zien, die liggen in de onnadrukkelijke, zakelijke vormgeving en de grote hoeveelheid neutraal opgemaakte tekst. Daarmee droeg het nummer duidelijk de sporen van een veranderende mentaliteit in zowel de kunstpraktijk als in kringen rond *Museumjournaal*. Het verhoudingsgewijs grote aantal tekstpagina's is een indicatie dat de redactie de informatieverschaffing – die Beeren in zijn redactioneel zoveel nadruk gaf - in de eerste plaats opvatte in tekstuele termen. Ten aanzien van die tekst valt bovendien op dat de informatie in het nummer een hoog feitelijk gehalte heeft: de kern van het nummer werd gevormd door een zestien pagina's lange bibliografie. Het ligt voor de hand die benadering in verband te brengen met de objectiverende houding van Nul en Zero en de achtergronden en poëtische opvattingen van Peeters en Sleutelaar. Beiden waren behalve als kunstenaar ook actief als journalist en waren in de vroege jaren zestig verbonden aan de *Haagse Post*. In hun artikelen voor dat blad hanteerden ze een journalistieke formule die werd gekenmerkt door feitelijkheid en een geserreerde, zakelijke stijl.³⁶ Beerens signalement van Armando maakt duidelijk dat de stijlkenmerken van het journalistieke werk van Peeters, Sleutelaar en Armando ook in zijn hantering van de taal doorwerkten: de staccatostijl en het tussen haken in de tekst opnemen van aanvullende informatie en uitwijdingen op de betooglijn was duidelijk geïnspireerd op teksten van Peeters en Armando zelf.

Maar hoewel de mentaliteit van Nul ontegenzeggelijk doorwerkte op het Nieuwe Tendenznummer, maakt een vergelijking tussen dit nummer en het themanummer over Cobra uit 1962 duidelijk dat ook de redactie zelf een benadering voorstond die sterker dan tevoren op feitelijke informatieverschaffing was gericht.³⁷ De aanleiding tot het Cobranummer was, zoals Beeren in het redactioneel schreef, de behoefte een scherper en geïnformeerder beeld te krijgen van wat Cobra in de jaren zestig betekende, en openingen te bieden naar nadere bestudering ervan. Beeren zelf gaf daartoe

een eerste aanzet, toen hij in zijn bijdrage 'Cobra achteraf beschouwd' de beweging tegen de achtergrond plaatste van de stromingen die het vooroorlogse kunstklimaat in Nederland bepaalden, en vervolgens een interpretatie gaf van de iconografie van Cobra. Jan van Loenen-Martinet stelde een chronologie samen, waarin per jaar geordend de belangrijkste momenten in het bestaan van de beweging en activiteiten van de kunstenaars in kaart zijn gebracht. Met dergelijke bijdragen kwam in het Cobranummer vooral het streven tot uiting naar een meer zakelijk-informatieve benadering. Een benadering die verschilde van de meer lyrische en heroïserende benaderingswijze van het blad onder de eerste redactie. Hoe laat deze verschuiving zich verklaren?

Ten eerste tekende zich, mede als gevolg van de inspanningen van Sandberg en Jaffé in het Stedelijk Museum, onder kunstcritici en het publiek rond 1960 een groeiende waardering af voor de moderne kunst. De noodzaak een wervende positie ten aanzien van de moderne kunst in te nemen werd daarmee minder groot, ten gunste van de mogelijkheid voor een meer beschouwelijke opstelling. Tegelijk werd deze beschouwelijker omgang gestimuleerd door de steeds ruimere beschikbaarheid van informatie over de moderne kunst. De chronologie in het Cobranummer en de bibliografie in het Nieuwe Tendenznummer van *Museumjournaal* waren van die ontwikkeling een duidelijke indicatie. Ten slotte werkte in de verhouding van de jonge generatie tot de moderne kunst de universitaire achtergrond door. Die was van invloed op de manier waarop ze zich opstelde tegenover de kunst, maar ook op de eigen positionering. Want hoezeer Beerens en andere jongeren in de geëngageerde avant-gardist Sandberg een inspirerend voorbeeld herkenden, hun eigen rol en positie binnen de kunstwereld zagen zij toch anders. Dat blijkt wel uit Beerens kwalificatie van zichzelf en zijn collega-museummedewerkers als 'kunsthistorische *buitenstaanders* [mijn curs.]'.³⁸ Dat de jongere generatie zich bewust was van de betrekkelijkheid van intuïtie en gevoel als leidraad bij het museumwerk en van het belang van een beschouwelijker benadering blijkt wel uit Beerens observatie dat 'in ieder geval (...) het terugzien en overzien (zelfs op een betrekkelijk korte afstand) een betere keuze mogelijk [maakt] dan het wichelroede lopen naar de toekomst' – een uitspraak die nauwelijks anders kan worden begrepen dan als kritiek aan het adres van Sandberg.³⁹

Ondanks het zakelijk-objectiverende kunstbegrip dat Nul in theorie voorstond, en Beerens opmerking in het redactioneel van *Museumjournaal* dat de samenstellers de 'informatie boven de belijdenis [hadden] verkozen', droeg het Nieuwe Tendenznummer sterk de sporen van de revolutionaire retoriek die de Nul-kunstenaars als zelfbenoemde erflaters van de historische avant-garde bezigden.⁴⁰ Zowel in Peeters' als in Sleutelaars tekst stonden als feitelijke constatering gemaskeerde observaties vooral in dienst van de ambitie Nul te positioneren als een toonaangevende eigentijdse avant-garde beweging. Beiden zetten daartoe het klassiek-modernistische argument van de tijdgebondenheid in: ze stelden vast dat zich in de eigentijdse maatschappelijke werkelijkheid als gevolg van technologisering en mediatisering ingrijpende en onomkeerbare veranderingen voltrokken. Die veranderingen fungeerden in hun teksten vervolgens als het decor waartegen de door hen voorgestane artistieke ontwikkeling kon worden voorgesteld als zinvol en noodzakelijk. Zoals Peeters betoogde:

'het is volslagen zinloos om in de huidige woonmaschine, ingericht en opgebouwd met de nieuwste vindingen en materialen, de wanden te versieren met reactionaire gedachten, met een ingelijst verzet tegen de vormen van deze tijd, waarmee de kunst ieder contact heeft verloren. in feite heeft de zgn. moderne kunst, inclusief de huidige schrootromantiek en jutezakken kultus altijd een schijnhouding betekend en was hij achterlijk ten opzichte van de werkelijk moderne ontwikkeling van hedendaagse wetenschap en techniek: de spoetnik en het hitwezen werden meer 'spiegel van deze tijd' dan het museum van moderne kunst. zag sandberg met zijn 'open oog ('46) de kunst als experimenteel laboratorium, in werkelijkheid ziet men mondriaan bijbenen, wat in de architectuur allang werkelijkheid was.'⁴¹

Terwijl Peeters de betekenis van Nul zo enerzijds afleidde uit de breuk met als verouderd beoordeelde artistieke paradigma's, voorzag hij de beweging anderzijds van een eigen voortraject. Al diende de constructie van een eigen verleden vooral een retorisch doel - door het aanwijzen van voorlopers kon Peeters de eigen positie voorstellen als de noodzakelijke uitkomst van een (kunst)historisch ontwikkelingsproces - Peeters' referentie aan Malevitsj, Mansurov, Strzeminski en Pollock (naast die aan Fontana en Klein) wijst niettemin op een interessant aspect van Nul. In het werk van deze kunstenaars herkende Peeters het gebruik van een non-hiërarchische compositie. Als zodanig waren ze van belang in zijn betoog, want Peeters zette ze in om zich krachtig te verweren tegen het idee dat Nul

vanwege de ogenschijnlijk wetmatige beeldstructuren een eigentijdse vorm van geometrisch-abstracte kunst zou zijn. Peeters' verzet tegen de plaatsing van Nul binnen de constructivistische traditie was onderdeel van de positionering van de beweging in het krachtenveld van eigentijdse vernieuwingsbewegingen. Zijn tekst is een schoolvoorbeeld van het avant-gardistische spel van het smeden van allianties en het verbaal uitschakelen van tegenstanders. Terwijl hij afstand nam van het neo-constructivisme en de kinetiek, hield hij de betrekkingen met het Nouveau réalisme aan. Een eerste reden daarvoor zal zijn geweest dat het werk van hemzelf, Armando en Henderikse nieuw-realistische aspecten bevatte. In de tweede plaats herkennen de kunstenaars van Nul in het Nouveau réalisme een op ontgrenzing en ruimtelijke expansie gericht kunstbegrip dat aansloot bij hun eigen inzichten in de betrekkingen tussen kunst en het buitenartistieke domein. Het Nouveau réalisme markeerde volgens Peeters een nieuwe fase in de verruiming van het kunstbegrip: 'de schilderkunst was de lijst en de handtekening al kwijt, nu verlaat ze het vertrouwde vlak en begeeft zich letterlijk in de wereld: de integrasie heeft eindelijk een vorm gevonden. (...) creativiteit zoekt nu een nieuwe plaats in het maatschappelijk gebeuren.'⁴²

Nul en Zero bleven ook na het verschijnen van het Nieuwe Tendenznummer in 1964 aandachtspunten in *Museumjournaal*, getuige onder andere het artikel van Cor Blok dat werd gepubliceerd in het dubbelnummer 2/3 van 1965.⁴³ Blok plaatste Zero daarin buiten de (ontwikkelings)geschiedenis van de abstracte kunst op grond van het concrete, non-referentiële karakter van het Zero-object. De beeldende componenten binnen het abstracte kunstwerk, zo betoogde Blok, roepen weliswaar geen externe, zichtbare werkelijkheid op, maar fungeren niettemin als tekens – tekens die verwijzen naar andere aspecten van de realiteit. Het Zero-object daarentegen verwees volgens Blok naar niets anders dan de eigen materiële eigenschappen en de visuele ervaring die deze oproepen. Dat Blok zijn beschouwing over Nul/Zero begon met de verhouding van het Zero-kunstwerk tot de werkelijkheid - een verhouding die volgens hem dus uitsluitend in concrete zin bestond - hield ongetwijfeld verband met zijn interesse in vraagstukken die samenhangen met die verhouding. Bloks belangstelling voor de mogelijkheden en onmogelijkheden van werkelijkheidsweergave in de beeldende kunst was mede gewekt door *Nieuwe realisten*. Deze in 1964 door Beeren georganiseerde tentoonstelling in het Gemeentemuseum gaf een beeld van de uiteenlopende figuratieve tendenzen binnen de internationale kunst sinds het midden van de jaren vijftig.⁴⁴ Bloks positionering van Zero aan gene zijde van het antagonisme abstractie-figuratie, lijkt in zijn betoog evenwel ook een retorische functie te hebben: de status aparte onderstreept het radicaal nieuwe karakter dat Blok in Zero herkende. Dat verklaart ook waarom hij de vraag opwierp of het predikaat 'kunst' er nog wel op van toepassing was, en of het niet adequater zou zijn - zoals Sleutelaar had voorgesteld - met betrekking tot Zero van 'visuele informatie' te spreken. Blok meende toch van niet. Het zeer heterogene karakter van hetgeen in het verleden als kunst werd aangemerkt, wees volgens hem immers uit dat de grenzen van de categorie eerder rekbaar dan statisch zijn. Dat, zoals ook Blok zelf in de pers had kunnen constateren, Zero de status van kunst door menigeeen werd ontzegd, hield volgens hem veeleer verband met vooronderstellingen over aard en effecten van kunst bij critici en publiek. Daartoe rekende Blok troost en veraangenaming van het leven, gesublimeerde verbeelding van angsten en noden, en de representatie van universele waarden en betekenissen. Het vasthouden aan die 'verwachte herhaling van iets dat men eerder heeft meegemaakt' was ten aanzien van Zero echter problematisch, stelde Blok, aangezien aan het Zero-object een wezenlijk andere houding ten grondslag lag: 'De Zero-kunstenaar wil geen trooster, lijder of Prometheus zijn, en pretendeert zelfs niet iets van blijvende waarde te scheppen. (...) De kunstenaar is bij Zero degene die een stuk materie neerzet voor wie bereid is te kijken – en daarmee uit.'⁴⁵

Die gewijzigde houding had volgens Blok ingrijpende gevolgen, niet in het minst voor het proces van betekenisgeving: traditionele criteria als zelfexpressie waren op het Zero-object niet van toepassing. Nul-kunst beoogde vooral een mentaal proces in het hoofd van de individuele beschouwer op gang te brengen. Blok schreef voorts zich te kunnen voorstellen dat er een kunst zou ontstaan 'die niets meer met schilderen, beeldhouwen of één van de andere technieken te maken heeft, gemaakt door kunstenaars die nooit geschilderd of gebeeldhouwd hebben en bekeken (of ondergaan) op een wijze die niets met "schilderijen-kijken" te maken heeft.'⁴⁶ Als voorbeelden haalde hij onder andere de 'Metamatics' van Tinguely aan, machines die pseudo-lyrische tekeningen produceren. Hoewel deze volgens Blok kunnen worden geïnterpreteerd als parodieën op de *Action Painting*, zouden ze vooral

het antagonisme tussen mens en machine relativeren, alsmede de aanspraak dat creativiteit een uitsluitend menselijk vermogen is. Volgens Blok demonstreerde Zero de onhoudbaarheid van de vermeende tegenstelling tussen ‘geest en materie, waarvan kunst en techniek de exponenten zouden zijn’.⁴⁷

Dergelijke observaties droegen krachtig bij aan het beeld van Zero als een eigentijdse avant-gardebeweging. Blok was duidelijk gegrepen door het revolutionaire elan van Zero en ging daarin zover dat hij zich uitdrukte in hetzelfde retorische jargon als waarin woordvoerders als Armando de eigen verrichtingen beschreven.⁴⁸ In het voetspoor van Armando karakteriseerde Blok Zero als ‘een nieuwe wereld (...), waarheen u vrijwel niets uit de oude kunt meenemen. Het is zinloos die nieuwe wereld achterstevoren in te willen gaan, lezend in het boek van het verleden.’⁴⁹ Bloks artikel is, net als zijn tekst in de catalogus van *Nul/Zero* uit 1964, ten aanzien van de intenties en resultaten van de Zero-kunstenaars informatief, maar zijn betoog was bovenal de adhesiebetuiging van een betrokken sympathisant. Zijn uitlatingen over Nul in *Museumjournaal* maken niet alleen duidelijk dat de kritisch-beschouwelijke omgang met kunst die Beeren bij zichzelf en zijn generatiegenoten waarnam in de praktijk vaak anders uitpakte en, minder dan men zelf veronderstelde, verschilde van die van de oudere garde; Bloks observaties maken ook duidelijk welke functie *Museumjournaal* voor Nul vervulde. Het blad verschafte de beweging een institutioneel podium en gaf zo een impuls aan de inspanningen van Peeters en Armando om het kunstbegrip ervan op de kaart te krijgen. Terwijl het blad hen hielp de beweging in de kunstwereld en bij het publiek prestige te verlenen, bleek de verbintenis ook voor het blad zelf van betekenis. Beeren zag in het kunstbegrip van Nul de bevestiging van zijn eigen vooronderstellingen met betrekking tot kunst. De gerichtheid van kunstenaars als Peeters op de integratie van een vooruitstrevende kunstpraktijk in het dagelijkse leven door middel van objectivering, ontgrenzing van het kunstbegrip en ruimtelijke expansie zou bepalend blijven voor Beerens omgang met en begrip van latere ontwikkelingen binnen de neo-avant-gardistische kunstpraktijk. Bovendien zou de door Nul geproclameerde wederkerigheid van artistieke en maatschappelijke vernieuwing – een concept waarmee Beeren al vanuit zijn verwerking van de ideeën van Van der Meer en Sandberg vertrouwd was – korte tijd later in het blad leiden tot kritische beschouwingen over het bestaansrecht van traditionele media als de schilderkunst. Het wederzijds vruchtbare contact tussen de redactie van *Museumjournaal* en Peeters was de opmaat tot een symbiotische verhouding van het blad tot de Nederlandse vertegenwoordigers van navolgende bewegingen binnen de internationale progressieve kunst van de jaren zestig en zeventig.

Nouveau réalisme, Nouvelle figuration en Pop Art

Bloks tekst werd in *Museumjournaal* gevolgd door een artikel van Beeren over uiteenlopende vormen van figuratie en realisme in de internationale kunst sinds 1955.⁵⁰ Beeren voerde daarin Willem de Kooning en Francis Bacon op als sleutelfiguren binnen de ontwikkeling van de Nouvelle figuration – een tegenwoordig in onbruik geraakte verzamelterm voor vormen van figuratieve schilderkunst van omstreeks 1960. Hij verklaarde beider werk uit de behoefte opnieuw een relatie tot stand te brengen tussen het zelfstandige beeld en de zichtbare werkelijkheid, in het bijzonder de menselijke figuur. Beeren merkte met betrekking tot de wijze waarop dat antropomorfe motief werd gehanteerd bij De Kooning vooral een interesse op in de verhouding tussen zelfstandig beeld en voorstelling. Bij Bacon zag hij vooral de behoefte aan een verhevigde psychologisering. Beeren noemde een aantal figuratieve kunstenaars van de jongere generatie, in wier werk het motief werd opgeroepen vanuit een expressieve schriftuur, om vervolgens enkele meer algemene beschouwingen over het kunstwerk te formuleren. Hij waarschuwde er – als eerder - voor de betekenis van een kunstwerk niet eenzijdig af te leiden uit de voorstelling. Daartegenover stelde hij dat een kunstwerk zijn betekenis ontleent aan de manier waarop uiteenlopende aspecten in onderlinge samenhang tot een beeldend resultaat zijn gebracht. Nogal plechtstatig concludeerde hij:

‘schilderkunst dat is dus meer dan de kunde, dan techniek, dan opvatting, sensibiliteit, onderwerp, voorstelling, filosofie, beheersing, compositie, bewustheid etc. Het is dat alles en dat alles tezamen. *Schilderen is de omgang van de mens met de materie, met de opzet via deze gevormde materie in communicatie te staan met andere mensen.*’⁵¹

Beeren tilde deze definitie naar een algemener plan door erop te wijzen dat de materie ondergeschikt is aan de handeling die de mens erop uitvoert. Hij refereerde daarbij aan Marcel Duchamp, die door middel van zijn readymades met succes de aandachtige beschouwing van (aspecten van) de werkelijkheid als artistieke handeling geldigheid zou hebben verleend. Beeren constateerde de doorwerking van dit kunstbegrip in het Franse Nouveau réalisme en de Britse en Amerikaanse Pop Art, waarin hij een beschouwelijk-relativerende omgang met de alledaagse werkelijkheid herkende, die vooral zou zijn ingegeven door empathie.

Beerens bijdrage aan het nummer over stromingen in de actuele kunst (10 (1965) 2/3) vormt als het ware de sluitsteen en samenvatting van een reeks artikelen over eigentijdse vormen van figuratie en realisme die hij in 1964 en 1965 voor *Museumjournaal* en andere publicaties schreef. De aanleiding tot die teksten lag veelal in tentoonstellingen binnen en buiten Nederland, waar het publiek kennis kon nemen van Nouveau réalisme, Pop Art en andere kunstvormen die hun uitgangspunt zochten in de zichtbare werkelijkheid. Beerens belangstelling voor deze ontwikkelingen hield vooral verband met zijn werkzaamheden in het Haags Gemeentemuseum in die periode. In de zomer van 1964, enkele maanden na *Nul/Zero*, vond in de zalen en de opslagruimte van de nieuwe tentoonstellingsvleugel van het Gemeentemuseum de al genoemde tentoonstelling *Nieuwe realisten* plaats.⁵² Deze presentatie was de eerste in een reeks door Beeren samengestelde, grootschalige tentoonstellingsprojecten die beoogden een actuele artistieke houding synthetisch in kaart te brengen.⁵³ *Nieuwe realisten* bestreek een breed bereik van eigentijdse Nederlandse, Westeuropese en Amerikaanse kunstvormen en omvatte werk van in statuor en betekenis sterk uiteenlopende kunstenaars die in een door abstractie gedomineerd tijdsgewricht hadden vastgehouden aan of waren teruggekeerd naar een vorm van figuratie. Behalve schilderijen van Dubuffet, Léger, Bacon, De Kooning en andere wegbereiders omvatte *Nieuwe realisten* recent werk van Franse Nouveaux réalistes, Britse en Amerikaanse Pop Art-kunstenaars, en van vertegenwoordigers van meer traditionele vormen van figuratie en realisme. Vanwege het panoramische karakter, en de vertegenwoordiging van rijp en groen, lokaal en internationaal, behoudend en vernieuwend werk, ontbrak het *Nieuwe realisten* weliswaar aan focus, maar door de prominente aanwezigheid van voor Nederland nieuwe stromingen als Pop Art en Nouveau réalisme bood de tentoonstelling wel een levendige en dynamische staalkaart van het internationale kunstklimaat van de vroege jaren zestig.

Vrijwel gelijktijdig met *Nieuwe realisten* vond in het Stedelijk Museum Amsterdam de overzichtstentoonstelling *American Pop Art* plaats, een in omvang bescheidener presentatie, die een geconcentreerd beeld gaf van de Pop Art uit de Verenigde Staten.⁵⁴ Beide tentoonstellingen kunnen worden beschouwd als ankerpunten in een geleidelijke omslag in de oriëntatie van de Nederlandse museumdirecties. Ondanks de groeiende twijfel aan de levensvatbaarheid van de naoorlogse École de Paris waren zij zich tot in de vroege jaren zestig toch vooral op Parijs waren blijven richten als de wereldhoofdstad van de moderne kunst. Rond dat moment begon men echter, mede gestimuleerd door Amerikaanse kunsttijdschriften, progressieve museumdirecties in de ons omringende landen en internationale kunstmanifestaties meer oog te krijgen voor de actuele artistieke situatie in de VS.⁵⁵ Zowel op de derde Documenta als op de tweeëndertigste Biënnale van Venetië, die beide plaatsvonden in de zomer van 1964, was de Pop Art manifest aanwezig.

Terwijl Nederlandse museumfunctionarissen zo betrekkelijk dichtbij huis kennis konden nemen van de recente artistieke ontwikkelingen in de VS, maakte hun groeiende belangstelling voor de naoorlogse Amerikaanse kunst dat ze ook zelf de oceaan overstaken. Edy de Wilde, die Sandberg in 1963 zou opvolgen als directeur van het Stedelijk Museum, reisde in 1962 voor het eerst naar New York.⁵⁶ Rond het midden van de jaren zestig deden Nederlandse conservatoren, onder wie Beeren en Frank Gribling, en kunstenaars, zoals Gustave Asselbergs, Woody van Amen en Jan Henderikse, hetzelfde. Of Beeren ter voorbereiding van *Nieuwe realisten* New York bezocht, is niet zeker, maar het ligt wel voor de hand. Vast staat wel dat zijn eerste kennismaking met de Amerikaanse Pop Art plaatsvond in Europa.⁵⁷ Vanwege zijn werkzaamheden aan *Nieuwe realisten* was Beeren rond 1963 ontvankelijk voor het Nouveau réalisme en Britse en Amerikaanse Pop Art als eigentijdse uitingen van figuratie, en zijn kennismaking met die stromingen tijdens werkreizen naar Groot-Brittannië en Frankrijk leidde tot een bijstelling van het concept van zijn tentoonstelling. Door hetgeen Beeren er in *Museumjournaal* over schreef, laat zich reconstrueren hoe hij zich in dit eerste stadium een begrip vormde van Pop Art en Nouveau réalisme.

De Pop Art kwam in *Museumjournaal* voor het eerst uitvoeriger ter sprake ter gelegenheid van de Biënnale van Venetië van 1964, waar proto-Pop kunstenaar Robert Rauschenberg werd onderscheiden met de gouden medaille.⁵⁸ Die onderscheiding kwam voor Beeren op een strategisch moment: in het Gemeentemuseum was *Nieuwe realisten* kort tevoren geopend, en de internationale erkenning van de Pop Art in de figuur van Rauschenberg schraagde het belang van Beerens tentoonstellingsconcept. Beeren erkende dat Rauschenberg weliswaar geen zuivere Pop-kunstenaar was, maar stelde dat zijn werk vanwege de inspiratiebronnen en het beeld- en materiaalgebruik wel de kiem bevatte van de mentaliteit en de vernieuwingen die deze beweging vertegenwoordigde.

Kort daarop zette Beeren in zijn bespreking van de Biënnale in *Museumjournaal* zijn enthousiasme voor de Pop Art nader uiteen.⁵⁹ Hij schreef die kunst vooral te waarderen om de nieuwe uitdrukkingmogelijkheden die erin besloten lagen. Pop bood een bevrijdend alternatief voor de lyrische abstractie, die naar het oordeel van Beeren en anderen een academisme was geworden. Beeren typeerde de Pop Art als het voorlopige hoogtepunt van een op reductie gericht avant-gardistisch parcours binnen de moderne kunst:

‘Het onderwerp was verlaten in de abstracte kunst. De ‘schoonheid’, het ‘mooie’ was verlaten in de ‘Cobra’. Nu wordt zelfs de kunst verlaten en met name de kunst met het Parijse accent: la belle peinture. Het fijnzinnige schilderwerk, de spirituele beheersing van verftoetsen, de genuanceerde mengingen, de lyrische ontboezeming.’⁶⁰

De vraag welke inhoudswaarden de nieuwe kunst dan wél vertegenwoordigde werd, zoals vaker in Beerens teksten, eerder omspeeld dan eenduidig beantwoord, al bleek tussen de regels door wel dat deze voor hem vooral lagen in het inzicht dat de Pop Art de beschouwer zou geven in de eigentijdse werkelijkheid.

Die interpretatie had Beeren kort tevoren uitgewerkt in het artikel ‘Een populaire kunst’, geschreven ter gelegenheid van de tentoonstellingen *Nieuwe realisten* en *American Pop Art*.⁶¹ Beeren voerde de Pop Art daarin op als uitdrukking van een collectief modern levensgevoel, dat werd gedomineerd door een gedemocratiseerd, en sterk door de massamedia bepaald cultuurpatroon. De voortdurende stroom indrukken en informatie die de moderne burger via de massamedia tot zich neemt, en de fragmentarisering die daarvan het gevolg is, leidden er volgens Beeren toe dat eenduidige perspectieven en morele standpunten onmogelijk waren geworden. De kunstenaars reageerden daar volgens hem in hun werk op door ofwel een vluchtig moment sterk verhevigd in beeld te brengen, danwel het fragmentarische, transitoire karakter van de werkelijkheidservaring te weerspiegelen door beelden zonder eenduidig onderling verband binnen één kunstwerk samen te voegen. In de ogenschijnlijk willekeurige beeldmontages in het werk van Rauschenberg en Johns meende Beeren ook de invloed van de Zen-filosofie te herkennen. Hij wees in dat verband op de betekenis die daar aan de notie toeval werd toegeschreven - een notie die, zo merkte Beeren op, ook ten grondslag had gelegen aan het fenomeen ‘happening’. Ten slotte wees Beeren ten aanzien van de omgang met aspecten van de alledaagse werkelijkheid door kunstenaars als Johns en Rauschenberg op de invloed van Marcel Duchamp, al tekende hij daarbij wel aan dat de anti-esthetische positie van Duchamp in de Pop Art had plaatsgemaakt voor een ten aanzien van de alledaagse realiteit affirmatieve houding. Kenmerkend voor de Pop Art achtte Beeren de ironisch-reflexieve attitude tegenover de alledaagse werkelijkheid en de interesse voor de beeldformules van de commerciële beeldcultuur. Bij veel van de Pop Art-kunstenaars, zo constateerde Beeren,

‘ziet men (...) een realisme ontstaan dat soms door zijn grafische geaardheid, door zijn revolutionaire ruimtevorming (...), door zijn visualisering van het woord etc. duidelijke bindingen blijkt te hebben met de formele oplossingen die door de reclameontwerpers waren gevonden (of gevarieerd op voorafgaande stijlen als het futurisme).’⁶²

Met zijn duiding van de Pop Art als een eigentijdse vorm van gemeenschapskunst actualiseerde Beeren ideeën over de betrekkingen tussen kunst en het sociaal-cultureel domein zoals Van der Meer die eerder in de vroegchristelijke kunst had herkend. Tegelijk maakte zijn vergelijkend oordeel over de Britse en de Amerikaanse varianten duidelijk dat Beeren oog had voor de zuiver artistieke betekenis die de meest vooraanstaande representanten van de beweging in hun werk tot uiting brachten. Zo vond hij het werk van de Britten, wier fascinatie vooral de iconografie van de massacultuur gold, minder

geprofileerd dan dat van Amerikanen als Warhol en Lichtenstein, dat in zijn ogen veeleer een geraffineerde en reflexieve verwerking van de beeldformules van de visuele massamedia te zien gaf. Uit de quasi-mechanische wijze waarop Lichtenstein met gebruik van verfrasters een Mondrianeske compositie had opgebouwd sprak volgens Beeren een onderzoekende houding, die zowel op de visuele eigenschappen van de schilderkunst van Mondriaan als op die van goedkope gebruiksgrafiek betrekking had.

Beerens vertrouwdheid te denken vanuit de betrekkingen van kunst tot het buitenartistieke domein droeg ertoe bij dat hij zich snel een begrip van de Pop Art vormde. Hij begreep en waardeerde de Pop Art vooral om de nieuwe perspectieven die deze de beschouwer zou verschaffen in de eigentijdse sociaal-culturele condities. Daarmee kwam zijn interpretatie in de buurt van die van Amerikaanse tentoonstellingsmakers en kunstcritici zoals Alan Solomon, John Coplans en Barbara Rose.⁶³ Beerens visie had ook raakvlakken met de positie van Susan Sontag, die het werk van Pop-kunstenaars begreep als een uitbreiding van de ervaringshorizon van de beschouwer.⁶⁴ Sontag vertegenwoordigde een houding onder linkse intellectuelen in de VS, die was beïnvloed door het transgressieve kunstbegrip van de componist John Cage. In deze kringen beschouwde men Pop Art vooral als een synthese van kunst en werkelijkheid. Als zodanig gold Pop als een welkome reactie op het vormgerichte en autonome kunstbegrip, zoals dat vooral door de criticus Clement Greenberg werd gepropageerd. Greenberg, die in de jaren dertig in marxistische kringen had verkeer, beschouwde de moderne kunst als een specialisme dat in zijn autonomie permanent werd bedreigd door de cultuurindustrie. Zijn weerstand tegen de commerciële cultuur - een relict van zijn vooroorlogse politieke radicalisme - werkte tot in de jaren zestig door op de positie van formalistische critici. Onder hen overheerste de opvatting dat de Pop Art regressief en oppervlakkig was, en een teleurstellend vervolg gaf aan de vitale impulsen die het Abstract Expressionisme op de naoorlogse cultuur had uitgeoefend.⁶⁵ Vanwege Greenbergs gezag in de Amerikaanse kunst- en museumwereld werkte zijn negatieve oordeel ook door op de institutionele receptie van Pop Art in de VS. Terwijl de kunsthandel, particuliere verzamelaars en het publiek snel tot erkenning van de stroming kwamen, verliep de erkenning van de stroming door de belangrijkste Amerikaanse kunstmusea in termen van tentoonstellingen en aankopen moeizaam.⁶⁶

Zo vormde Pop Art in de VS de inzet van tegengestelde en rivaliserende kunstopvattingen, waarbij de positie van Greenberg lange tijd het meeste gewicht in de schaal legde. Beerens oordeel, dat vanuit een geheel andere, Nederlandse optiek tot stand kwam, werd niet in de weg gestaan door kunsttheoretische bezwaren. Vanuit zijn begrip van de dubbelzijdige betrekkingen tussen kunst en maatschappij beleefde hij het werk van Rauschenberg, Lichtenstein, Warhol en anderen enerzijds als juist om de formele aspecten heel uitzonderlijk, terwijl zijn waardering ervan anderzijds berustte op de verhevigde werkelijkheidsbeleving die het bij de beschouwer teweeg bracht.

Een alternatieve genealogie van de avant-garde (I)

De belangstelling in kringen rond *Museumjournaal* voor de progressieve eigentijdse kunst leidde er medio jaren zestig toe dat binnen de historische avant-garde nieuwe kunstenaars en aspecten in het blad naar voren werden gehaald, juist om de (veronderstelde) parallellen met de eigentijdse avant-gardes. Beeren constateerde in 1965 dat er zich in de canon van de historische avant-garde rond dat moment ingrijpende verschuivingen voltrokken. Als gevolg van de naoorlogse expressionistische schilderkunst had, zo schreef hij, lange tijd vooral het schilderkunstig experiment uit de jaren tien en twintig in de belangstelling gestaan. Het optreden van de actuele avant-gardes had echter een herwaardering van een geheel ander soort avant-gardisme tot gevolg. Beeren schreef opgetogen:

‘De revolutionairen van het eerste uur werken plotseling naspeurbaar door op de kunst van vandaag. Men heeft een tijdlang gedacht dat zij de grenzen van hun werking hadden bereikt en dat er daarna geen vooruitgang meer mogelijk was. Maar nu bemerkt men pas hoe de talloze experimenten uit de jaren 20 en 30 verwerkt gaan worden en de inspiratie leveren voor reeksen nieuwe beeldende prestaties. Nu pas worden de geniale vondsten van enkelingen tot geheel nieuwe beschouwingen over kunst. De maatstaven veranderen, de terminologie is nieuw, er vindt een vermaatschappelijking plaats van ideeën die aanvankelijk beperkt schenen te blijven tot een avant-gardistische groep of enkeling.’⁶⁷

Een eerste indicatie van dat herijkingsproces in *Museumjournaal* was de aandacht voor Marcel Duchamp. Met hun voorstelling van Duchamp als stamvader van Nouveau réalisme, Pop Art, de kinetische kunst en andere stromingen binnen de avant-garde van de jaren zestig voegden Beeren en andere auteurs in *Museumjournaal* zich in de internationale canonisering van de kunstenaar. Dat proces was in de VS al vanaf de jaren veertig voorbereid, en begon zich in Europa rond het midden van de jaren vijftig af te tekenen.⁶⁸ De groeiende erkenning op het Europese continent voltrok zich aanvankelijk in kringen van kinetische kunstenaars en het Nouveau réalisme. De Nouveaux réalistes zagen in Duchamps werk, vooral in het concept van de readymade, een houding tegenover de werkelijkheid tot uitdrukking komen, die als leidraad en historische legitimatie fungeerde voor de eigen positie. Bij monde van hun impresario Pierre Restany eigenden zij zich de readymade toe, pretenderend dat zij er een nieuwe actualiteit en betekenis aan gaven door Duchamps vermeende esthetische onverschilligheid te verruilen voor een fascinatie met de esthetiek van de consumptiemaatschappij.

Duchamps toenemende status kwam ook in de internationale museumwereld tot uiting. Het Nederlandse publiek – dat in *Bewogen Beweging* en *Nieuwe realisten* al een introductie op Duchamps werk was geboden - kon begin 1965 nader kennis nemen van zijn oeuvre op de overzichtstentoonstelling *Marcel Duchamp. Schilderijen, tekeningen, ready-mades, documenten*, een gezamenlijk project van het Gemeentemuseum en het Van Abbemuseum.⁶⁹ Beeren schreef in *Museumjournaal* een artikel ter gelegenheid van die tentoonstelling. Daarin verklaarde hij Duchamps betekenis voor de toenmalige kunst vanuit de radicale herformulering van het kunstbegrip die de kunstenaar teweeg had gebracht. Wat de readymade volgens Beeren duidelijk had gemaakt was dat, zoals hij het uitdrukte, kunst uit ‘een geestelijk gebied achter de vorm’ komt, ofwel dat kunst in essentie conceptueel van aard is.⁷⁰ Die overtuiging hield volgens Beeren bij Duchamp verband met de vooronderstelling dat de kunstenaar slechts zijdelings bij het artistieke proces en de betekenisgeving van zijn werk betrokken is. Om die reden, zo meende Beeren, legde Duchamp de taak om de betekenis van het kunstwerk vast te stellen bij de beschouwer. Die redenering (en de citaten, waarvan hij geen bron vermeldde) ontleende Beeren aan een tekst van Duchamp zelf uit 1956, waarin hij zijn opvattingen over het proces van betekenisgeving van het kunstwerk, en de prominente rol van het publiek daarbij, had uiteengezet.⁷¹ Duchamp had het artistieke proces voorgesteld als een creatieve interactie tussen kunstenaar en beschouwer. Het is, zo meende Duchamp, immers de beschouwer die ‘het werk in relatie [brengt] met de buitenwereld door de intrinsieke eigenschappen ervan te ontcijferen en interpreteren’.⁷² Volgens Beeren leidde die gedachte rechtstreeks tot de in de readymade gematerialiseerde gevolgtrekking dat het creëren van kunst in essentie een conceptuele handeling is. In lijn met hetgeen hij in een eerder artikel stelde ten aanzien van het maken van kunst schreef Beeren:

‘Duchamp heeft duidelijk gemaakt dat schilderen niet alleen een handwerk is, een omgaan met de verf (al kan het dat zeker óók zijn) maar dat het op de eerste plaats een geestelijke beslissing over de materie is. Die zover reikt dat men zijn hand niet verder hoeft uit te steken dan voor het plaatsen van een handtekening.’⁷³

Beeren stelde vast dat Duchamps werk en ideeën rond 1965 voor uiteenlopende kunstenaars als Tinguely, Johns, Rauschenberg, Hamilton, Warhol, Arman en Spoerri van belang waren. Gegeven dat belang is het opmerkelijk hoe weinig oog hij vervolgens had voor de verschillende wijzen waarop deze kunstenaars elementen uit Duchamps oeuvre overnamen en verwerkten – en de (ook kwalitatief) onvergelykbare interpretaties die dat vervolgens opleverde. Ook Beerens begrip van dat oeuvre zelf bleef nogal eenzijdig. Dat Duchamps productie veelzijdiger was dan de readymades signaleerde hij wel, maar hij wist over de kubo-futuristische schilderijen, het Grote Glas en de rotoreliëfs weinig meer te melden dan dat ook bij die werken de zingeving bij de beschouwer berustte. In zijn concentratie op de readymades als handreikingen voor een geïntensiveerde werkelijkheidsbeleving was Beerens interpretatie duidelijk gekleurd door de interpretatie van Restany. Daardoor bleven facetten van Duchamps oeuvre als de fascinatie met de dubbelzinnige betrekkingen tussen mentale voorstellingen, taal en beeld (waarop vooral Johns zich oriënteerde) en de enigmatische verbanden tussen zijn iconografisch programma en de idiosyncratische denkwereld die daarachter schuilging (waar Hamiltons belangstelling naar uitging) onbesproken. Nu een decennialange Duchamp-exegese een oneindig veel complexer beeld van diens oeuvre heeft opgeleverd, doet Beerens visie, met zijn nadruk op Duchamps esthetische onverschilligheid, de cruciale rol van de beschouwer in de betekenisgeving

en de readymade als proto-pop object, eendimensionaal en gedateerd aan. Toch was hetgeen Beeren schreef, ondanks de eenzijdigheid en zijn onkritische overname van Duchamps eigen uitlatingen over de readymades van zo'n halve eeuw na hun ontstaan, zeker naar toenmalige maatstaven niet ongeïnfomeerd. Beeren realiseerde zich dat de readymade als avant-gardistische *fremdkörper* brak met de academische conventies en competenties. Hij zag dat de readymade kunst transformeerde van een ambachtelijke in een intellectuele, discursieve activiteit – en dat Duchamps kunstenaarschap juist vanwege die behoefte de kunst te vergeestelijken bij alle evidente verschillen overeenkomsten vertoonde met dat van Mondriaan.

Beeren droeg zijn artikel over Duchamp pesterig op aan Cees Doelman. Doelman was sinds de jaren vijftig als kunstcriticus verbonden aan de *Nieuwe Rotterdamse Courant*. In die hoedanigheid schreef hij met waardering over de klassiek-modernen en de naoorlogse expressionistische schilderkunst. Doelman hanteerde daarbij een expressionistisch kunstbegrip. Op grond daarvan was Doelman erg ontvankelijk voor de naoorlogse lyrisch-expressionistische, tachistische en informele schilderkunst. Die ontvankelijkheid - voor een kunst die destijds nog niet algemeen was geaccepteerd - had Doelman in de tweede helft van de jaren vijftig binnen de Nederlandse museumwereld tot een gerespecteerd en gewaardeerd criticus gemaakt. Dat respect blijkt onder andere uit zijn lidmaatschap van de adviescommissie van het Van Abbemuseum, die verder bestond uit Bram Hammacher en Hans Jaffé. Ook leverde Doelman in 1959 een bijdrage aan *Museumjournaal*.⁷⁴ In 1964 schreef hij op verzoek van Beeren een beschouwing over het door hem zeer gewaardeerde werk van het voormalige lid van de Informele groep, Kees van Bohemen. Van Bohemen had omstreeks 1964 ook de belangstelling van Beeren, die diens expressionistische figuratie van die jaren waardeerde in aansluiting op de internationale Nouvelle figuration, waarmee hij zich in het kader van *Nieuwe realisten* bezighield. Doelmans appreciatie voor Van Bohemens werk berustte op een heel ander begrip. Hij portretteerde Van Bohemen in zijn tekst als de prototypische abstract-expressionistische gevoelsmens. In zijn schilderijen zag de criticus een 'strijdbaar positief gericht levensbesef'.⁷⁵ Die houding gold voor Doelman als het constructieve tegenwicht voor het 'morose levensgevoel', dat hij tot zijn ongenoegen in Nul/Zero, Pop Art en Nouveau réalisme tot uiting zag komen. Onder titels als 'De muzen vervelen zich' en 'Alleen voor de snobjes' gaf Doelman in de *NRC* zijn ondubbelzinnig oordeel over wat hij beschouwde als symptomen van een artistieke impasse.⁷⁶ Doelmans referentiekader verklaart zijn categorische afwijzing van de kunst van de neo-avant-gardes – kunst die zich niet zo gemakkelijk liet begrijpen als zelfrealisatie en die zich in veel gevallen al evenmin eenduidig liet classificeren als schilderkunst. Hoezeer Doelmans beperkte definitie van kunst een zinnig oordeel in de weg stond illustreert zijn bespreking van de Haagse Duchamp-tentoonstelling in de *NRC*.⁷⁷ Doelman wees het – in Den Haag niet aanwezige - kubo-futuristische schilderij *Nu descendant un escalier* en andere schilderijen uit de jaren 1910-1914 aan als het (in zijn ogen overigens bescheiden) hoogtepunt van Duchamps oeuvre. Diens verrichtingen van vóór en na deze korte fase gaven vooral uitdrukking aan al dan niet Dadaïstisch nihilisme – een eigenschap die, zo meende de criticus, de verbindende schakel vormde tussen Duchamp en de kunstenaars van Nul, Zero en Pop Art.⁷⁸

Beeren was het met dat weinig geïnformeerde en vooral morele oordeel oneens, en trachtte, zoals hierboven bleek, in zijn artikel een genuanceerder beeld van Duchamp te schetsen. Hij richtte zich niet openlijk tegen Doelman, maar accentueerde wel die aspecten waarin Duchamp zich had afgezet tegen de – nu volgens Beeren gedateerde – uitgangspunten die ook Doelman hanteerde: die van de autonome kunst en de (zelf)expressieve kunstenaar. Hij deed dat door een centrale plaats in te ruimen voor het concept van de introductie van alledaagse objecten in de kunstcontext in de vorm van de readymade en door de nadruk te leggen op de esthetische onverschilligheid als Duchamps leidend beginsel.

De toekomst van het schilderij, 1965

De tegenstellingen tussen Beeren en Doelman verscherpten zich in het dubbelnummer 9/10 van 1965. Aanleiding was de uitnodiging door de redactie aan de criticus Doelman, de journalist Jan Eijkelboom, de kunstenaars-critici George Lampe en Frank Gribling en de kunstenaar Wim T. Schippers om zich

uit te spreken over het bestaansrecht van de ezelschilderkunst binnen de toenmalige kunstpraktijk.⁷⁹ De vraag die de redactie hen voorlegde was

‘in hoeverre (...) het schilderij nog een zinvol medium voor de beeldende kunstenaar van vandaag en van morgen [is] en welke plaats (...) het schilderij in zijn orthodoxe, sinds lang vrijwel ongewijzigde vorm, nog toe[komt] in de moderne samenleving, die op alle gebieden, natuurwetenschappelijk, technisch, economisch, sociologisch en psychologisch, ingrijpende veranderingen ondergaat?’⁸⁰

Die formulering suggereert dat de redactie geneigd was die vraag vooral retorisch op te vatten. Even verderop maakte Beeren die suggestie expliciet door te stellen dat ‘de veranderde visie op de werkelijkheid (...) nieuwe eisen aan de uitdrukkingmiddelen met zich mee[brengt].’⁸¹ Wat die stelling problematisch maakte was het feit dat Beeren naliel de impliciete vooronderstellingen die eraan ten grondslag lagen nader toe te lichten. Zo werkte hij de specifieke aard van de veronderstelde oorzakelijke relatie tussen kunstwerk en het maatschappelijk domein niet uit. Evenmin maakte hij duidelijk waarom een nieuwe visie op de werkelijkheid uitsluitend tot uitdrukking zou kunnen worden gebracht in technisch geavanceerde materialen, media en procédés. Dat Beeren eerst het ezelschilderij met een beroep op de tijdgeest naar de geschiedenis verwees, maar vervolgens in de eigentijdse kunstpraktijk een voortzetting van de ‘ouderwetse’ schilderstraditie opmerkte die, zoals hij schreef, ‘een actuele betekenis niet ontzegd kan worden’, maakte zijn betoog er niet duidelijker op.⁸² Voor een beter begrip van de achtergronden van het discussiethema was de lezer van *Museumjournaal* aangewezen op herlezing van de voorgaande jaargang van het blad in het algemeen, en het redactioneel van het vijfde nummer van de tiende jaargang in het bijzonder. In dat redactioneel, dat met betrekking tot het themanummer over het schilderij als sleuteltekst fungeert, had Beeren in de toenmalige kunstpraktijk een omslag opgemerkt. Hij schreef:

‘Wat men vandaag waarneemt is een fantastische activiteit gepaard aan een vormwil en een interesse die dichter bij Duchamp dan bij Pollock ligt. Dichter bij de geestelijke beslissing dan bij het lichamelijk zwoegen. De vrij recente beslissing van de Actionpainter om nu eindelijk eens te gaan schilderen vindt zijn correctie in het besluit van de Zéroman om nu eindelijk met schilderen op te houden en het besluit van de ‘nieuwe realist’ om te gaan kijken.’⁸³

Beeren meende dat het besluit om met schilderen op te houden meer betekende dan zich op het eerste gezicht liet aanzien. De twijfel aan de geldigheid van het schilderij onder een deel van de kunstenaars, critici en museummensen bracht een fundamenteel schisma in het denken over de aard van de toenmalige eigentijdse kunst aan het licht. Het was volgens Beeren de vraag of ‘kunst de persoonlijke vormgeving in de materie [was] of (...) misschien niet meer en niet minder dan een kenbaar gemaakte verhevigde interesse in ‘alle’ bestaande levensvormen.’ Was kunst, zo vroeg Beeren zich af, ‘wellicht meer accent op het bestaande en dus meer organisatie van het bestaande dan uitvinding in de zin van het nooit eerder vertoonde?’⁸⁴ Welke positie hij het schilderij in dit antagonisme toeschreef verduidelijkte Beeren in zijn inleiding in het themanummer. De opvatting over het schilderij bracht een schisma aan het licht tussen twee diametraal tegengestelde posities binnen de eigentijdse kunstpraktijk. Aan de ene kant daarvan signaleerde Beeren ‘de “onderzoekers” die graag hun werk als research betiteld zien en die zich de vormgevers van onze toekomstige levenssfeer voelen’.⁸⁵ Aan de andere kant bevonden zich volgens hem kunstenaars die meenden dat kunst bovenal uitdrukking gaf aan de psychologie van het individu. Terwijl de eerste categorie zich uitsluitend om economische redenen van het medium schilderkunst bleef bedienen, hechtte de tweede er op principiële gronden aan. Daarmee maakte Beeren duidelijk dat de discipline schilderkunst – ook al kon deze uiteenlopende andere inhoudswaarden vertegenwoordigen – voor hem in wezen verbonden was met een expressionistisch kunstbegrip.

Die zienswijze werd in verschillende bewoordingen ook geuit in de teksten die Beeren en Blok omstreeks 1965 voor *Museumjournaal* en andere publicaties schreven. Zo opende Bloks catalogustekst voor *Nul/Zero*: ‘Kunst kennen wij als een merkwaardig spel waarbij iemand betaalt om de verfgeworden psychologie van een ander aan zijn muur te mogen hangen.’⁸⁶ Bloks bedenkingen tegen het kunstwerk als seismograaf van individuele zielerorselen waren niet uitsluitend kunstimmanent. Bepalender voor zijn voorbehoud was dat deze kunstopvatting het *werkingsbereik* van beeldende kunst beperkte tot het besloten circuit van de kunstenaar en de individuele beschouwer. Daarop doelde Blok

toen hij kunst omschreef als ‘een nogal eens kostbaar en ook boeiend spel voor een klein aantal deelnemers – die het allemaal broodnodig vinden; wat de vele anderen betreft, kan de kunst uit de samenleving gemist worden’.⁸⁷ Ook voor Beeren was het schilderij niet zozeer als esthetische categorie onbevredigend, als wel om de marginale sociale effecten van het op uniciteit en exclusiviteit gegrondveste kunstbegrip dat het ezelschilderij voor hem symboliseerde. Zo oordeelde hij in zijn inleiding tot het themanummer van *Museumjournaal*: ‘Goedbedoelde pogingen ten spijt om deze unica via andere kanalen goedkoop aan de man te brengen, is sociaal gezien de waarde van het unicum als particulier bezit problematisch.’⁸⁸ Deze citaten maken duidelijk dat de kritiek van Beeren en Blok zich niet in eerste instantie richtte tegen een specifieke beeldende traditie – de abstract-expressionistische schilderkunst – als wel tegen het dominante, van oorsprong burgerlijke kunstbegrip dat stelde op de noties van artistieke autonomie en een (zelf)expressieve kunstenaar.

Dat Blok zijn observaties deed in een beschouwing over Nul is een indicatie van de bron van deze kritiek: denkbeelden uit de omgeving van Nul/Zero, die door bemiddelaars als Blok en Beeren vervolgens ook in de Pop Art en het Nouveau réalisme werden herkend. Bloks uitlatingen in de catalogus van *Nul/Zero* vertonen opmerkelijke overeenkomst met Henk Peeters’ opmerkingen in diens artikel in het Nieuwe tendenznummer van *Museumjournaal* uit 1964. Peeters had daarin uit naam van de avant-garde retorisch de definitieve dood van het ‘renaissancistische ezelschilderij’ – ‘een ingelijst verzet tegen de vormen van deze tijd’ – geproclameerd en had betoogd dat de ‘kreativiteit (...) nu een nieuwe plaats in het maatschappelijk gebeuren [zoekt]’.⁸⁹ Het was ook tegen deze achtergrond dat Blok in zijn tekst over Zero had geschreven dat er ‘een kunst denkbaar [was] die niets meer met schilderen, beeldhouwen of één van de andere bekende technieken te maken heeft, gemaakt door kunstenaars die nooit geschilderd of gebeeldhouwd hebben en bekeken (of ondergaan) op een wijze die niets met ‘schilderijen-kijken’ te maken heeft.’⁹⁰ De ruimtelijke expansie van de kunst werd ingezet als metafoor voor een bevrijding van de creativiteit uit de restrictieve context van de traditionele schone kunsten ten gunste van een collectieve bewustwording: ‘de traditionele schilderijvorm’, bezwoer Blok,

‘zal moeten oplossen in ruimtelijker vormen. Het materiaal wordt dan niet meer nadrukkelijk op een presentierblad aangeboden, maar kleeft aan de wanden, groeit uit de hoeken, springt door de ruimte en kruipt over de beschouwer. De moderne techniek staat dit toe, er zijn eindeloze mogelijkheden waarvan de kunst tot nu toe nauwelijks gebruik heeft durven maken. Terreinen van creativiteit worden ontsloten voor totaal ander mensentipen dan de schilders, beeldhouwers en architecten die wij kennen.’⁹¹

Teksten als die van Blok, Beeren en Peeters getuigen van de verwachting dat de ontgrenzing en objectivering van de beeldtaal die zich in de vroege jaren zestig in een vooruitstrevend segment van de kunstproductie aftekenden, het werkingsbereik van kunst ingrijpend zouden doen toenemen. Met hun veronderstelling dat juist technologisch geavanceerde materialen, vervaardigings- en distributiemethoden de voorwaarde van vooruitgang vormden, deelden ze in de euforische stemming waarmee de modernisering en technologisering in grote delen van de westerse maatschappij, en ook in de toenmalige Nederlandse samenleving, tegemoet werd getreden.⁹² Korte tijd later zou het perspectief geleidelijk verschuiven, en zou de modernisering om zijn negatieve bijeffecten, zoals de milieuproblematiek, zowel door maatschappelijke groeperingen als door bewegingen binnen de neo-avant-garde veel kritischer worden beoordeeld.

Terwijl de avant-gardes van omstreeks 1960 dus in sommige opzichten snel achterhaald raakten, bleven ze van belang om het bewustzijn dat kunst een werkzaamheid kan hebben die het artistieke domein overstijgt en zich richt op de alledaagse realiteit en/of de bestaande sociaal-culturele en politieke structuren. Vanuit die behoefte zochten uiteenlopende vertegenwoordigers van de avant-gardes rond 1960 aansluiting bij die avant-gardes van het begin van de twintigste eeuw die hadden gepoogd strategieën te ontwikkelen om de artistieke autonomie te ondergraven. Hierboven kwam al de herontdekking van de Duchampiaanse Dada aan de orde, die het autonomie-concept had ondermijnd door een anarchistische aanval uit te voeren op de academische conventies en competenties. Daarnaast golden vooral het Russisch constructivisme en De Stijl, om hun streven de kunst in dienst te stellen van maatschappelijke vernieuwing in de richting van een socialistische orde, voor jongere kunstenaars als inspiratiebron.⁹³ Naast het objectiverende kunstbegrip van Nul, dat duidelijk geënt was op De Stijl, begonnen in ons land omstreeks 1965 met vertraging ook andere posities door te werken die

teruggrepen op het constructivistische ideeëngoed. In het najaar van 1965 vond in het Gemeentemuseum Den Haag een tentoonstelling van het werk van Constant plaats. Daarin werd ook *New Babylon*, het project waaraan de kunstenaar sinds de late jaren vijftig had gewerkt, getoond. In het uitvoerige signalement van Constant in *Museumjournaal* schreef Gemeentemuseum-medewerker Hein van Haaren hoe de marxistisch georiënteerde Constant met *New Babylon* een vervolg gaf aan zijn idealistische visie op de rol van de kunstenaar bij de totstandkoming van een utopisch maatschappijmodel – een visie die ook al was vervat in zijn *Cobra*-manifest uit 1948.⁹⁴ Daarin had Constant verklaard dat het in voorbereiding op de algehele sociaal-politieke omwenteling de revolutionaire taak van de kunstenaar was de sluimerende creativiteit van de massa te bevrijden uit de onderdrukkende greep van een burgerlijke cultuur.⁹⁵ Constants manifest was een demonstratie van de wijze waarop de verbintenis van artistieke en sociale emancipatie vanuit een marxistische ideologie, zoals die tijdens het interbellum ook al door constructivisten en surrealisten werd uitgedragen, na de bevrijding een vervolg kreeg. De betrekkingen tot het constructivisme waren daarbij volgens Van Haaren het meest pregnant: Constant greep in zijn vroege ruimtelijke modellen voor *New Babylon* terug op de formele structuur van de constructivistische plastieken van Naum Gabo en Antoine Pevsner, terwijl zijn maquettes volgens Van Haaren in de evocatie van een dynamisch cultuurpatroon herinneringen oproepen aan Vladimir Tatlins Monument voor de derde Internationale.⁹⁶ Van Haaren wees erop dat Constant zijn marxistisch geïnspireerde speculaties over de onderlinge integratie van het artistieke en het socio-politieke domein in een post-revolutionaire samenleving formuleerde tegen het decor van een Europees netwerk van links-georiënteerde kunstenaars en intellectuelen, die zich kritisch opstelden tegenover de kapitalistische consumptiemaatschappij en de commerciële massacultuur. Zo refereerde hij aan de door de voormalige Cobra-kunstenaar Asger Jorn opgerichte Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste (M.I.B.I.), die in 1957 met de Lettriste Internationale was gefuseerd tot de Internationale Situationisten. De Nederlandse sectie van die beweging bestond behalve uit Constant onder anderen uit Armando.⁹⁷ Van Haaren verwees in dit kader opmerkelijk genoeg niet naar Fluxus, een internationaal multidisciplinair netwerk van beeldend kunstenaars, componisten, dichters en toegepaste kunstenaars, dat zich ook op het ideologisch programma van het constructivisme beriep.⁹⁸ Dat Beeren Wim T. Schippers, die op dat moment nauw betrokken was bij de transatlantische Fluxus-beweging, uitnodigde voor het themanummer over de schilderkunst doet veronderstellen dat men in kringen rond *Museumjournaal* wel op de hoogte was van de multidisciplinaire en transgressieve kunstpraktijk die dat collectief voorstond. Het blad schonk echter geen aandacht aan Fluxus als zodanig, en evenmin aan het Situationisme.

Terwijl de redactie van *Museumjournaal* rond 1965 dus weinig oog had voor ontwikkelingen die tegenwoordig in de kunstwereld om hun radicale houding veel aandacht krijgen, maken de reacties van de critici en kunstenaars in het themanummer van *Museumjournaal* over de schilderkunst duidelijk dat de avant-gardistische posities van Beeren en Blok binnen de toenmalige Nederlandse kunstwereld uitzonderlijk waren: hoewel de uitspraken van de respondenten uiteenliepen, onderschreef geen van hen Beerens suggestie dat de schilderkunst een achterhaald verschijnsel was. Het meest categorisch was Doelman. Niet ten onrechte bracht hij de uitnodiging van de redactie in verband met zijn afwijzende houding tegenover Pop Art, Nul/Zero en Nouveau réalisme – stromingen waarvan Doelman verklaarde nog geen enkel resultaat te hebben gezien dat hem ‘op enigerlei wijze kon boeien als beeldende kunst’.⁹⁹ Waarom dat het geval was maakte Doelman in het vervolg van zijn artikel duidelijk. Hij schreef:

‘De kunst [is] een expressie-, verbeeldings- en communicatiemiddel (...) waarvan de betekenis berust op de middelen van de beeldende kunst. Te weten: het componeren met vormen, lijnen en kleuren, die geladen worden met een spanning, die tot stand komt door de ritmische gebondenheid der middelen. Kunst is vorm, is het tot levende vorm brengen van een gehalte. (...) Niet de tendentie, het verhaal, de idee of welk gehalte ook maken het kunstwerk. Het kunstwerk ontstaat uit de beeldende potentie, waarmee een gehalte tot stand is gebracht, tot een vorm die leeft doordat deze is geladen met spanning en ritme (...) waardoor een compositie in haar verhoudingen van harmoniserende en contrasterende componenten en in haar uiteindelijke eenheid een suggestieve werking verkrijgt.’¹⁰⁰

Dit fragment maakt duidelijk dat Doelmans beoordelingscriteria dusdanig verbonden waren met bepaalde opvattingen van schilderkunst dat toepassing ervan op kunstvormen die waren gebaseerd op

geheel andere uitgangspunten, zoals Nul/Zero en Pop Art, wel moest leiden tot onbegrip. Doelman zelf zag dat anders: hij signaleerde een crisis in de kunstpraktijk. Een crisis die des te ernstiger was aangezien deze – zo maakte de vraag van de *Museumjournaal*-redactie volgens Doelman duidelijk – ook vat had gekregen op de institutionele kunstwereld.

George Lampe relativeerde de problematiek. Betekenis en actualiteit van kunst lagen in zijn ogen niet in de gehanteerde uitdrukkingsvorm, als wel in de oorspronkelijkheid en intensiteit waarmee de maker tot zijn kunst kwam.¹⁰¹ Terwijl het veel technisch geavanceerde kunst volgens Lampe aan zeggingskracht ontbrak, vormde de schilder Francis Bacon voor hem het levende bewijs dat de schilderkunst nog altijd levensvatbaar was. Lampes visie op het kunstwerk als vorm van zelfrealisatie verschilde wezenlijk van Beerens avant-gardistische benadering van kunst als maatschappelijk fenomeen. Het wekt dan ook geen verbazing dat Lampe anders dacht over de verhouding tussen individu en collectief. Zo zag hij, in tegenstelling tot Beeren en Blok, de voortschrijdende technocratisering vooral als bedreiging. Omdat het kunstwerk voor hem een teken van de authenticiteit van het individu was, ging hij er te gemakkelijk van uit dat dat individu in het kunstwerk uiting gaf aan zijn gevoel. Die vooronderstelling maakte dat hij weinig oog had voor eventuele andere inhoudswaarden die de kunstenaar in zijn werk kon uitdrukken, en dat hij maar moeizaam in staat was technisch geavanceerde kunstvormen te herkennen en aanvaarden als het product van een individuele visie.

Net als Lampe sprak Jan Eijkelboom in zijn bijdrage zijn ongenoegen uit over de categorische toon waarop de schilderkunst door sommige kunstenaars en kunstbeschouwers als anachronisme werd afgeschreven.¹⁰² Anders dan Lampe echter gaf Eijkelboom er blijk van zich bewust te zijn van de achtergronden van waaruit Beeren de vraag naar de legitimiteit van de schilderkunst stelde. Zijn commentaar was daardoor ten aanzien van de aangesneden problematiek accurater dan dat van Lampe. De aanleiding voor de redactie van *Museumjournaal* om Eijkelboom om een reactie te vragen lag ongetwijfeld in de kritieken die hij in de vroege jaren zestig schreef voor *Vrij Nederland*. Eijkelboom had daarin met begrip en sympathie verslag gedaan van nieuwe ontwikkelingen als de kinetische kunst en materieschilderkunst.¹⁰³ Ook had Eijkelboom in een zeer vroeg stadium de oorspronkelijkheid herkend van de ideeën van Wim T. Schippers en Ger van Elk – die toen nog op de Amsterdamse Kunstnijverheidsschool (de latere Rietveldacademie) zaten. Al in 1961 had hij een lang interview met hen in *Vrij Nederland* gepubliceerd.¹⁰⁴ Vermoedelijk was het ook door toedoen van Eijkelboom dat *Vrij Nederland* later dat jaar zijn kolommen openstelde voor het door Van Elk geformuleerde ‘Eerste (voorlopige) a-dynamische manifest’.¹⁰⁵ Aan de tentoonstelling van adynamische werken van Schippers en Van Elk in Museum Fodor op de grens van 1962 en 1963 – de laatste tentoonstelling in Fodor die onder het directoraat van Sandberg tot stand kwam – had Eijkelboom een sympathiserende beschouwing in het blad gewijd.¹⁰⁶ In zijn bijdrage aan *Museumjournaal* traceerde Eijkelboom de wortels van de weerstand tegen de schilderkunst in Dada en De Stijl. Hij wees erop dat aan de afkeer van vooruitstrevende kunstenaars en intellectuelen tegen het ezelschilderij veelal bezwaren van sociale aard ten grondslag lagen: men keerde zich tegen het schilderij als embleem van een burgerlijke kunstopvatting. In lijn met de onbevangen blik waarmee Eijkelboom in zijn kritieken de meest uiteenlopende nieuwe uitingen tegemoet trad, waarschuwde hij er echter voor particuliere standpunten tot norm uit te roepen.

Eijkelboom had in zijn artikel met een zekere instemming een uitspraak van Wim T. Schippers aangehaald, die laconiek had gesteld dat voor hem ‘de tube uitgeknepen’ was. In zijn eigen bijdrage, ‘Kunstschilderen, een anachronisme?’ gaf Schippers opnieuw uiting aan zijn ironisch-relativerende houding.¹⁰⁷ Schippers wilde er niet toe overgaan de schilderkunst als obsoleet te bestempelen – niet alleen vanwege het dogmatische karakter van zo’n uitspraak, maar ook vanwege het feit dat er nog steeds – zoals hij het badinerend uitdrukte – ‘gekunstschilderd’ werd en er een evidente economische behoefte bestond aan de resultaten ervan. Hij maakte echter wel duidelijk dat wat hem betrof de schilderkunst anno 1965 slechts een kleine, en betrekkelijk marginale positie innam tussen alle vormen waarin de beeldende creativiteit zich uitte.

Zonder dat zo expliciet te stellen ontleedde de kunsthistoricus en kunstenaar Frank Gribling in zijn bijdrage de weerstand tegen het schilderij in zijn afzonderlijke aspecten.¹⁰⁸ Gribling haalde de Pop Art en het Nouveau réalisme aan als stromingen die zich overwegend bleven bedienen van (een verruimde vorm van) schilderkunst, maar die binnen dat raamwerk een geheel nieuw, anti-expressief en ogenschijnlijk objectief kunstbegrip introduceerden, dat een intensieve betrokkenheid bij de

eigentijdse gemediatiseerde werkelijkheid tot uiting bracht. Pop Art en Nouveau réalisme beantwoordden volgens Gribling vanwege de gebondenheid aan het unieke kunstobject weliswaar niet volledig aan het avant-gardistische ideaal van een maatschappelijk verankerde kunstpraktijk; anderzijds kwamen beide stromingen er door de verwerping van artistieke conventies en van zelfexpressie als grondslag van kunst wel in de buurt. Gegeven de situatie in de kunstwereld – de blijvende vraag naar unica en de geringe belangstelling voor kunst onder het algemene publiek – achtte Gribling het opportuun de productie van unica te combineren met de ontwikkeling van meer democratische productie- en distributiemethoden.

Uitwerking van het avant-gardistische kunstbegrip na 1965

Terwijl Lampe, Eijkelboom en Gribling de aanspraken van de toenmalige avant-gardes dus relativerden, verbond *Museumjournaal* zich in de laatste jaren van Beerens hoofdredacteurschap juist nauwer aan het kunstbegrip dat in vooruitstrevende kringen van de eigentijdse kunst werd ontwikkeld. Dat bleek duidelijk uit een essay van Beeren in een themanummer van het blad uit 1966 over de Nederlandse musea voor moderne kunst. Beeren schetste daarin de contouren van een ideaaltypisch museum voor eigentijdse kunst, dat tot stand zou kunnen komen wanneer er geen rekening gehouden hoefde te worden met historische, economische en politiek-bestuurlijke randvoorwaarden. Beerens scenario van ‘het museum voor morgen’ was ingegeven door zijn visie op de progressieve eigentijdse kunst, zoals hij die in dialoog met de neo-avant-gardes sinds de vroege jaren zestig had ontwikkeld.

Beeren signaleerde dat de kunstbeschouwing in ons land van oudsher was gekleurd door moreel-ethische aanspraken. Er heerste in Nederland ‘die verheffende gedachte (...) dat men van kunst beter en mooier kon worden, rijker van ziel en klaarder van geest’.¹⁰⁹ De overtuiging dat kunst esthetisch en moreel verheffend werkt schreef Beeren anno 1966 achterhaald te vinden. Ervoor in de plaats was volgens hem de opvatting gekomen van de democratisering van de kunst, zowel in beschikbaarheid als functioneren. Beeren signaleerde dat in links-politieke vernieuwingsbewegingen cultuurpolitieke inzichten leefden, die voortkwamen uit de behoefte het cultuurbegrip te democratiseren. Uit de cultuurparagrafen van (het kort tevoren opgerichte) D ’66 en vooral van Tien over Rood binnen de PvdA sprak volgens Beeren een nieuwe erkenning van collectieve cultuurpatronen, die een relativering betekenden van de nadruk die ook de socialistische beweging van oudsher had gelegd op (de sociale spreiding van) de burgerlijke cultuur.¹¹⁰ Daarmee was een nieuwe fase in het denken over kunst aangebroken, één waarin ‘kunst (...) niet alleen voor iedereen te bereiken [moet] zijn’ maar waarin ‘zij (...) ook een eenvoudiger status [moet] krijgen en een natuurlijker functie. Zij moet bij water en brood horen en niet gespaard worden voor uitzonderlijke luxe’.¹¹¹ Beeren zag in het partijpolitieke pleidooi voor de democratisering van de kunst een ontvankelijkheid tot uiting komen voor de gerichtheid op collectieve verstaanbaarheid onder progressieve kunstenaars:

‘De pop art, de op art, de colourfieldpainting hebben de trek gemeen dat zij de individualiteit niet op duidelijke wijze vertonen. De pop art hult zich in de cliché’s van de reclame kunst, de op art gaat volgens de wetmatigheden te werk die de persoonlijkheid niet toestaan zich in details te manifesteren. Colourfieldpainting en hard edge en ABC art [een in onbruik geraakte aanduiding voor Minimal Art/RS] zoeken de monumentale werking van de kleurvelden die nimmer persoonlijke incidenten registreren.’¹¹²

In dat streven naar objectivering onderscheidde de eigentijdse kunst zich volgens Beeren van de premoderne kunst, maar tevens van de bewegingen die traditioneel als hoofdstromen van de moderne kunst werden beschouwd: het expressionisme, het kubisme, het surrealisme en andere stromingen die een sterk persoonsgebonden belevingswereld – ‘de individuele scene en het persoonlijk landschap’ - opriepen. De radicaal-progressieve eigentijdse kunst brak volgens Beeren met die particuliere grondslag en begaf zich op uiteenlopende manieren in het buitenartistieke domein:

‘De kunst komt nu de alledaagse entourage binnen; in verschillende functies: als monumentale decoratie (Matisse), als bulldozer van de ruimte (Bob Morris), als ironiserende parafrase (Lichtenstein), als een ridicuul mysterieus incident (Christo), als actief bewerkte van ons netvlies (Leparc).’¹¹³

Beeren stelde vast dat de kunst van de neo-avant-gardes om die betrokkenheid op de dagelijkse belevingswereld parallel liep aan de door de politieke vernieuwers nagestreefde ‘vernietiging van de heiligheid van de kunst’. Hij riep hen evenwel op de maatschappelijke effecten van die kunst niet in voorafgegeven verwachtingspatronen te kanaliseren. Kunst veronderstelde in zijn ogen de vrijheid om de maatschappelijke condities kritisch tegen het licht te houden:

‘Als het goed is stelt het kunstwerk zich tegenover de maatschappij uitdagend en provocerend op. Het bemoeit zich met de ruimte, het kan een orde bevestigen maar kan ook de verstarringen en zelfs de vertrouwde harmonieën doorbreken. Ze kan werken als een vuurwerk, een voetzoeker, een onverwachte spiegel, een vals verkeersbord, een lichtkrant.’¹¹⁴

Een belangrijk deel van de eigentijdse kunst streefde volgens Beeren niet zozeer ‘een supereem beeldend moment’ na, maar nam de vorm aan van visueel onderzoek dat ook zijn maatschappelijke toepassing zou kunnen krijgen. Om die reden stelde hij zich ook samenwerkings- en uitwisselingsverbanden voor tussen kunstenaars en ‘stadsplanners, architecten, sociologen, economen, politici, leraren etc.’¹¹⁵ Zoals Beeren het stelde: ‘De wereld van de verschijnselen fascineert ons en daarenboven willen wij een lay-out aan de stad en de wegen gaan geven.’¹¹⁶ Hieruit blijkt dat Beeren hinkte op twee gedachten: kunst als een instrument dat vanuit een marginale positie kritisch intervenueert in de maatschappelijke condities, en een van oorsprong constructivistisch sociaal-utopisme, dat kunst een leidende functie toeschreef in de inrichting en vormgeving van een toekomstige maatschappij.

In één opzicht komen deze beide modellen evenwel overeen: in de vooronderstelling dat kunst in aanleg een werkbereik heeft dat zich uitstrekt buiten de geïsoleerde circuits van de kunstwereld. Die premisse werd door Beeren nader uitgewerkt in ‘Avantgarde achteraf’, een essayistische beschouwing uit 1968 die als rede werd uitgesproken voor de Raad voor de Kunst, en waaruit uitvoerige passages in hetzelfde jaar werden opgenomen in *Museumjournaal*.¹¹⁷ Daarin riep Beeren politiek-bestuurlijke gremia op meer aandacht te schenken aan de moderne en eigentijdse beeldende kunst, vanuit de gedachte dat de uitingen van die kunst konden worden geïnterpreteerd als voorstellen voor de inrichting van de maatschappij – in letterlijke danwel overdrachtelijke zin. Hij traceerde een genealogie van kunstenaars, bewegingen en stromingen die opereerden vanuit het symbiotisch ideaal van artistieke en maatschappelijke vernieuwing – een genealogie die Beeren liet beginnen met Courbets inspanningen tijdens de Parijse commune om het georganiseerde kunstleven radicaal te democratiseren, en die via Dada, De Stijl, de productivistische variant van het Russisch constructivisme (Vhikutemas) en het Bauhaus uitmondde bij de avant-gardes van de jaren zestig. Concluderend merkte hij op:

‘Belangrijk voor ons thema is dat wij hier voor ogen zien dat een avant-garde de mogelijkheden verwierf niet om kunst te realiseren (want voor velen is de kunst dood en in ieder geval het schilderij een achterhaald bourgeois-produkt) maar om een maatschappij gestalte te geven. Niet slechts om haar te versieren, maar om haar creatief te beïnvloeden. Om de ezel te verlaten en de stad te kunnen gebruiken – haar straten, pleinen en trams – als het veld van creativiteit. Om vorm te geven in nieuwe steden aan een nieuwe vorm van leven.’¹¹⁸

Het was die aspiratie die volgens Beeren ook de drijfveer vormde van vooruitstrevende eigentijdse kunstenaars. Hij stelde dat het teleurstellend en frustrerend was voor de kunstenaars om te zien dat er noch in het verleden, noch anno 1968 vanuit de maatschappij serieus werd ingegaan op hun suggesties, en dat kunst nog altijd werd beschouwd als een geïsoleerd, autonoom-esthetisch fenomeen:

‘Waarschijnlijk zouden we afbreuk doen aan de kunst wanneer we ideeën van kunstenaars als moties in stemming brachten, maar ik geloof zeker dat bepaalde kunstideeën de moeite waard zouden zijn om bijvoorbeeld in de Tweede Kamer besproken te worden, al was het maar als voorstellen van ruimtelijke ordening.’¹¹⁹

Beerens denkbeelden over de maatschappelijke functie van kunst vonden een pendant in die van Jean Leering (1934-2005). Leering had tussen 1953 en 1963 een studie bouwkunde gevolgd aan de Technische Hogeschool Delft. Tijdens die studie organiseerde hij enkele tentoonstellingen, waaronder *Moderne religieuze kunst* in het Prinsenhof in Delft (1957) en een expositie over autonome architectuur (1962). In 1964 was Leering, mede op voorspraak van Sandberg en De Wilde (die in 1963

directeur van het Stedelijk Museum was geworden), benoemd tot directeur van het Van Abbemuseum.¹²⁰ Al in de eerste fase van zijn directoraat boog hij het acquisitie- en tentoonstellingsbeleid, zoals De Wilde dat sinds 1950 had ontwikkeld, om. Tegenover de voorkeur van zijn voorganger voor een vooral lyrisch-abstracte schilderkunst, gaf Leering blijk van een affiniteit met eigentijdse vormen van compositorisch non-hiërarchische en op seriële herhaling van beeldelementen gebaseerde abstracte kunst en voor het werk van kunstenaars die als historische voorlopers van die richting konden worden aangemerkt. Zo verwierf hij in 1964 voor het museum werken van vertegenwoordigers van Nul en Zero en een monochroom van Yves Klein.¹²¹ In de navolgende jaren formuleerde Leering in *Museumjournaal* en andere publicaties opvattingen over de betekenis van de moderne en eigentijdse kunst, die in veel opzichten verwant waren aan Beerens inzichten. Net als Beeren vertrok Leering vanuit de vooronderstelling dat kunst een bijdrage kan leveren aan het inzicht van de beschouwer in de eigentijdse sociaal-culturele condities en zijn of haar specifieke positie daarbinnen. Volgens Leering bezat kunst het vermogen bij het publiek bewustwording en ontvankelijkheid voor verandering en vernieuwing aan te wakkeren, die vervolgens ook in de samenleving tot uitdrukking zou kunnen worden gebracht. In het museumbeleidsnummer van *Museumjournaal* uit 1966, waarin ook Beerens essay 'Het museum voor morgen' verscheen, schreef hij:

'De confrontatie met de moderne kunst daagt de kijker uit tot een eigen inzicht in de krachten en verhoudingen van onze tijd, waarin hij wellicht nieuwe perspectieven gaat zien, die op zijn eigen activiteiten van invloed kunnen zijn. Het is in deze zin dat de kunst, langs overigens onnaspeurlijke wegen, in de huidige maatschappij functioneert.'¹²²

Net als Beeren, maar in tegenstelling tot zijn voorganger in Eindhoven, De Wilde, begreep Leering de moderne en eigentijdse kunst dus niet als een autonome, in zichzelf gesloten categorie, maar betrok hij de kunst op een alledaagse sociale realiteit. Een treffend voorbeeld van de manier waarop Leering het museumpubliek de veronderstelde betrekkingen tussen kunst en maatschappelijk domein probeerde duidelijk te maken is de tentoonstelling *Kunstlichtkunst*, die het Van Abbemuseum in 1966 organiseerde. De aanleiding tot het project was een gebeurtenis die door Leering werd gezien als een bruikbaar gegeven van de maatschappelijke realiteit waarin het museum functioneerde: het vijfenzeventigjarig jubileum van het Philips-concern. Hoe de verhouding tussen de eigentijdse kunst en werkelijkheid op een zeer concreet niveau kon worden gedacht werd geïllustreerd op de binnenzijde van het omslag van de catalogus, waarop een foto staat afgebeeld van neonreclames en hun dominerende aanwezigheid in het Londense straatbeeld. Daarmee werd op visueel niveau een relatie gesuggereerd tussen het in de tentoonstelling opgenomen werk – dat gebruik maakte van kunstmatig licht, waaronder neon - en de voor een breed publiek herkenbare realiteit van de consumptiemaatschappij.

Vormen van de kleur, Kompas 3 en Minimal Art

Leering, Beeren en anderen die als auteur in *Museumjournaal* actief waren, meenden dat een op objectivering en ontgrenzing gerichte kunst meer geëigend was voor de door hen voorgestane maatschappelijke bewustwording dan kunst die vooral de betrekkingen tot de maker centraal stelde. In die overtuiging raakten ze, zoals gezegd, aan denkbeelden die sinds de vroege jaren zestig leefden in een deel van de kunstpraktijk. Rond het midden van de jaren zestig propageerden vooral kunstenaars in de VS een op openbaarheid gerichte kunst, die democratischer zou zijn dan op intimiteit en exclusiviteit gestoelde kunstvormen.¹²³ Sommige Amerikaanse kunstenaars spraken zich daarbij expliciet uit voor de opname van hun werk in de openbare ruimte, vanuit de weerstand tegen de status van kunst als exclusief en elitair.¹²⁴ Jaap Bremer, stafmedewerker van het Van Abbemuseum, verwees in 1967 in *Museumjournaal* naar de Amerikaanse minimalist Tony Smith, die kort tevoren over zijn objecten in de stedelijke buitenruimte had opgemerkt: 'Art is a tangible reality to the public. People are beginning to pass this stuff by on their way to work. Art becomes public in this way, people will develop a judgement about it, a sense of a universal style.'¹²⁵

De raakvlakken die de kunstopvatting van Beeren en enkele andere Nederlandse museumfunctionarissen in dat opzicht vertoonde met de opvattingen van actuele Amerikaanse kunstenaars maakten dat zij in korte tijd een zinvolle verhouding wisten op te bouwen met de op objectivering en schaalvergroting georiënteerde kunst uit de VS. Hun ontvankelijkheid voor die kunst resulteerde op een binnen Europa verhoudingsgewijs vroeg moment in toonaangevende tentoonstellingen en aankopen van dergelijk werk door de Nederlandse musea. De door Beeren op de grens van 1966 en 1967 samengestelde tentoonstelling *Vormen van de kleur*, die na Amsterdam in gewijzigde vorm de musea van Stuttgart en Bern aandeed, bracht Amerikaanse kunstenaars als Al Held, Ellsworth Kelly, Nicolas Krushenick, Morris Louis, Kenneth Noland, Leon Polk Smith en Frank Stella voor het eerst onder de aandacht van het Europese publiek.¹²⁶ *Vormen van de kleur* vormde de opmaat tot de verwerving van een groep werken van Kelly, Louis, Noland en Stella voor het Stedelijk Museum, die binnen de Europese museumwereld ongeëvenaard was. Ook in *Kompas 3*, het door Leering samengestelde overzicht van de naoorlogse beeldende kunst uit New York, kon het Nederlandse publiek zich op een vroeg moment op de hoogte stellen van recente stromingen binnen de Amerikaanse kunst, zoals de formeel-reductieve abstractie en de Minimal Art. Volgens de kunsthistoricus en -criticus Carel Blotkamp, zelf een liefhebber van die kunst, was *Kompas 3* als gevolg van problemen bij het verkrijgen van bruiklenen weliswaar onevenwichtig, maar was de presentatie niettemin verdienstelijk om het inzicht in de 'continuïteit van de Amerikaans kunst (...), niet allen in kwalitatieve zin maar ook met betrekking tot de problemen die in deze kunst aan de orde worden gesteld'.¹²⁷

Bij alle begrip van Beeren en Leering voor de Amerikaanse kunst bleek hun interpretatie ervan toch vaak ingegeven door een eenzijdige en door eigen vooronderstellingen vertekende verwerking van de ideeën van kunstenaars zelf, en van het kunstkritisch discours waarbinnen hun kunst in de VS functioneerde.

Nog vóórdat de nieuwe kunstvormen uit de VS in de Nederlandse musea te zien waren had de lezer van *Museumjournaal* er al een - impressionistisch - beeld van gekregen. Frank Gribling, beeldend kunstenaar en tussen 1962 en 1966 conservator van het Rijksmuseum Kröller-Müller, verbleef in 1965 en 1967/1968 in New York.¹²⁸ In *Museumjournaal* bracht hij in 1966 verslag uit van de actuele artistieke situatie in de stad, die om zijn dynamiek een overweldigende indruk op hem had gemaakt. Griblings impressies gaven de lezer vooral een indruk van het vitale en competitieve karakter van het New Yorkse kunstklimaat en van de vernieuwingsgezindheid onder jonge Amerikaanse kunstenaars, critici en publiek. Hoewel in zijn artikelen vooral de variatie van het aanbod accent kreeg, probeerde hij ook enige structuur in zijn materiaal aan te brengen door algemene karakteristieken en tendensen te benoemen.

Als gevolg van het eclatante internationale succes van de Pop Art was het culturele minderwaardigheidscomplex van de Amerikanen volgens Gribling omgeslagen in een zelfbewustzijn, dat chauvinistische trekken kon aannemen. Hoewel de beweging zelf inmiddels over zijn hoogtepunt heen was, bleef het kunstbegrip van Pop binnen het Amerikaans kunstleven fungeren als referentiepunt. Volgens Gribling gaven jonge kunstenaars er, door hun ontvankelijkheid tegenover de eigentijdse werkelijkheid van 'technologie, ruimtevaart, massificatie en publiciteit', blijk van zich de 'extrovert op het heden gerichte mentaliteit' van de Pop Art eigen te hebben gemaakt.¹²⁹ Terwijl de eerste generatie van de New York School nog in de betrekkelijke luwte van de grootstedelijke hectiek had verkeerd, drong de 'voortschrijdende mechanisering en urbanisatie' zich intussen zo onontkoombaar op dat ook kunstenaars er niet aan ontkwamen zich er een houding toe te bepalen.¹³⁰ Gribling zag die nieuwe verhouding tot de alledaagse belevingswereld tot uiting komen in de doorbraak van een hybride kunstvorm tussen tweedimensionaal schilderij en driedimensionale sculptuur, waaruit vooral de behoefte zou spreken om het kunstwerk als object te laten fungeren. Ook de toepassing van zakelijk en industrieel ogende materialen en een gladde afwerking, en het gebruik van felle, ongemengde kleuren (soms deel uitmakend van het gebruikte materiaal) maakte volgens Gribling dat de uiteenlopende vormen van objectkunst konden worden begrepen als een vorm van abstracte Pop Art, die er vooral op gericht zou zijn 'de verhevigde indrukken van het hedendaagse grote stadsleven te overtroeven en op een abstract niveau te transponeren'.¹³¹

Gribling ruimde in zijn notities veel ruimte in voor de Minimal Art. Zijn trefzekere observaties over die nieuwe kunstvorm doen vermoeden dat hij op de hoogte was van de sleutelteksten van

Donald Judd en Robert Morris.¹³² Gribling vond het werk vooral radicaal en uitzonderlijk om het volledig ontbreken van bewerkingen die wezen op meer gangbare artistieke overwegingen – compositie, kleurgebruik, ritmiek - en daarmee van aanknopingspunten voor een persoonlijke verhouding. Hij stelde vast dat de afwezigheid van elke verwijzing naar een externe context de Minimal-objecten enerzijds uitermate hermetisch en ongenaakbaar maakte. Anderzijds, zo suggereerde Gribling in zijn vergelijking van LeWitts vloerobjecten met meubels, waren ze juist uitermate concreet, en maakten ze vanwege hun demonstratieve objectmatigheid *zelf* als het ware deel van de werkelijkheid. Die beschouwingwijze zou korte tijd later ook doorklinken in Beeren's omgang met de formeel-reductieve kunstvormen uit de VS en Europa. Ten tijde van de Biënnale van 1964 - waar werk van Stella, Noland en Louis in het gezelschap van dat van Pop Art-kunstenaars werd getoond – had Beeren die relatie nog niet gelegd, en had hij in zijn concentratie op de Pop Art het werk van kunstenaars van de *Post Painterly Abstraction* zelfs volledig genegeerd.

Met zijn begrip van de formeel-reductieve vormen van schilder- en objectkunst als abstracte verwerkingen van een Pop Art-attitude tegenover de grootstedelijke werkelijkheid nam Gribling een standpunt in dat sterk verschilde van de formalistische benadering van Clement Greenberg, die in het toenmalige Amerikaanse discours de boventoon voerde. Greenberg begreep de kunst als een verzameling specialismen, die elk waren gericht op de kritische bezinning op de mediums specifieke aspecten van binnenuit. Vanuit die premisse stelde hij dat de geschiedenis van de twintigste eeuwse schilderkunst kan worden beschreven als een ontwikkeling in de richting van anti-illusionisme en vlakmatigheid. Binnen dat ontwikkelingsmodel gold de op formele reductie gerichte werkwijze van schilders als Stella en Noland als de destijds meest geavanceerde fase binnen een teleologisch, en volgens Greenberg in beginsel oneindig proces van zelfpurificatie.

Behalve Greenberg's op autonomie en verzelfstandiging van de beeldende middelen gebaseerde model – dat voor jonge, academisch gevormde Amerikaanse critici rond 1965 sterk richtinggevend was - bestonden er in de VS ook andere benaderingen.¹³³ De Britse kunstcriticus en eerdere pleitbezorger van de Pop Art Lawrence Alloway vond Greenberg's formalistische benadering van het werk van Kelly, Noland, Stella en anderen eenzijdig. Hij probeerde een omvattender perspectief op hun werk te formuleren door ook andere betekenisniveaus te onderscheiden dan zuiver formele.¹³⁴ Alloway merkte op dat Greenberg, om zijn aanspraak kracht bij te zetten dat de *Post Painterly Abstraction* in direct verband stond met het Abstract Expressionisme, het volgens hem evidente historische verband met het Europese constructivisme van het Bauhaus en *De Stijl* ten onrechte miskende – hetgeen vergaande gevolgen had voor de betekenisgeving van die kunst. Daarnaast stelde Alloway dat de *Post Painterly Abstraction* onder invloed van een formalistische benadering te zeer uitsluitend vanuit de picturale eigenschappen was benaderd. Alloway wees daarentegen op de demonstratieve objectmatigheid van de *shaped canvases* van Stella en anderen, en merkte op dat de behoefte die in veel van de getoonde werken tot uitdrukking kwam om een ambivalente status tussen schilderij, sculptuur en ambachtelijk object te bereiken onmogelijk kon worden geduid in termen van zelfpurificatie. Het nadrukkelijk concreet-ruimtelijk karakter, zo merkte Alloway op, bracht bij de beschouwer een verhoogd bewustzijn van de fysieke omgeving teweeg – een gewaarwording die diametraal tegengesteld was aan de zuiver optische ervaring die de formalisten propageerden. Ten slotte wees Alloway – net als Gribling - op de overeenkomsten tussen de Pop Art en de recente schilderkunst, die volgens hem vooral lagen op het vlak van de (quasi-)onpersoonlijke beeldtaal en uitvoeringsprocedures, alsmede in connotaties van triviale cultuur die het beeld- en kleurgebruik uitlokten.

De optiek van waaruit Beeren het werk van Stella, Noland en andere Amerikaanse kunstenaars in *Vormen van de kleur* en in *Museumjournaal* benaderde verschilde van zowel Greenberg als van Alloway – al vertoonde zijn beschouwingwijze wel raakvlakken met die van de Britse criticus. In lijn met de synthetische wijze waarop Beeren in 1964 de opkomst van nieuwe vormen van figuratie in *Nieuwe realisten* in kaart had gebracht, presenteerde hij nu de formele abstractie als een internationaal fenomeen. Beeren erkende dat de Amerikanen met de Britten aan de basis stonden van de nieuwe kunst, maar relativeerde door de opname van kunstenaars van het Europese continent (waaronder de Nederlanders Bob Bonies, Marc Brusse, Hans Koetsier en Peter Struycken) het exclusief Anglo-Amerikaanse karakter ervan.¹³⁵ Bovendien voorzag Beeren het tentoongestelde van een

kunsthistorisch raamwerk dat een Eurocentrisch perspectief verraadt. Als historische voorgangers en inspiratoren waren Joseph Albers, Max Bill en Richard Paul Lohse opgenomen en als recent-historische voorloper Vasarely. Britse en Amerikaanse voorlopers als Anthony Caro, Ad Reinhardt en Barnett Newman waren om redenen van praktische aard buiten de expositie gebleven. Zij maakten weliswaar deel uit van het kader waarin Beeren in zijn bijdrage aan *Museumjournaal* de meest recente ontwikkelingen plaatste, maar doordat zij die positie daar moesten delen met Fernand Léger en de late Matisse (van de monumentale knipselwerken) sloeg de balans door in Europese richting.

Met de prominente vertegenwoordiging van Albers, Bill, Lohse (en Vasarely) maakte Beeren duidelijk dat hij als Europeaan de recente vormen van formele abstractie vooral begreep in relatie tot de constructivistische en Bauhaus-traditie. Dat onderscheidde zijn perspectief wezenlijk van dat van Greenberg, die er op retorische en cultuurpolitieke gronden belang bij had de wortels in het Europese constructivistische avant-gardisme van de jaren tien en twintig zoveel mogelijk af te zwakken. Beeren's inleiding in de tentoonstellingscatalogus, en meer nog zijn beschouwing in *Museumjournaal*, maken duidelijk hoezeer de koppeling van de formele abstractie aan het Europese constructivistische avant-gardisme van het interbellum doorwerkte op zijn interpretatie ervan. Volgens Beeren was het centrale gegeven in het werk van de zevenendertig exposanten de verzelfstandiging van de kleur. Anders dan Greenberg - die dat proces interpreteerde in termen van zuivering - verklaarde Beeren dit vanuit de behoefte de kleur los te weken uit de arbitraire grenzen van het schilderij, en uiteindelijk zelfs het kunstobject als zodanig, en deze te integreren in de alledaagse werkelijkheid. Op grond daarvan kon Beeren enigszins apologetisch betogen dat de nieuwe kunst 'doorgaans niet voor de kamer' [was gedacht], maar 'veeleer geschikt [was] voor de ruimtelijke ordening van een wereld die men niet alleen in science fiction behoeft voor te stellen, maar ook (...) als een schitterend geordende massa voor zich kan zien.'¹³⁶ Hij refereerde in dat opzicht aan Léger die, geïnspireerd door de lichtreclames in het moderne Amerikaanse straatbeeld, volgens Beeren, de kleur 'zag oprijzen uit de stad tegen de blinde muur van een wolkenkrabber'. Léger kon zich, vervolgde Beeren, 'meer voorstellen dan zijn eigen schilderijen en hij dacht bv. aan stadswijken waarvan de flats in kleur van elkaar zouden verschillen'.¹³⁷

Zodoende bracht Beeren het werk op de tentoonstelling onder de noemer van de ontgrenzing en de integratie in een alledaagse maatschappelijke realiteit. Om die reden ook wees hij – net als Alloway en Gribling eerder, maar in contrast tot Greenberg – herhaaldelijk op de objectmatige uitstraling van veel van de kunstwerken, met name de *shaped canvases* van Noland en Stella, maar evenzeer de recente sculpturen van de Britten Anthony Caro en Philip King. 'Het doek', zo schreef Beeren met het werk van Judd, King en anderen in het achterhoofd, 'is geen abstract beeldvlak, maar de bekleding van een doos, of de rocaille welving van een tent.'¹³⁸ Die accentuering van de objectmatigheid wekt geen verwondering: juist door het kunstwerk los te weken uit zijn betrekking tot de maker en het voor te stellen als zelfstandig gegeven kon Beeren het aannemelijk maken als een uitzonderlijk, en soms zelfs ontregelend bestanddeel van de buitenartistieke realiteit. Een voorwerp, kortom, temidden van andere voorwerpen in de publieke ruimte. Conform de redeneertrant van Alloway en Gribling bracht Beeren de formele abstractie zo in verband met de Pop Art – waarmee het volgens Beeren het nadrukkelijke object-karakter deelde.

Zowel de formele verwantschap van het werk van verschillende in *Vormen van de kleur* opgenomen kunstenaars met het vooroorlogs systematisch constructivisme, als de ideologische achtergronden – die bij voormalige *Bauhäusler* als Bill en Albers rechtstreeks te herleiden waren tot het Bauhaus – werden in Europa, en zeker in Nederland, gemakkelijker (h)erkend dan in de VS. Ondanks Albers' docentschap aan Yale University vormde de Bauhaus-traditie daar, mede als gevolg van de repressie van links-politiek radicalisme in de jaren vijftig en de behoefte een eigen artistiek klimaat op te bouwen en te accentueren, een minder goed zichtbare onderstroom. De Nederlandse vertrouwdheid met het concept van de synthese van beeldende kunst en architectuur sprak ook uit de welwillende behandeling van *Vormen van de kleur* in de pers. De recensent van *Het Parool* verwoordde een meerderheidsstandpunt toen hij oordeelde dat het getoonde, vanwege de vergaande verzelfstandiging van de beeldende middelen, als autonome kunst weliswaar zeggingskracht mistte, maar belangwekkende perspectieven bood voor de toepassing als monumentale kunst in de openbare ruimte.¹³⁹

Op Beerens omgang met de Post Painterly Abstraction en Minimal Art werkte de formalistische benadering uit de VS niet merkbaar door. Voor Leering golden de ideeën van Greenberg en Fried wel als richtinggevend, al verbond hij er gevolgtrekkingen aan die de Amerikaanse critici als oneigenlijk zouden hebben beschouwd, maar die in de buurt kwamen van Beerens inzichten. Leerings eigenzinnige verwerking van formalistische denkbeelden klonk eind 1967 in *Museumjournaal* door in de beschouwing over de tentoonstelling *Kompas 3* van zijn stafmedewerker in het Van Abbemuseum, Jaap Bremer.¹⁴⁰ Centraal gegeven van die tentoonstelling over de naoorlogse schilderkunst in New York was de objectivering van het kunstwerk door de verzelfstandiging van de beeldende middelen. Bremer stelde dat in de VS na de oorlog een kunst tot ontwikkeling was gebracht, die zich in alle opzichten – maatvoering, kleurgebruik, ruimtevorming - onderscheidde van de Europese traditie. Hij beschreef de opeenvolgende bewegingen binnen de naoorlogse Amerikaanse schilderkunst als fasen in een proces waarin de persoonlijkheid van de kunstenaars zich steeds verder uit het kunstwerk verwijderde ten gunste van de verzelfstandiging van de formele aspecten. Zijn beschrijving van dat proces was een sterk verkorte weergave van Leerings analyse in de tentoonstellingscatalogus. Leering had de naoorlogse Amerikaanse schilderkunst met betrekking tot het kleurgebruik getypeerd in termen van het streven licht-donkermodulaties uit te bannen ten gunste van de structurering van het beeldvlak door middel van chromatische contrasten.¹⁴¹ Hij ontleende die observatie aan Clement Greenberg, die al in zijn artikel ‘American Type Painting’ uit 1955 het werk van Clifford Still, Barnett Newman en Mark Rothko juist om de toepassing van chromatische contrasten in de traditie van de impressionisten – in het bijzonder de late Monet van de *Nymphéas* – had geplaatst, en als zodanig had afgezet tegen het kubisme, dat vooral gebruik maakte van licht-donkermodulaties.¹⁴² Het verwerpen van de structurering door middel van tonale contrasten – die in de suggestie van driedimensionaliteit op het platte vlak in wezen aanknoopte bij de van oorsprong renaissancistische ruimtevorming – markeerde volgens Greenberg een beslissende doorbraak in de erkenning van de *flatness*, de tweedimensionaliteit die de schilderkunst eigen was.

De vernieuwing die de Amerikaanse Abstract Expressionisten op het compositorische vlak hadden gerealiseerd lag volgens Leering in de neiging het gehele beeldvlak sterk gelijkmatig te behandelen. Die neiging was voor het eerst tot uiting gekomen in de *all-over* composities van Pollock en Newman, en had later als compositorische formule algemeen ingang gevonden. Een andere vernieuwing die Leering bij de naoorlogse Amerikaanse schilders waarnam was hun gebruik van in verhouding tot de Europese modernen uitzonderlijk grote formaten, die volgens hem uitdrukking gaven aan de behoefte het accent te leggen op het schilderen als fysieke handeling, en het schilderij als concreet gegeven.

Deze constatering maken duidelijk dat Leering zich in zijn beschrijving van de achtereenvolgende ontwikkelingen binnen de naoorlogse Amerikaanse schilderkunst beriep op formalistische ideeën. Hij moet hebben herkend dat de op de formele analyse van de beeldelementen gestoelde benadering van Greenberg tegen de achtergrond van de ontwikkelingen van de vroege jaren zestig aan relevantie won, ten koste van het op de expressie van existentiële angsten en tragische levensinzichten gestoelde kunstbegrip van Harold Rosenberg - een begrip dat in ons land in de loop van de jaren vijftig parallellen had gekend bij de interpretatie van het werk van (semi-)abstracte expressionisten als Karel Appel. Leering stond uitvoerig stil bij de wijze waarop Pollock in zijn *drippings* de lijn als autonoom beeldelement had ingezet – een interpretatie die, zoals Leering zelf aangaf, ontleend was aan Michael Fried's essay ‘Three American Painters: Noland, Olitski, Stella’.¹⁴³ Ten aanzien van de interpretatie van die ontwikkeling kwam Leering echter tot conclusies die tegengesteld waren aan die van Greenberg en Fried. Het radicaal autonome, zelfreferentiële karakter dat de recente Amerikaanse kunst door de verzelfstandiging van de beeldmiddelen had aangenomen, had volgens Leering tot gevolg dat deze kunst zelf ‘realiteiten’ voortbracht, die in nauwe betrekking stonden tot de buitenartistieke werkelijkheid. Het concrete karakter van een werk van Noland of Stella maakte volgens Leering dat deze objecten fungeerden als een – zij het moeilijk te classificeren – bestanddeel van de alledaagse realiteit. In die geest concludeerde Leering in het slot van zijn catalogusinleiding:

‘Twee zaken, die vroeger absoluut gescheiden waren, (...) groeien [tezamen]: werkelijkheid en beeld. De werkelijkheid wordt beeld, en het beeld wordt werkelijk. Dit proces is ten nauwste verbonden met de verandering in het functioneren van het kunstwerk: niet meer als “imitatie” omwille van een geïntensiveerde

belevens van de ons (van buitenaf) gegeven werkelijkheid, (...) maar als “proefopstelling” der werkelijkheid, die als ‘beeld’ informatie geeft aan de creatief erbij betrokkenen’.¹⁴⁴

Deze gevolgtrekking staat zeer ver af van de benadering van Greenberg en Fried, die de autonomie en zelfreferentialiteit van het schilderen uitdrukkelijk *niet* verbonden aan de opvatting ervan als een concreet driedimensionaal object, maar deze in idealistische termen definieerden als de ultieme erkenning van een zuiver optische ruimte die de uitgestrekte ‘colorfields’ op het platte vlak oproepen.¹⁴⁵ Leerings begrip van de Post Painterly Abstraction en de Minimal Art stond meer in relatie tot Judds definitie van de ‘specific objects’ van de Minimal Art als concrete volumes in een ruimtelijke en temporele context.¹⁴⁶ Hoewel Leerings Judds tekst mogelijk kende, was zijn interpretatie vermoedelijk vooral het gevolg van een avant-gardistische houding die onder invloed stond van het readymade-paradigma – een concept waarmee Judd zelf niet zoveel affiniteit had, maar dat wel sterk van invloed was op een collega-minimalist als Morris (van wiens werk het Van Abbemuseum korte tijd later een solotentoonstelling zou organiseren). Zo getuigde Leerings begrip van de formeel-reductieve schilderkunst en de Minimal Art van een selectieve verwerking van Amerikaanse theorievorming, waarbij vooral die aspecten naar voren werden gehaald die zich lieten verbinden met zijn eigen ideeën en premissen, terwijl inzichten die daarvan afweken niet of vertekend doorklonken.

Hetzelfde geldt voor de omgang van Enno Develing met de Amerikaanse Minimal Art in *Museumjournaal* en andere publicaties. Develing was sinds 1966 als wetenschappelijk assistent verbonden aan de afdeling moderne kunst van het Haags Gemeentemuseum.¹⁴⁷ Hij combineerde zijn werkzaamheden voor het museum met het schrijverschap. Behalve proza schreef Develing in de tweede helft van de jaren zestig een reeks beschouwelijke teksten over literatuur en andere kunstvormen, waarin hij ook zijn groeiende belangstelling voor beeldende kunst tot uiting bracht.¹⁴⁸ Centraal gegeven in zijn essays is de vraag naar de betekenis van de kunst – een betekenis die voor Develing verbonden was met de sociale effecten ervan. In zijn ogen behoorde kunst organisch in het cultureel-maatschappelijke leven vervlochten te zijn – een ideaal dat, zoals hijzelf constateerde, met betrekking tot de moderne kunst op grote afstand bleef van de feitelijke situatie. Het werkingsbereik van die kunst bleef beperkt tot een gespecialiseerd en betrekkelijk gesloten circuit. Daaraan waren volgens Develing vooral het autonomie-begrip en de daarmee samenhangende noties als individueel auteurschap, zelfexpressie, exclusiviteit en financiële waarde debet. Analooq aan Beeren en Blok stelde Develing dat kunst in de moderne westerse samenleving overwegend fungeerde als een uitzonderlijke vorm van zelfverwezenlijking. Daarbij werd de lezer/beschouwer naar zijn oordeel opgescheept met persoonsgebonden observaties en gewaarwordingen, die een vertekend en fragmentarisch beeld van de werkelijkheid gaven. Net als eerder Van der Meer projecteerde Develing zijn ideaal van een maatschappelijk verankerde kunst op historische cultuurperioden, in zijn geval de prehistorie, de Egyptische oudheid en de Middeleeuwen. In de twintigste eeuw, zo betoogde Develing, hadden de transgressieve avant-gardes dat ideaal - zij het kortstondig en met wisselend succes – nieuwe impulsen gegeven. Als de meest exemplarische kunstenaars wees Develing aanvankelijk Duchamp en Mondriaan aan. In latere geschriften golden vooral de Russische constructivisten als referentiepunt.

Ontwikkelingen in de naoorlogse kunst en samenleving bevestigden Develing in zijn overtuiging dat de integratie van de kunst in het maatschappelijke domein opnieuw binnen bereik lag. Hij stelde vast dat het dagelijks leven in de westerse wereld als gevolg van voortschrijdende wetenschap en techniek in hoog tempo veranderde. De verschuivingen die zich daardoor op zowel fysiek (ruimtelijke ordening) als ook mentaal niveau voltrokken, zouden het anachronistisch karakter van het op individuele contemplatie gerichte communicatiemodel van de conventionele kunst volgens Develing eens te sterker doen uitkomen. In zijn eigen romans, die waren opgezet als quasi-documentaire feitenverslagen, probeerde hij het individuele auteurschap terug te dringen ten gunste van een objectieve, transparante – en als zodanig algemeen verstaanbaar geachte - weergave van (fragmenten van) de werkelijkheid.

Deze poëtische vooronderstellingen, die ten aanzien van het verleden sterk tendentius, en met betrekking tot de eigentijdse kunst op zijn minst gedurfd-speculatief waren, vormen het denkraam waarmee Develing de Amerikaanse Minimal Art benaderde, nadat deze rond het midden van de jaren zestig binnen zijn blikveld was gekomen. Als auteur van verschillende teksten en als samensteller van

Minimal Art in het Haags Gemeentemuseum in 1968, de eerste overzichtstentoonstelling van de stroming in Europa, drukte Develing een krachtig stempel op de vroege begripsvorming over de Minimal Art in ons land, en mogelijk ook daarbuiten. De toelichting op de Haagse tentoonstelling in *Museumjournaal*, onder de titel 'Ideologische kunst: minimal art', geeft een goed inzicht in de wijze waarop Develing het werk van de minimalisten in verband bracht met zijn eigen ideeën en opvattingen.¹⁴⁹ De kwalificatie 'ideologisch' wekte in relatie tot de Minimal Art – die door behoudende critici in ons land juist om de veronderstelde uitbanning van inhoudswaarden werd afgewezen – vermoedelijk vooral bevreemding. Develings vooronderstelling dat kunst cultureel-maatschappelijke condities weerspiegelt – een denkwijze die eerder ook door Jaffé was toegepast ter verklaring van de moderne kunst – leidde er echter toe dat hij de formele eigenschappen van het minimalisme bovenal opvatte als uitdrukkingen van een ethisch-idealistische wereldvisie. De schaal en industriële uitstraling van Minimal werken – die doen denken aan ingenieurskunst - kwamen volgens Develing voort uit een scherp bewustzijn van het technocratische karakter van de moderne samenleving. Met hun bevestigende houding tegenover de moderne wetenschap en technologie brachten de minimalisten volgens Develing de behoefte tot uiting een actieve, initiërende rol te spelen in de inrichting van de toekomstige samenleving. Die rol zou er vooral op gericht zijn de menselijke maat in het oog te houden en zo de leefbaarheid te bevorderen. In dat opzicht kon volgens Develing een treffende parallel worden getrokken met de intenties van de constructivistische kunstenaars in het post-revolutionaire Rusland – een parallel die zich in zijn ogen ook opdrong met betrekking tot de beeldende resultaten. Het culturele klimaat in de naoorlogse VS liet zich volgens Develing in veel opzichten vergelijken met dat in het post-revolutionaire Rusland. Beide landen braken, vanuit een krachtige veranderingsgezindheid, rigoreus met het geïmporteerde Westeuropese culturele paradigma. In de kunst manifesteerde die vernieuwingsdrang zich in een politiek gemotiveerd avant-gardisme, dat zich afzette tegen de institutionele autonomie van de kunst en beoogde de artistieke praktijk opnieuw in het sociale domein te verankeren. Zo schreef Develing:

'Evenmin als de Constructivisten (...) zich beperkten tot het vervaardigen van kunstwerken, doen de minimal-artists dit. Hun objecten geven vooral uitdrukking aan hun ideeën over kunst en maatschappij, waarbij dit laatste alle aspecten van de maatschappij omvat.'¹⁵⁰

Zijn visie op de minimalistische objecten als dragers van ethisch-idealistische denkbeelden bracht Develing ertoe vormaspecten ervan terug te voeren op veronderstelde ideële uitgangspunten. Zo betoogde hij dat de non-hiërarchische compositiemethode die Judd, Morris en andere minimalisten propageerden het rechtstreekse uitvloeisel was van een non-hiërarchische maatschappijvisie, die invloed onderging van recente concepten uit de wetenschappelijke wereld:

'Ieder deel van een totaal (...) van wat voor soort dan ook, is autonoom, geheel zelfstandig, moet op zichzelf beoordeeld worden en verschilt weer van andere delen. Met andere woorden, alle verschillende onderdelen van een geheel (en dat mag een organisch geheel zijn, of onze complete samenleving, kortom iedere vorm van organisatie) mogen dan op het eerste gezicht een grote uiterlijke gelijkenis vertonen, een nadere beschouwing leert dat zij zich telkens weer anders aan ons voordoen, telkens krijgen we er een ander facet van te zien.'¹⁵¹

Met die bewering gaf Develing een sociologische interpretatie aan de fenomenologisch georiënteerde principes van de Gestalt-theorie, die vooral Robert Morris in zijn teksten betrok op de *unitary forms* van het minimalisme.¹⁵² Uittalingen als deze maken duidelijk dat Develing op dat relatief vroege moment al kennis had genomen van sommige van de ideeën van waaruit Minimal-kunstenaars tot hun werk kwamen – kennis die hij deels uit eerste hand had door zijn contacten met verschillende van de Minimal-kunstenaars in de aanloop tot de tentoonstelling in het Gemeentemuseum. Tegelijk maakte zijn eigen preoccupatie met de vermaatschappelijking van kunst dat zijn omgang met die ideeën nogal selectief was en de (onderling uiteenlopende) intenties en posities van de kunstenaars in zijn voorstelling te gemakkelijk werden herleid tot één overkoepelend programma. Zo vonden zijn observaties over de wederkerigheid van artistieke en maatschappelijke vernieuwing steun in de opstelling van kunstenaars als Andre, Judd en Morris, die rond 1970 behoorden tot de sterk gepolitiseerde tak van de neo-avant-garde in de VS.¹⁵³ Dat gold veel minder voor zijn bewering dat de ingrijpende schaalvergroting in het Minimalisme erop was gericht uit de beslotenheid van de privé-ruimte te breken en bezit te nemen van de stedelijke buitenruimte. Terwijl die aanspraak, zoals

hierboven bleek, wel van toepassing was op het werk van Tony Smith, bleven Judd, Morris en anderen hechten aan een autonome status van hun werk en stonden ze juist afkerig tegenover de integratie in de gebouwde omgeving.¹⁵⁴

Zijn neiging het Minimalisme te relateren aan het Russisch constructivisme leidde ertoe dat Develing onvoldoende oog had voor de context waarin de Minimal Art in de VS was ontstaan en functioneerde. Hij was zich te weinig bewust dat werk en ideeën van de betreffende kunstenaars zich vooral verhielden tot andere artistieke posities – vooral het laatmodernistische formalisme en op Dada geïnspireerde neo-avant-gardistische houdingen.¹⁵⁵ Het bewustzijn van de complexe context waarin het constructivisme tot ontwikkeling was gekomen, was in de vroege jaren zestig - de beginfase van de Minimal Art – nog slechts rudimentair.¹⁵⁶

Zo ging Develing voorbij aan de specifieke (kunst)historische bepaaldheden van het postrevolutionaire Rusland en van de VS van de jaren zestig. Nog buiten beschouwing gelaten dat hij het streven naar maatschappelijke integratie van de kunst bij de Amerikanen overschatte, gaf Develing zich er te weinig rekenschap van dat de radicale innovaties van de constructivisten in de context van de jaren zestig niet meer het oorspronkelijke revolutionaire politieke potentieel vertegenwoordigden. Bij de verdienste het Minimalisme in een vroeg stadium bij een breed publiek onder aandacht te hebben gebracht, was Develings begrip ervan naar huidige maatstaven speculatief en idiosyncratisch.

Dat het dat ook binnen de toenmalige Nederlandse situatie was, blijkt wanneer zijn uitspraken in *Museumjournaal* worden afgezet tegen beschouwingen van Beeren en Leering - teksten die tot stand kwamen ter gelegenheid van de tentoonstelling van Robert Morris in het Van Abbemuseum in het voorjaar van 1968.¹⁵⁷ Zowel Beeren als Leering begrepen - op dit vroege moment - dat de betekenis van Morris' werk niet zozeer ligt in de immanente eigenschappen van de objecten als wel tot stand komt in de meerduidige verhouding tussen object, ruimtelijke context en beschouwer. Het centrale gegeven van beider beschouwingen is dat het proces van betekenisgeving wortelt in de concrete ervaring van een volume in de ruimte – een ervaring die als gevolg van de wisselende ruimtelijke posities van de beschouwer voortdurend aan verandering onderhevig is. Beeren merkte in Morris' objecten een vergaande reductie van kleur en textuur op – een reductie die, zo meende hij, was ingegeven door een streven de associaties van de (formaties van) ruimtelijke volumes met een externe of innerlijk-psychologische werkelijkheid tot een minimum te beperken. In contrast met Develing – en tot de mentaliteit die hijzelf in *Vormen van de kleur* centraal had gesteld - betoogde Beeren nu dat Morris ook gekant was tegen de integratie van zijn werk in een architecturale of anderszins maatschappelijke context.¹⁵⁸ Met dit alles had Morris volgens Beeren één oogmerk: het bewerkstelligen van een maximale werking van zijn ruimtelijke constellaties als Gestalts. Het was volgens Beeren vooral de betrokkenheid op de ruimte (opgevat als non-descripte *container*) waarin Morris' werk zich het sterkst onderscheidde van de meer op de intrinsieke eigenschappen van het object gebaseerde benadering van Judd. Beeren beschreef Morris' werk als een systematisch onderzoek naar het in beginsel onbeperkte aantal ruimtelijke constellaties die met een beperkt aantal componenten kon worden bereikt. Het zou Morris erom te doen zijn de beschouwer zoveel mogelijk informatie te verschaffen over de zeer uiteenlopende wijzen waarop een volume zich in de ruimte aan ons kan voordoen. Vanuit die vooronderstelling begreep Beeren ook de *felt-pieces* die Morris in 1967 in zijn oeuvre introduceerde. Uit de volgens eenvoudige bewerkingen behandelde lappen vilt, die zich vanwege hun vrije vorm onderscheiden van de heldere volumes van Morris' eerdere werk, sprak volgens Beeren de behoefte inzichtelijk te maken welke ingrijpende gedaantewisselingen konden plaatsvinden in de transformatie van object naar Gestalt.¹⁵⁹

Het artikel van Leering in *Museumjournaal*, dat volgde op Beerens tekst, kan gelden als een illustratie van diens betoog. Door middel van afbeeldingen en begeleidende tekst demonstreerde Leering de variatiemogelijkheden van een uit twee identieke L-vormige elementen bestaand werk. Het artikel, waarin twaalf constellaties van de twee volumes in een van de zalen van het Van Abbemuseum worden gevormd, maakt duidelijk hoezeer de ervaring, en als gevolg daarvan de betekenis van het werk, afhankelijk is van de opstelling en de relaties met de ruimtelijke context. Leering greep de demonstratie aan om enkele van Develings beweringen over het minimalisme te ontkrachten. In tegenstelling tot Develing betoogde Leering dat de minimalisten wel degelijk gebruik maakten van compositie, maar dat het een non-hiërarchische compositiemethode betrof, die hij als post- of anti-kubistisch kwalificeerde.¹⁶⁰ Net als Beeren verwees Leering naar de Gestalt-theorie als invalshoek van waaruit Morris' werk begrepen kon worden. Terwijl beider begrip van de (proto-)Minimal Art net als

Develings interpretatie ervan aanvankelijk nog sterk in het teken hadden gestaan van speculatieve vooronderstellingen die deels onder invloed stonden van vooroorlogse sociaal-utopische modellen ten aanzien van de betrekkingen tussen kunst en maatschappij, sloten beiden in hun uitspraken over Morris' werk inmiddels meer dan Develing aan bij diens daadwerkelijke uitgangspunten.

Een alternatieve genealogie van de avant-garde (II)

Leering bracht in zijn artikel Morris' omgang met de ruimte – de articulering ervan door middel van de conflictueuze tegenstelling van ruimte en volume – in verband met Theo van Doesburgs visuele strategie in de uitgaansgelegenheid *l'Aubette* in Straatsburg, waarvoor deze in 1928 het interieur ontwierp. Die verwijzing was een voorbeeld van de hernieuwde aandacht voor de historische avant-garde in het blad, die tussen 1966 en 1968 resulteerde in een reeks artikelen over stromingen en vertegenwoordigers van de avant-gardes van de jaren tien en twintig. De historisch-moderne kunst was als aandachtsgebied in de eerste jaren na Beerens aantreden in 1961 grotendeels uit het blikveld verdwenen, ten gunste van de progressieve eigentijdse kunst. Paradoxaalwijze leidde juist die allengs intensievere verhouding tot de actualiteit ertoe dat men opnieuw oog kreeg voor historische vormen van avant-gardisme, voor zover deze in betrekking tot het eigentijdse kunstleven konden worden begrepen. Het eerste voorbeeld van dat mechanisme was de ontdekking rond 1965 van Marcel Duchamp als stamvader van verschillende stromingen binnen de vooruitstrevende kunst van dat moment. Mede onder invloed van formeel-reductieve vormen van eigentijdse kunst trad enkele jaren later in het blad een nieuwe interesse aan de dag voor uiteenlopende historische manifestaties van constructivisme en geometrische abstractie.

De belangstelling in *Museumjournaal* voor Lissitzky, Van Doesburg en andere vertegenwoordigers van de historische avant-garde stond niet los van verschuivingen in de internationale canonvorming van de moderne kunst, en stond tevens in relatie tot ontwikkelingen in de Nederlandse musea voor moderne kunst. Hierboven kwam al aan de orde dat de museale aandacht voor constructivistische en geometrisch-abstracte kunst in ons land sinds de bevrijding verhoudingsgewijs sterk was. De affiniteit van enkele Nederlandse museumdirecties met de constructivistische traditie leidde ertoe dat in de jaren vijftig en zestig naast de omvangrijke collectie Mondriaans van Sal Slijper in het Gemeentemuseum Den Haag (in bruikleen gegeven in 1950, gelegateerd in 1971), in omvang en kwaliteit uitzonderlijke ensembles werden verworven van het werk van Malevitsj (Stedelijk Museum, 1958) en Lissitzky (Van Abbemuseum, 1968). Tegen die achtergrond lag het voor de hand dat het Amsterdamse Stedelijk Museum in 1968 naast de musea van Stuttgart en Londen een van de stations was van de groots opgezette herdenkingstentoonstelling *50 jaar Bauhaus*.¹⁶¹

Het was echter vooral het Van Abbemuseum dat vanaf 1965, al dan niet in samenwerking met andere musea in binnen- en buitenland, door middel van een reeks retrospectieven van achtereenvolgens Lissitzky (1965-1966), Moholy-Nagy (1966), Vordemberge Gildewart (1966), Van Doesburg (1968) en Tatlin (1969), en de thematentoonstelling *Bouwen '20-'40* impulsen gaf aan de herwaardering van de constructivistische traditie. Behalve door de planmatige opzet onderscheidde Leerings programmering van de historische avant-gardes in het Van Abbemuseum zich van die in de andere Nederlandse musea voor moderne kunst door de optiek van waaruit hij deze aan de orde stelde. Leering zag de experimenten uit de jaren twintig uitdrukkelijk niet als kunsthistorisch erfgoed, maar richtte zich juist op de parallellen tussen historische en actuele vormen van avant-gardisme, waarbij voor hem bovenal het overeenkomstig veronderstelde streven naar de symbiose van artistieke en maatschappelijke vernieuwing als richtinggevend gold. Terugblikkend merkte hij daar in 1999 over op:

'Naast (...) actuele tendensen [Minimal en post-Minimal Art, Joseph Beuys/RS] wilde ik ook historische ontwikkelingen tonen, niet als historisch fenomeen maar vanwege het belang dat het werk van Moholy-Nagy, El Lissitzky, Duchamp en Theo van Doesburg had voor de actuele kunst. Die kunstenaars wilden kunst en leven met elkaar verbinden, en die verbintenis was ook een van mijn idealen. Welke functies kan kunst in de maatschappij vervullen, de inzetbaarheid van kunst in het leven, dat waren essentiële kwesties voor mij.'¹⁶²

Het was deze optiek die ook in *Museumjournaal* aan de basis lag van een intensieve heroriëntatie op de historische avant-garde. Het zwaartepunt van die campagne lag in 1968. Alleen al nummer 6 van dat jaar bevatte met teksten over Van Doesburg en het Bauhaus en Beerens beschouwing ‘Avant-garde achteraf’ drie bijdragen waarin historische vormen van transgressief avant-gardisme juist om hun actuele betekenis onder de aandacht werden gebracht. Door het belang van Duchamp, Mondriaan, Van Doesburg en Lissitzky naar voren te halen ten koste van ‘klassieke’ kunstenaars als Picasso en Henry Moore (van wie respectievelijk het Stedelijk Museum (1967) en het Rijksmuseum Kröller-Müller (1968) grote overzichten brachten) droeg *Museumjournaal* een beeld van de historisch-moderne kunst uit dat een weerspiegeling was van de verschuivende referentiekaders onder vooruitstrevende jonge kunstenaars en critici, die het belang van klassiek-modernen als Picasso sterk relativeerden, terwijl Dada en constructivisme opnieuw inspirerend werden gevonden.¹⁶³ In 1968 vroeg de redactie vier Britse en acht Nederlandse kunstenaars van de jongere generatie naar hun oordeel over de betekenis van Moore voor hun eigen werk.¹⁶⁴ Terwijl de Britten zich in meerderheid aan hem schatplichtig verklaarden, vonden Jan van Munster, Marinus Boezem, Ger van Elk, Bonies en Rik van Bentum Moores werk juist om de subjectief-esthetische verwerking van het thema mens en natuur vooral gedateerd. De systematische constructivist Bonies zag Moore vooral als een traditioneel beeldhouwer, die om zijn conventionele ruimtevorming voor hemzelf van veel mindere betekenis was dan Brancusi, Rodchenko, Tatlin en Gabo.

Terwijl in de Nederlandse musea het primaat traditioneel lag bij mono-disciplinair werkende kunstenaars met een evenwichtig oeuvre, raakte in het perspectief van Beeren, Leering en anderen een avant-garde-opvatting die vooral was gericht tegen artistieke conventies geleidelijk op de achtergrond, ten gunste een meer socio-politiek gemotiveerd avant-gardisme, dat erop was gericht de institutie kunst te hervormen door de artistieke praktijk te herformuleren in aansluiting op sociaal-culturele condities.¹⁶⁵ Die herijking leidde, zoals gezegd, tot de opwaardering van traditioneel veronachtzaamde avant-gardisten en tot nieuwe hiërarchische verhoudingen binnen stromingen waarvoor van oudsher al interesse bestond. Zo werd de positie van Mondriaan binnen de Stijlbeweging gerelativeerd, terwijl de betekenis van Van Doesburg juist sterk naar boven werd bijgesteld. In de herevaluatie van een kunstenaarstype dat, zoals Leering met betrekking tot Van Doesburg, Lissitzky en Moholy-Nagy schreef, ‘de kunst gewoon in al haar vormen en uitdrukkingmiddelen [gebruikte] om hun concepties gestalte te geven’, voegde *Museumjournaal* zich naar een neo-avant-gardistisch kunstbegrip, waarin de expertise van de kunstenaar - Naumans prozaïsche aforisme ‘Art is what an artist does, just sitting around in the studio’ indachtig - met de generieke term ‘Art’ werd aangeduid, en waarin de conceptuele grondslag steeds meer gewicht kreeg.¹⁶⁶

Leering erkende weliswaar kwaliteitsverschillen tussen de schilderijen van Mondriaan en Van Doesburg, maar omdat hij beoordelingscriteria hanteerde waarin schilderkunstige waarden minder gewicht in de schaal legden dan houding en ideeën, kon hij de hiërarchie tussen beide omkeren. Van Doesburgs schilderijen werden nu als notities van een beweeglijk denkproces als boeiender en actueler beoordeeld dan de zorgvuldig uitgewogen composities van Mondriaan. Leering zag Van Doesburg niet alleen als een proto-conceptualist, maar bracht hem in *Museumjournaal* ook in verband met de Post Painterly Abstraction en de Minimal Art. De kritische bezinning op mediums specifieke eigenschappen en de objectivering van de vormaspecten in die stromingen, zo redeneerde Leering, was immers voor Van Doesburg essentieel geweest. Leering erkende dat de Stijl-kunstenaar daarbij nog werd geleid door metafysische speculaties. Om die reden was zijn werk veeleer naar de vorm dan – zoals dat van de toenmalige generatie - naar de achterliggende uitgangspunten concreet. Niettemin vond Leering Van Doesburgs werk juist om het anti-illusionistische karakter radicaler en geavanceerder dan Mondriaans schilderijen, die nog altijd een optische ruimtelijkheid opriepen.

Hoe het perspectief van 1968 de visie op gebeurtenissen van veertig jaar tevoren kon kleuren blijkt uit de bijdragen aan *Museumjournaal* van de architect en voormalige Bauhaus-student Johan Niegeman en de Italiaanse architectuurhistoricus Bruno Zevi.¹⁶⁷ Niegeman verklaarde het revolutionaire karakter van het Bauhaus niet, zoals gebruikelijk, uit de herformulering van het kunstenaarschap in aansluiting op maatschappelijke doelstellingen. Voor hem was het instituut vooral baanbrekend en richtinggevend vanwege de non-hiërarchische en gedemocratiseerde omgangs- en bestuursvormen. Inspraak van de studenten, zo memoreerde hij, gold als vanzelfsprekend. Dat de door hem beschreven Bauhäusler op feestavonden waarop werd ‘gedanst, gesprongen, gehuppeld, gekropen’ als blijk van ‘het bevrijd worden of zijn van de voorgeschreven of aangeleerde gedrags- en

denkpatronen' in de buurt kwamen van de aan functionele verbanden ontworstelde *homo ludens* van Constants New Babylon was meer dan een toevalligheid.¹⁶⁸ Impliciet suggereert het hele artikel parallellen tussen het sociale non-conformisme van de Bauhäusler en de mentaliteit van mei 1968. Niegeman zag niet alleen een historische gelijkenis tussen de sluiting van het Bauhaus door de Nazi's in 1933 en de subsidiestop in 1968 van de Duitse overheid aan de Hochschule für Gestaltung Ulm (die kan worden beschouwd als de naoorlogse voortzetting van het Bauhaus). Zonder het met zoveel woorden te zeggen begreep hij het conflict tussen het Bauhaus en behoudende kringen in vooroorlogs Duitsland als een historische pendant en voorafschaduwing van de strijd van de tegencultuur tegen de bekrompen en als fascistoïde ervaren mentaliteit van de gevestigde orde.

Zevi's bijdrage aan *Museumjournaal*, onder de programmatische titel 'Theo van Doesburg – morgen' was de tekst van zijn openingsrede ter gelegenheid van de Eindhovense Van Doesburg-tentoonstelling. Dat Leering, zelf bouwkundig ingenieur, daartoe juist een architect had benaderd is een indicatie van zijn behoefte de maatschappelijke dimensies van Van Doesburgs werk accent te geven. Zevi zag Van Doesburg als een baanbrekend architect, wiens ontwerpmethodologie revolutionair was vanwege de combinatie van een methodologische grondslag met een grote vormvrijheid en flexibele toepassingmogelijkheden voor de gebruiker. Juist om dat laatste aspect gold Van Doesburgs ontwerppraktijk voor Zevi als voorbeeldig voor de eigen tijd. Hij signaleerde een paradox: terwijl door het toenemend welvaartspeil in de westerse wereld behoorlijke woonruimte voor een ieder gewaarborgd was, kwam de jeugd in opstand tegen de standaardisering en technocratisering van de moderne woningbouw. Tegen het decor van deze problematiek zag Zevi de actualiteit van Van Doesburg, wiens 'vormloze architectuur met een grammatica en een syntaxis' bij uitstek zou voorzien in de behoefte aan 'bouwelementen, technisch up to date, maar flexibel genoeg om tot de meest uiteenlopende constructies te worden samengevoegd, zodat zij [de jongeren/RS] de doos, de vastgestelde verpakking kunnen ontlopen en hun eigen menselijke omgeving kunnen scheppen.'¹⁶⁹

Zodoende kreeg de lezer van *Museumjournaal* een beeld van de moderne kunst gepresenteerd, dat sterk werd bepaald door de eigentijdse sociaal-culturele condities en de wijze waarop de neo-avant-gardes daar in hun werk op reageerden. Dat beeld week af van het evenwichtiger en deels historiserende perspectief dat de Nederlandse musea voor moderne kunst de beschouwer rond dat moment boden, maar waarbinnen juist de aandacht voor de klassiek-moderne kunst door jongere, vernieuwingsgezinde museummedewerkers vaak als weinig stimulerend werd gezien.

Reactie: politisering en formalisme

In 1966 verscheen in *Museumjournaal* een beschouwing van Paul Panhuysen, educatief medewerker van het Van Abbemuseum, over de Duitse constructivist Friedrich Vordemberge Gildewart. Panhuysen merkte daarin op dat Vordemberge Gildewart had vastgehouden aan een autonoom en zuiver esthetisch concept van kunst. Onder het motto dat 'met een beschilderd doek (...) nog nooit een verbetering in het leven buiten de kunst [is] gebracht' wees de kunstenaar elke aanspraak op een werkingspotentieel van de kunst buiten het zuiver artistieke domein van de hand.¹⁷⁰ Vordemberge Gildewart deed die uitspraak in 1947 - twee jaar na het einde van de Tweede Wereldoorlog. Het is dan ook de vraag of dit citaat zijn opvattingen uit de jaren twintig weerspiegelt, toen hij geruime tijd als discipel van Van Doesburg was aangesloten bij de sterk transgressief georiënteerde beweging De Stijl. Van meer belang is hier dat Panhuysen, door Vordemberge Gildewarts *l'art pour l'art*-houding te benadrukken, afstand nam van de verbintenis van de constructivistische beeldtaal met een politiek-maatschappelijk engagement, zoals die door mensen als Leering, Develing, Zevi, Beeren en anderen in *Museumjournaal* tot stand werd gebracht. Panhuysen kan in dat opzicht gelden als een vroege vertegenwoordiger van de reactie op het ideaal van de maatschappelijke integratie van kunst, dat in *Museumjournaal* zo krachtig werd uitgedragen. Die reactie had een tweeledig karakter: enerzijds begonnen zich tegen het einde van de jaren zestig politiek uiterst links-georiënteerde maatschappijcritici te roeren, die het integratie-ideaal verwierpen als een knieval voor de maatschappelijke status-quo. Aan de andere kant rees er kritiek op het speculatieve karakter van de vooronderstellingen onder het concept. Die kritiek kwam hoofdzakelijk uit de hoek van (overwegend kunsthistorisch opgeleide) critici die een benadering voorstonden die veel sterker steunde op de analyse van de intrinsieke eigenschappen van het kunstwerk en op objectieerbare modellen. Onder

hen bevonden zich critici die een formalistische benadering hanteerden, zoals Rudi Fuchs en Carel Blotkamp.

Cor Blok gaf in 1968 de aanzet tot een kritiek die korte tijd later alom in kringen van gepolitiseerde kunstenaars te horen zou zijn. In zijn boek *Kunst voor wie?* sprak Blok zijn twijfel uit over het volgens hem weinig reflexieve enthousiasme voor de maatschappelijke integratie van de kunst.¹⁷¹ Blok wierp de vraag op welke waarde de maatschappelijke integratie van kunst zou kunnen hebben. Hij wees erop dat de samenleving waarin de kunst werd geïntegreerd door de pleitbezorgers van de integratie-gedachte ten onrechte nauwelijks aan een kritische beschouwing werd onderworpen. Het was volgens hem de vraag of er, gezien de aard van de eigentijdse maatschappij, waarin een groep conservatieve oligarchen aan de touwtjes trok en de massa tevreden hield met materiële welvaart, wel enig heilzaam effect zou kunnen uitgaan van de maatschappelijke integratie van de eigentijdse kunst. Zelf was Blok veeleer geneigd te veronderstellen dat de ontregelende uitwerking die kunst idealiter heeft in de kiem werd gesmoord door de kritiekloze integratie in een systeem dat er bovenal op was gericht de bestaande verhoudingen in stand te houden. Hij concludeerde dan ook: 'het feit blijft dat revolutionaire kunst ontkracht kan worden door opname in een apparaat dat bij revolutie geen belang heeft, en zelfs gebruikt wordt om dat apparaat te verstevigen.'¹⁷²

Met die redeneertrant kwam Blok in de buurt van de denkbeelden van de filosoof en Frankfurter Schule ideoloog Herbert Marcuse, de grote inspirator van de internationale politiek-maatschappelijk democratiseringsbewegingen van de jaren zestig.¹⁷³ In zijn invloedrijke cultuursociologische studie *One Dimensional Man* (1964), bekritiseerde Marcuse de moderne liberale samenlevingen in de westerse wereld. Het centrale gegeven in Marcuses betoog was het verwijt dat de machthebbers door het stimuleren van debat en tolerantie bij voorbaat de angel uit elke kritiek op de bestaande maatschappelijke structuren zouden halen. Dat mechanisme van de 'repressieve tolerantie' deed volgens Marcuse in het bijzonder zijn werking gelden op het vlak van kunst en cultuur. De hoge cultuur, zo betoogde Marcuse, was veilig ingekapseld in de maatschappelijke machtsstructuren. Daarmee was ze haar wezenlijke betekenis als kritische, oppositionele factor kwijtgeraakt. Het was volgens Marcuse de taak van maatschappelijke radicalen zich krachtig tegen het machtsapparaat te verzetten. Het was daarbij geoorloofd desnoods geweldsmiddelen in te zetten. Net als in landen als Frankrijk en Duitsland verwierf Marcuses virulente cultuurpessimisme in ons land, na de Nederlandse vertaling van *One Dimensional Man* in 1968, in korte tijd veel aanhang onder geëngageerde studenten, kunstenaars en intellectuelen. Hoewel vermoedelijk slechts weinigen *De eendimensionale mens* ook daadwerkelijk zullen hebben gelezen, laat staan kritisch verwerkt, werd de centrale gedachte van het boek, het concept van de repressieve tolerantie, de ideologische banier van waarachter de sterk heterogene tegencultuur het politieke en culturele establishment provoceerde. In Nederland kwam de tegencultuur (vooral in zijn ludieke variant) tot grote bloei. Het beeld van Nieuw Links - de van oorsprong Brits-Amerikaanse paraplueterm voor vernieuwingsbewegingen die de democratisering van maatschappelijke instituties als de politiek en de universiteiten nastreefden - werd hier vooral bepaald door actiegroepen als Provo, Dolle Mina en de beweging Tien over Rood, het platform van een gezelschap jonge, kritische PvdA-ers. Tegen het einde van de jaren zestig begon de roep om democratisering van maatschappelijke instituties ook segmenten van de academische wereld en de kunstsector in zijn greep te krijgen. In Amsterdam mobiliseerden kunstenaars zich en zetten ze acties op touw die erop waren gericht de als elitair en gesloten beschouwde kunstinstituten open te breken en onder kunstenaars-zelfbestuur te brengen. Links-progressieve academici die sympathiseerden met arbeiders, studenten en kunstenaars verenigden zich in de Bond voor Wetenschappelijke Kunstarbeiders (BWA). In dat verband bediscussieerde men door het marxisme beïnvloedde theorievorming op uiteenlopende terreinen van wetenschap. De BWA had ook een - overigens verhoudingsgewijs weinig actieve - sectie Kunst. Hierin waren onderzoekers en medewerkers van musea en andere instellingen op het vlak van de kunsten vertegenwoordigd. Ook de hoofdredactrice van *Museumjournaal*, Rini Dippel, was enige tijd aangesloten bij de BWA.¹⁷⁴ Tot de meest overtuigende leden van de sectie behoorden de schrijver en essayist Jacques Firmin Vogelaar en de Rotterdamse kunsthistoricus en kunstactivist Kees Vollemans. In verschillende publicaties trok Vollemans in alternatieve spelling van leer tegen de inkapseling van de kunst in de volgens hem autoritaire en repressieve staat.¹⁷⁵ Ook in *Museumjournaal* droeg hij zijn opvattingen uit. In 1969 reageerde Vollemans op een artikel van Develing in het blad, waarin deze, conform zijn eerdere inzichten, een

pleidooi had gehouden voor het organisch opgaan van kunst in de alledaagse leefwereld. 176 In een scherpe aanval verweet Vollemans Develing in zijn enthousiasme voor de maatschappelijke integratie van kunst geen oog te hebben voor de specifieke politieke signatuur van die maatschappij.¹⁷⁷ In het voetspoor van Marcuse stelde Vollemans dat met de afwijzing van het individualisme in de kunst ook de mogelijkheid vervalt kritiek te leveren op de perfide maatschappelijke (want ‘kapitalistische’) orde. Om die reden, redeneerde Vollemans, was Develings overwinning niets anders dan de capitulatie voor de maatschappelijke status quo. Die opvatting werkte hij verder uit in het artikel ‘Over de politisering van kunst’, dat deel uitmaakte van een themanummer van *Museumjournaal* van eind 1969 over de relaties tussen kunst en de maatschappij.¹⁷⁸ Daarin introduceerde Vollemans ook een nieuw aspect: het op freudiaanse ideeën geïnspireerde anarcho-communisme, dat met het streven naar de bevrijding van het individu ook één van de fundamenteën was van het denken van Marcuse.

Wanneer Vollemans erop uit was de institutionele elite binnen de kunstsector te provoceren, dan lukte hem dat wonderwel. Binnen het bestek van *Museumjournaal* slaagde hij erin de latente spanningen die er tussen de redactie van het blad en de museumdirecties bestonden op de spits te drijven. *Museumjournaal* was sinds het begin van de jaren zestig in handen van een groep overwegend jonge en progressieve museummedewerkers steeds meer de spreekbuis geworden van de neo-avant-gardes en hun sympathisanten. De redactie van het blad was doorgaans vernieuwingsgezinder dan de meeste directies van de Nederlandse musea voor moderne kunst. De groeiende ideologische discrepantie tussen musea en de redactie van *Museumjournaal* werd geruime tijd door beide partijen nauwelijks als problematisch ervaren. Hooguit meenden individuele directies wel eens dat hun activiteiten in het blad te weinig voor het voetlicht werden gebracht - een klacht die door het stichtingsbestuur doorgaans als onredelijk van de hand werd gewezen. De harmonieuze verstandhouding tussen museumdirecties en *Museumjournaal* – in de praktijk overigens meer het gevolg van desinteresse bij de directies dan van tolerantie – raakte echter verstoord op het moment dat mede door toedoen van Vollemans een polarisatieproces inzette, waarbij zowel de redactie als de individuele museumdirecties werden uitgedaagd kleur te bekennen en hun posities scherper te profileren. De manier waarop de redactie van *Museumjournaal* op het militante optreden van Vollemans en andere linkse critici reageerde, verschilde niet wezenlijk van de wijze waarop de tegencultuur door grote delen van de (gematigd-)progressieve Nederlandse elite werd tegemoet getreden: aanvankelijk met enige verwarring, maar al snel met gematigde sympathie.¹⁷⁹ Eén van de verklaringen voor die welwillende houding kan erin hebben gelegen dat men bij het polarisatieproces dat de protestbeweging in gang zette niet in het verkeerde ideologische kamp geplaatst wilde worden. In zijn rede ‘Avant-garde achteraf’ uit 1968 illustreerde Beeren dit mechanisme. Uiteenlopende manifestaties van vernieuwingsdrang in Nederland, zoals Nieuw links en het provocatieve televisieprogramma *Hoep!a*, kon je, zo suggereerde hij, natuurlijk links laten liggen, maar, zo vatte hij de gevolgen van die handelwijze samen ‘dan staat u rechts, en wie wil dat nu nog?’¹⁸⁰ Hemzelf en andere jongere museumfunctionarissen – van wie de meesten politiek links-progressief georiënteerd waren – moet dat perspectief als anti-modern en dus als onoorbaar zijn voorgekomen. Wat echter doorslaggevend moet zijn geweest voor hun sympathie voor de tegencultuur was dat ze de doelstellingen ervan – het openbreken en ontmantelen van de als gesloten en ondemocratisch beschouwde socio-politieke en culturele instituties – in elk geval ten dele onderschreven. Zo hadden auteurs als Blok, Beeren en Leering de betekenis van opeenvolgende stromingen binnen de neo-avant-garde sinds Nul/Zero afgeleid uit het streven de kunst(beleving) te ontdoen van zijn elitaire en hermetische karakter. Het ideaal van een grotere maatschappelijke werkzaamheid van de kunst werkte door op hun opvattingen over het museum voor moderne en eigentijdse kunst (die in het volgende hoofdstuk nader aan de orde zullen komen). Hier kan voorlopig worden volstaan met de constatering dat zich vooral binnen het Stedelijk Museum, maar ook binnen het Rijksmuseum Kröller-Müller, verschillen van inzicht aftekenden tussen de conservatoren en de directie – verschillen in artistieke opvattingen, maar als gevolg daarvan ook verschillen in inzicht ten aanzien van beleid en programmering en zelfs van de organisatiestructuur van het museum. Hoewel de inzet van de stafleden in hun competentiestrijd met De Wilde, waarin die tegenstellingen zich verhardden, niet samenviel met die van de protesterende kunstenaars, deelden de museummedewerkers wel het streven naar meer openheid en inspraak. Het gepolariseerde beeld van een autoritair regerende directeur en een rebellerende, met het kunstenaarsprotest sympathiserende staf zette de vertrouwensrelaties binnen het Stedelijk Museum onder druk. Het wantrouwen van De Wilde jegens zijn conservatoren, waartoe die

gechargeerde voorstelling van zaken rond 1970 aanleiding gaf, bleef binnen *Museumjournaal* niet zonder gevolgen. In de eerste plaats werden de verrichtingen van de redactie aandachtiger gevolgd en gingen de museumdirecties soms over tot censurering van artikelen. Daarnaast raakten de museumdirecties aan de redactionele vrijheid door er bij de redactie op aan te dringen in discussies publiekelijk stelling te nemen vóór de inzichten van de directeuren. Op beide aspecten kom ik in hoofdstuk 3 uitvoeriger terug.

De bevoogdende opstelling van de directeuren leidde er bij de redactie toe dat men sterker dan voorheen het accent ging leggen op de forumfunctie van *Museumjournaal*. De controle van bovenaf en andere ergernissen die samenhangen met de gebondenheid aan de museumwereld leidden ertoe dat de redactie na het aantreden van Paul Hefting als hoofdredacteur in 1970 probeerde te komen tot een formalisering van de redactionele onafhankelijkheid. Begin 1970 informeerde Hefting bij de jurist en kunstcriticus Ton Frenken naar de formele rechtspositie van de redactie inzake redactionele vrijheid ten opzichte van de museumdirecties.¹⁸¹ Dat Hefting deze kwestie, die bij de oprichting in 1955 om voor de hand liggende redenen niet statutair was vastgelegd, niet in overleg met de museumdirecties probeerde te regelen, maar extern advies inwon over de formele kaders, geeft aan hoezeer de verhouding tot de musea rond 1970 onder spanning was komen te staan. Dat de redactie zich in zijn aspiraties met het tijdschrift wezenlijk door de museumdirecties belemmerd voelde, blijkt ook uit een brief van Hefting aan Rudi Fuchs van eind 1970. Hefting sprak daarin namens de redactie het verlangen uit de betrekkingen tussen het blad en de museumwereld te verbreken en *Museumjournaal* als onafhankelijk tijdschrift voort te zetten.¹⁸² Hij voorzag echter, en waarschijnlijk niet ten onrechte, dat daarmee een deel van de subsidies verloren zou gaan. Om die reden bleef het, op een enkel verkennend gesprek na, bij wensdromen. Het streven om, zoals Hefting het in zijn brief aan Frenken formuleerde, in het blad tot een 'grote mate van openheid' te komen, bleef echter onverminderd bestaan. In een poging zich binnen de bestaande randvoorwaarden zoveel mogelijk te onttrekken aan de invloed van de museumdirecties - om zich een zo groot mogelijke vrijheid toe te eigenen voor een institutiekritische opstelling - riep de redactie in 1970 een medewerkerskring in het leven. Officieel heette het dat de redactie zich door middel van zo'n klankbord beter op de hoogte wilde houden van de opvattingen en activiteiten buiten de museumwereld. Interne stukken maken echter duidelijk dat de instelling ervan mede voortkwam uit het streven het progressieve karakter van het blad veilig te stellen door de ruggeleuning van vooruitstrevende kunstenaars, critici, kunsthistorici en andere kunstprofessionals te verwerven. Zoals daarover medio 1970 in de notulen van een redactievergadering werd genoteerd: 'De redactie voelt voor een groep medewerkers van de universiteiten en ook van kunstcritici. Dit zou een vrijwillig gekozen controle betekenen, terwijl de redactieraad opgelegd is'.¹⁸³ Als deelnemers dacht men aan de kunstcriticus Cor Blok, de kunstcritici/universitair medewerkers Frank Gribling, Carel Blotkamp en Rudi Fuchs, de kunstenaars Henk Peeters, Peter Struycken en Reinier Lucassen, en de particuliere verzamelaar Frits Becht.¹⁸⁴ Later werden aan dit lijstje nog de directeur van het Haarlemse kunstopleidingsinstituut Ateliers '63, Paul Schotel, en de mede-eigenaar van de Amsterdamse galerie Art & Project, Geert van Beijeren toegevoegd. In het voorjaar van 1970 had Hefting al met Blotkamp en Gribling gesproken. Blotkamp had bij die gelegenheid opgemerkt te vinden dat de betekenis van *Museumjournaal* als informatieorgaan over de moderne en eigentijdse kunst leed onder de band met de museumwereld. Hij suggereerde de redactie uit te breiden met een redacteur van buiten de musea. Omdat juist omstreeks 1970 de belangstelling van de universiteiten voor de moderne en eigentijdse kunst sterk toenam, lag het volgens Blotkamp voor de hand iemand uit de universitaire wereld aan te trekken.¹⁸⁵ De in het bestuur van de Stichting Kunstpublicaties verzamelde museumdirecties bleken echter niet in te stemmen met een formele en structurele participatie van de kunsthistorische instituten in het blad.¹⁸⁶ Welke argumenten men daarvoor aanvoerde is niet duidelijk, al zal de vrees voor verwetenschappelijking van het blad een rol hebben gespeeld. Vermoedelijk heeft de redactie naar aanleiding daarvan besloten tot het informele klankbord in de vorm van de medewerkerskring.¹⁸⁷ Deze medewerkerskring bestond tot eind 1972.¹⁸⁸ De reden voor de ontbinding ervan was niet meer te achterhalen, maar waarschijnlijk verliep het initiatief.

Nog vóór neo-marxisten als Vollemans zich in *Museumjournaal* begonnen te roeren kwam het avant-gardistische kunstbegrip van Beeren, Leering en anderen bloot te staan aan kritiek uit een geheel andere hoek. In 1967 plaatste de redactie een ingezonden brief waarin Hans Locher reageerde op

Beerens essay 'Het museum voor morgen'.¹⁸⁹ Locher, die als conservator aan het Haags Gemeentemuseum werkzaam was, sprak zich daarin uit tegen 'een aantal gedachtengangen die langzamerhand in het Museumjournaal vaste cliché's dreigen te worden'.¹⁹⁰ De belangrijkste daarvan was volgens hem de vooronderstelling dat bepaalde kunstwerken de individualiteit van de maker niet laten zien en dat dit als een vorm van democratisering moest worden begrepen. Ook verzette Locher zich tegen hetgeen hij interpreteerde als een pleidooi voor zelfwerkzaamheid van het publiek in de vorm van het bediscussiëren van het tentoongestelde.

De Leidse kunsthistoricus Rudi Fuchs, sinds 1966 als kunstcriticus verbonden aan *De Gids*, gaf in 1967 in *Museumjournaal* een even korte als treffende reactie op het meningsverschil tussen Beeren en Locher.¹⁹¹ Hij constateerde dat, hoewel Beeren noch Locher dat hadden opgemerkt, hun onenigheid over het museum in wezen kon worden teruggevoerd op een verschil in kunstopvatting. Fuchs schreef dat Beeren de eigentijdse kunst begreep als een 'stuk "problematische" werkelijkheid, dat, als manifestatie van een bepaald soort avant-garde (die meer omvat dan kunst alleen), repercussies heeft op de beschouwer. Die repercussies', zo stelde Fuchs vast, 'zijn niet alleen maar esthetisch (...), maar ook en vooral gebonden aan een moeilijk te omschrijven soort modernistische sensibiteit'.¹⁹² Fuchs begreep dat Beeren vooral werd geïntrigeerd door de wijze waarop geavanceerde kunst in het buitenartistieke domein binnendrong en daarmee ingreep in de werkelijkheidservaring. Alleen vanuit die belangstelling voor de maatschappelijke effecten van kunst, meende Fuchs, kon de dynamiek van het tentoonstellingsprogramma van het Stedelijk Museum adequaat worden verklaard. 'De exposities, zo schreef Fuchs, 'geven niet in de eerste plaats een beeld van een afgemeten productie van een individu (dat doen ze natuurlijk wel, maar dat is niet essentieel) maar tonen veeleer juist dat binnendringen'.¹⁹³ Hij schreef zelf meer affiniteit te hebben met de benadering van Locher, die volgens Fuchs sterker gericht was op afzonderlijke kunstwerken, en deze opvatte als 'een bepaalde, formele structuur, - een artistiek probleem met een artistieke betekenis', dat erom vroeg aandachtig te worden bekeken.¹⁹⁴

Fuchs had er al eerder blijk van gegeven niet onverdeeld enthousiast te zijn over Beerens omgang met de moderne kunst. In *De Gids* had hij begin 1967 kritiek geuit op *Vormen van de kleur*, een expositie die volgens hem symptomatisch was voor de manier waarop de Nederlandse musea de eigentijdse kunst voor het voetlicht brachten.¹⁹⁵ Het engagement van enkele vooruitstrevende museumdirecteuren met de voor- en naoorlogse avant-gardes had volgens Fuchs onder hun opvolgers mythische proporties aangenomen. Dat had volgens hem geleid tot een fixatie op de laatste ontwikkelingen, die door middel van thematische tentoonstellingen tot standaard werden uitgeroepen. Die praktijk vertroebelde volgens Fuchs het zicht op het heterogene karakter van de kunstpraktijk, en ging ten koste van kunstvormen die zich minder makkelijk binnen vooraf geformuleerde kaders lieten brengen. Te oordelen aan zijn noot bij de controverse tussen Beeren en Locher moet Beerens benadering Fuchs ook, en vooral, als ontoereikend zijn voorgekomen vanwege de geringe aandacht voor afzonderlijke kunstwerken en oeuvres, die inherent was aan de synthetiserende presentatievormen. Fuchs zelf concentreerde zich in de essays die hij schreef voor *De Gids* op (specifieke aspecten van) het werk van individuele kunstenaars. In die teksten, en ook in *Museumjournaal*, waaraan hij met ingang van 1968 met enige regelmaat bijdragen leverde, hanteerde hij veelal een methodiek die steunde op de axioma's van Greenberg en Fried. Binnen het door avant-gardistische begrippenkaders gedomineerde vertoog van *Museumjournaal* klonk zo, met vertraging ten opzichte van de VS, ook een sterk formalistische en op artistieke autonomie gestoelde benadering door.

Het contrast tussen beide perspectieven was des te beter zichtbaar omdat Fuchs zich in zijn essays concentreerde op kunstenaars die omstreeks 1967 ook mede de artistieke horizon van Beeren en Leering bepaalden: op formele reductie gerichte Amerikaanse schilders als Morris Louis, Kenneth Noland en Frank Stella. In tegenstelling tot Beeren en Leering was het Fuchs er geenszins om te doen de betekenis van hun werk voor de eigentijdse ervaringshorizon van de museumbezoeker aanschouwelijk te maken. Fuchs beoogde vooral de uitzonderlijke *artistieke* kwaliteit die het werk van Noland, Stella en anderen volgens hem bezat te objectiveren. Voor de kunsthistoricus Fuchs was de notie kwaliteit een boven-historisch gegeven: hij meende dat het werk van de belangrijkste vertegenwoordigers van de Post Painterly Abstraction zich in oorspronkelijkheid en visuele overtuigingskracht kon meten met het beste in de moderne en premoderne kunstgeschiedenis. Fuchs stelde in 1970 dat de abstractie in de eigentijdse kunst kwalitatief veruit superieur was.¹⁹⁶ Op grond

van dat oordeel stoorde hij zich aan de vooringenomen en oppervlakkige wijze waarop de Nederlandse critici zich onder andere ter gelegenheid van de tentoonstelling *Kompas 3* over de reductieve abstractie uit de Verenigde Staten hadden uitgesproken.¹⁹⁷ Fuchs meende dat de uitzonderlijke rijkdom en kwaliteit van die kunst alleen inzichtelijk kon worden gemaakt door middel van een nauwgezette analyse, die rekening hield met de complexe formele problematiek die de kunstenaars in hun werk aan de orde stelden. Hij zag in dat de formalistische benadering van Greenberg, waarmee hij eind 1967 kennismakte, daar met betrekking tot de Amerikaanse reductieve abstractie van de jaren zestig het meest toe geëigend was – overigens zonder blind te zijn voor de beperkingen van die werkmethode ten overstaan van anti-formalistische stromingen binnen de moderne kunst.¹⁹⁸ In de essays over Amerikaanse en Nederlandse kunstenaars die Fuchs vanaf 1968 schreef, trachtte hij zoveel mogelijk eigenschappen van afzonderlijke kunstwerken te benoemen, om vervolgens zo nauwkeurig en gedetailleerd mogelijk te kunnen differentiëren tussen de intenties en resultaten van individuele kunstenaars. In zijn essays over de Amerikanen werd Fuchs daarbij beperkt door dat hij betrekkelijk weinig van dit soort schilderijen uit eigen aanschouwing kende. Om die reden, en vanwege zijn bewondering voor Greenberg en Fried, leunde hij in artikelen over Kenneth Noland, Frank Stella en anderen sterk op hetgeen beide Amerikaanse critici over hen hadden geschreven.¹⁹⁹

Hoe Fuchs zijn waardering voor de formeel-reductieve abstractie met argumenten trachtte te onderbouwen laat zich het best illustreren aan de hand van zijn tweedelige essay over Frank Stella, dat in de zomer van 1970 in *Museumjournaal* verscheen.²⁰⁰ Fuchs stelde zich in dit artikel ten doel beoordelingscriteria te formuleren aan de hand waarvan de kwaliteit van kunst uit de meest uiteenliggende kunsthistorische periodes kan worden geëvalueerd. Hij begreep dat die criteria niet bij voorbaat konden worden vastgesteld, maar moesten worden afgeleid uit de intenties en resultaten waartoe individuele kunstenaars waren gekomen. Wat de waardering van veel Nederlandse critici voor de naoorlogse Amerikaanse schilderkunst volgens Fuchs in de weg stond, was de gehechtheid aan criteria die waren ontleend aan de premoderne kunst, zoals mimesis, handmatigheid en visuele complexiteit. Fuchs, die de moderne schilderkunst in navolging van Greenberg zag als een reductief ontwikkelingsproces in de richting van een non-illusionistische en zuiver abstracte kunst, stelde dat kunstenaars van de generatie van Stella de abstractie als een vanzelfsprekend gegeven hanteerden. Om die reden beschouwden zij de visuele complexiteit die de moderne kunst van het kubisme tot en met het Abstract Expressionisme had gekenmerkt, niet als een waarde, maar als een aan de abstractie wezensvreemd element dat als zodanig het streven naar zuivere abstractie in de weg stond. In tegenstelling tot veel critici in binnen- en buitenland, die de koele abstractie van Stella en anderen verwierpen als decoratief en simplistisch omdat ze er geen existentieel-expressionistische kunstopvatting op konden projecteren, beschouwde Fuchs de strenge eenvoud van Stella's werk als een kwaliteit: 'dat ze dat alles wat kunst altijd gehad heeft juist *niet* hebben, dat maakt Stella's schilderijen wat mij betreft juist erg complex en boeiend.'²⁰¹ Hij besprak vervolgens Stella's werk uit de vroege jaren zestig tegen de achtergrond van een lange abstracte traditie binnen de moderne schilderkunst. Van dat historische ontwikkelingsproces was Stella's werk volgens Fuchs niet slechts een logische uitkomst, maar vanwege de uitzonderlijke helderheid en visuele kracht waarin de kunstenaar zijn intenties had gevisualiseerd, ook een hoogtepunt. Terwijl Beeren en Leering vanuit hun avant-gardistische kunstopvatting de betekenis van de formele abstractie vooral afleiden uit de breuk die deze kunstvorm met voorgaande beeldende praktijken forceerde, kwam Fuchs tot tegengestelde conclusies:

'De zwarte schilderijen zijn (...) exact beredeneerde gevolgtrekkingen uit de al bestaande mogelijkheden, maar wat voor gevolgtrekkingen. Dat een schilder zich op een dergelijke wijze realiseert, aansluiting zoekend bij een bestaande, in principe sterke traditie, is niets avant-gardistisch maar een klassiek paradigma van artistieke ontwikkeling.'²⁰²

Het postulaat van een coherent artistiek ontwikkelingsproces als achtergrond en context van een individueel oeuvre vormt ook het uitgangpunt van Fuchs' beschouwing over Kenneth Noland - in 1968 zijn eerste bijdrage aan *Museumjournaal*. Het model vormde hier Fried's uiteenzetting over de ruimtevorming in de Amerikaanse schilderkunst sinds Jackson Pollock.²⁰³ In het kielzog van Fried schetste Fuchs hoe Pollock, en vervolgens Morris Louis, door middel van een zuiver abstracte toepassing van de beeldelementen lijn en kleur een ruimtelijkheid opriepen, die niet - zoals sinds het

kubisme het geval was geweest - steunt op de suggestie van ruimtelijke volumes, maar zuiver optisch van aard is. Pollocks en Louis' *all-over* composities van lijnen, respectievelijk kleurbanen, riepen volgens Fuchs een ondefinieerbare ruimte op. Omdat die ruimte zich buiten de kaders van het beeldvlak lijkt voort te zetten was de verhouding tussen het beeld en de beeldrand betrekkelijk arbitrair. Juist in dat opzicht zag Fuchs een wezenlijk onderscheid tussen het werk van Pollock en Louis en dat van Kenneth Noland. Hij beschreef zakelijk en precies hoe Noland in achtereenvolgende werkreeksen de relatie tussen de beeldstructuur en de omtrekvorm onderzocht. In dat proces zou het Noland, anders dan Stella, niet zozeer zijn begonnen om de denkbare variaties tussen beide te onderzoeken, als wel om de mogelijkheden te beproeven die dit minimale compositieprincipe bood om de kleurwerking maximaal te articuleren. Over de visuele uitwerking van *One Way*, een ruitvormig schilderij met een aantal evenwijdige, naar rechts wijzende V-vormen noteerde Fuchs:

‘Deze precieze, weloverwogen *plaatsing* van de banen kleur (en, daarmee, van de restvormen) suggereert niet alleen dat de restvormen als kleur gelezen kunnen worden, of als gelijkwaardig met de banen kleur, - ook wordt voelbaar gemaakt dat het hier juist en vooral om precies geplaatste vormen van kleur gaat. Dit dwingt de kijker bijna om de banen als dingen te ervaren, - als vormen die een eigen waarde en concreetheid bezitten, onafhankelijk van de hoedanigheid van de omtreksvorm.’²⁰⁴

Fuchs schreef in een bespreking van Greenbergs teksten in *De Gids* zich bewust te zijn dat diens formalistische benadering moest worden begrepen als een kunstkritische methodiek. Hij stelde weliswaar dat de kwaliteit van de reductieve abstractie door middel van een formele analyse het best kon worden geobjectiveerd, maar schreef ook dat Greenbergs methode in zijn eenzijdige concentratie op formele karakteristieken niet kon worden gehanteerd als een algemeen geldig systeem voor de evaluatie van artistieke kwaliteit. Dat Greenbergs formalisme in de VS in de jaren zestig wel degelijk van een descriptief model tot een dogmatisch en ten aanzien van de eigentijdse kunst prescriptief programma was geworden, leek Fuchs zich nog niet bewust. Dat ook hijzelf de verleiding niet kon weerstaan om de formalistische axioma's tot norm te verheffen waaraan artistieke kwaliteit kon worden afgemeten, demonstreert zijn artikel in *Museumjournaal* over de Britse beeldhouwer Anthony Caro.²⁰⁵ Dat Fuchs juist Caro koos is niet willekeurig: in zijn kruistocht tegen wat hij zag als het verval van de beeldhouwkunst in handen van minimalisten, pop art kunstenaars en andere *objecteurs* schoof Greenberg Caro naar voren als hoeder van de modernistische traditie. Strikt genomen beantwoordde Caro's polychrome sculptuur weliswaar evenmin aan Greenbergs beginsel van mediums specificiteit als de Minimal Art, maar Caro verhiel zich wel intensief tot de conventies van de disciplines schilder- en beeldhouwkunst. In dat opzicht onderscheidde zijn werk zich als een veeleer 'multi-specifieke' kunstvorm in positieve zin van de demonstratief hybride Minimal Art, die Greenberg juist om die reden bestreed.²⁰⁶ Fuchs keerde zich minder expliciet tegen het minimalistische kunstbegrip, maar sprak wel zijn teleurstelling uit over de richting waarin Judd, Morris en anderen Caro's innovaties verder ontwikkelden. Hun werk en opvattingen markeerden volgens Fuchs de aanzet tot de teloorgang van het modernistische sculptuurconcept. In het spoor van Greenberg stelde Fuchs dat de minimalisten zich doelbewust buiten het voor hem op dat moment cruciale dialectische ontwikkelingsproces van formele reductie en abstrahering hadden geplaatst. In plaats van het onderzoek naar de disciplinaire nucleus van de beeldhouwkunst voort te zetten hadden de minimalisten de sculptuur, volgens Fuchs, 'gefragmenteerd tot een aantal momenten en accenten, in een zekere mate van gegroepeerdheid gepresenteerd, van een niet noodzakelijkerwijs begrensde gebied.'²⁰⁷ In die herformulering van het concept sculptuur tot een formeel betrekkelijk ongearticuleerde praxis herkende Fuchs een acute bedreiging. De nieuwe opvatting – samengevat in Judds postulaat 'A work needs only to be interesting' – ondergroef de hoeksteen van het formalistische gebouw: het discriminerend beginsel, de notie van artistieke kwaliteit. Tegen deze achtergrond is de waardering van Fuchs en Greenberg voor Caro's werk te verklaren: het laat zich situeren in een modernistische traditie – een traditie waarvan het tevens als de (voorlopige) sluitsteen en apotheose kon gelden. Caro was de laatste beeldhouwer die zich, ongehinderd door de theoretische proposities die de minimalisten hadden ontwikkeld, vanuit intuïtie kon toeleggen op de realisatie van een zuiver abstracte opvatting van de beeldhouwkunst. De belangrijkste doorbraak in dat proces, betoogde Fuchs in navolging van Fried, was een revolutionair nieuwe, volstrekt non-referentiële organisatie van de beeldelementen. Anders dan de nog altijd antropomorfe beeldstructuur van de geassembleerde metaalsculpturen van de Amerikaanse

beeldhouwer David Smith (wiens invloed Caro had ondergaan) was de ordening van de beeldelementen - Fuchs gebruikte Friede's term 'syntaxis' - van Caro's ruimtelijke constructies volledig abstract. Dat laatste was volgens Fuchs cruciaal. Voor het eerst sinds de renaissance immers, zo betoogde hij, was in de beeldhouwkunst een formele organisatie gerealiseerd die niet vertrok vanuit en verwees naar de menselijke gestalte. Fuchs schreef die prestatie een revolutionaire betekenis toe die vergelijkbaar was met de ontwikkeling van de kubistische beeldprincipes aan het begin van de twintigste eeuw. Die aanspraak was in het licht van de eigentijdse ontwikkelingen op zijn minst overtrokken. Fuchs' artikel leest dan ook vooral als een wanhoopsoffensief van een gepassioneerd verdediger van een op formele reductie gerichte abstracte kunst tegen een houding die radicaal brak met de paradigma's van het mediums specifieke modernistische kunstbegrip.

In de teksten van Fuchs werkte de Amerikaanse formalistische kunstkritiek - zij het met de nodige vertraging ten opzichte van de VS - door in het Nederlandse discours. Ook uit de teksten van Carel Blotkamp in (en buiten) *Museumjournaal* sprak een bewustzijn van de kritische methode van Greenberg, al tekende Blotkamp meer voorbehoud aan.²⁰⁸ Zijn essay 'Barnett Newman - twee schilderijen' maakt deel uit van hetzelfde nummer als Fuchs' artikel over Caro.²⁰⁹ Vergelijking van de twee teksten maakt duidelijk dat Blotkamp zijn oordeel over Newmans werk weliswaar baseerde op de formele eigenschappen van diens werk, maar zich veel minder dan Fuchs liet leiden door de kunsttheoretische axioma's van Greenberg. Blotkamp hanteerde een formalistische benadering die de specifieke materiële hoedanigheid van afzonderlijke kunstwerken en de gehanteerde werkwijze in het middelpunt stelde.²¹⁰ Veel gedetailleerder dan Fuchs ging hij in op zaken als afmeting, verpofbreng, factuur en kleurgebruik. Ook schonk Blotkamp meer aandacht aan de visuele werking van specifieke schilderijen, terwijl Fuchs zich in veel gevallen beperkte tot het beschrijven van de formele organisatie. Blotkamp maakte de principiële keus om uitsluitend schilderijen te bespreken die hij uit eigen aanschouwing kende. Dat stelde hem in staat de materiële eigenschappen van de werken en hun optische werking nauwkeurig te beschrijven - iets waartoe Fuchs, die zich in veel gevallen moest baseren op beeldmateriaal of zelfs beschrijvingen, veel minder in de gelegenheid was. Juist door Blotkamps aandacht voor de optische werking van Newmans schilderijen kwam hij ten aanzien daarvan tot andere oordelen dan Fuchs. Terwijl Fuchs Newman in navolging van Greenberg met de Post Painterly Abstraction in verband had gebracht, stelde Blotkamp dat Newmans werk mede vanwege de nadrukkelijk handmatige verpofbreng en het visuele effect waartoe die werkwijze leidde, die relatie krachtig weersprak. Met die kritiek nam Blotkamp afstand van de neiging van Greenberg en andere formalisten om de specifieke eigenschappen van individuele kunstwerken ondergeschikt te maken aan een kunsttheoretische propositie over vormaspecten. Blotkamp stelde bovendien dat een formalistische benadering ten aanzien van de betekenis van Newmans werk eenzijdig en onvolledig was, aangezien deze geen rekening hield met de ideeën en bedoelingen van de kunstenaar. Hij schreef dat de combinatie van het uitzonderlijke formaat en de intense optische werking van het rode kleurveld in Newmans schilderij *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* bij de beschouwer een heftige reactie teweeg bracht die behalve zintuiglijk ook psychologisch van aard zou zijn. Blotkamp bracht de ontregelende werking van het schilderij in verband met Newmans kunstopvatting. De zelfs voor Amerikaanse begrippen buitengewone maatvoering en het kleurgebruik in *Who's Afraid* waren volgens hem niet zozeer de uitkomst van een formele probleemstelling als wel het resultaat van Newmans streven bij de beschouwer een transcendentale ervaring op te roepen. Ook de aan de bijbel of de klassieke mythologie ontleende titels die Newman aan zijn werk gaf moesten volgens Blotkamp in dat perspectief worden gezien. Juist het ideografische karakter van Newmans werk - zijn streven in een abstracte beeldtaal ideeën over het sublieme te visualiseren - maakte volgens Blotkamp dat een formalistische benadering, die zich alleen met de zintuiglijke aspecten van kunstwerken verhiel, ten aanzien van de betekenis van Newmans werk tekort schoot.

Op losse schroeven en Sonsbeek '71: post-minimalisme en conceptuele tendensen

De beschouwingen van Fuchs en Blotkamp over vertegenwoordigers van de formele abstractie uit de VS kunnen worden beschouwd als dieptepeilingen naar kunstvormen die in *Museumjournaal* al eerder vanuit een meer synthetisch perspectief aan de orde waren gesteld. In dat opzicht waren ze

vergelijkbaar met essays als die van K. Schippers over Raysse (1966), Blok over Lichtenstein (1967) en Henk Peeters over Manzoni (1969).²¹¹ Binnen de redactie van *Museumjournaal* spitste de aandacht zich in de late jaren zestig echter steeds meer toe op een nieuwe artistieke mentaliteit, die in ons land het meest uitgesproken werd vertegenwoordigd door Marinus Boezem, Stanley Brouwn, Jan Dibbets en Ger van Elk. Dat *Museumjournaal* zich in korte tijd aan hun werk en ideeën verbond was uitzonderlijk, in aanmerking genomen dat deze kunstenaars zich nog pas aan het begin van hun loopbaan bevonden: Boezem en Brouwn waren weliswaar al sinds de late jaren vijftig actief als kunstenaar en Van Elk sinds het begin van de jaren zestig, maar met uitzondering van Brouwn (die sinds 1961 werkte volgens een consistente thematiek) kon geen van hen nog bogen op meer dan de aanzet tot een samenhangend oeuvre.²¹² Voordat *Museumjournaal* aandacht aan hun kunstenaarschap begon te besteden had geen van hen serieuze erkenning gevonden in de officiële kunstwereld. Van Elk had weliswaar samen met Wim T. Schippers onder de vlag van de A-dynamische groep in 1962 een tentoonstelling ingericht in Museum Fodor, maar het geruchtmakende karakter van die uitdagende presentatie lijkt toch grotendeels een constructie achteraf.

Met de verbintenis aan deze voor de buitenwacht nog betrekkelijk obscure en anonieme groep kunstenaars voegde de *Museumjournaal*-redactie zich in een traject van institutioneel engagement met eigentijdse avant-garde kunst. Dat traject was al tijdens het interbellum internationaal ingezet en was in ons land na de bevrijding het sterkst tot uiting gekomen in Sandbergs betrokkenheid bij Cobra en latere vormen van lyrisch-expressieve schilderkunst. In *Museumjournaal* zelf gaf de relatie met Van Elk cs. een vervolg aan de ondersteuning van de Nul-kunstenaars enkele jaren eerder. Het contact tussen de redactie en Van Elk dateert van eind 1967 of begin 1968 en kwam tot stand op initiatief van de kunstenaar. Van Elk onderhield sinds 1964 contacten met Beeren, met wie hij in dat jaar had kennis gemaakt ten tijde van de tentoonstelling *Nieuwe realisten*, die laatstgenoemde in het Haags Gemeentemuseum had georganiseerd.²¹³ Ook Rini Dippel, destijds als wetenschappelijk assistent verbonden aan het Gemeentemuseum, had Van Elk bij die gelegenheid ontmoet.²¹⁴

In september 1967 leidde de vriendschap die Van Elk onderhield met Jan Dibbets en Reinier Lucassen en hun gedeelde ergernis over de kunstpraktijk van dat moment tot een tijdelijk samenwerkingsverband. Onder de ludieke mantel van het *Internationaal Instituut voor Herscholing van Kunstenaars (I.I.v.H.v.K)* voerde het driemanschap een paar projecten uit, waarin op sardonische wijze stelling werd genomen tegen het in hun ogen door mode en middelmaat bepaalde Nederlandse kunstklimaat. Tijdens een kersttentoonstelling bij de Amsterdamse Galerie Espace, op de grens van 1967 en 1968, exposeerden Van Elk, Dibbets en Lucassen drie gezamenlijk vervaardigde, bestudeerd smakeloze wand- en vloerobjecten, die volgens de kunstenaars in een vraaggesprek met *Het Parool* vooral programmatisch dienden te worden opgevat. *Te land, Ter zee* en *In de lucht*, zoals de titels van de bouwsels luiden, waren bedoeld als een persiflage op ‘het psychedelische gedoe, het beschilderen van naakten (...), het laten aan en uitknippen van neonlampjes op een plank’ en andere uitwassen van ‘modieus modernisme’.²¹⁵ In hetzelfde vraaggesprek brachten de drie ook de brochure ter sprake die ze kort tevoren uit naam van het fictieve *Instituut* hadden verspreid. Daarin werden, in een aan advertenties voor commerciële zelfstudie-instituten ontleend format, gedesillusioneerde kunstenaars uitgenodigd zich als cursist in te schrijven voor één van de drie door henzelf – Dibbets, Van Elk en Lucassen - te verzorgen omscholingscursussen. Het was waarschijnlijk in het kader van een voorgenomen vervolg op deze *practical joke* dat Van Elk eind 1967 of begin 1968 via Beeren contact opnam met de toenmalige hoofdredactrice van *Museumjournaal*, Rini Dippel. In overleg met de redactie ontstond het idee voor een handleiding voor verzamelaars in de geest van het eerste pamflet, die zou worden opgenomen in of bij het blad.²¹⁶ Na enkele besprekingen kwamen twee brochures tot stand, die als bijlagen werden opgenomen in het maartnummer van 1968. Wellicht in relatie tot de thematiek die in dat nummer centraal stond - particuliere collecties van eigentijdse kunst in Nederland - bood het *Instituut* in het eerste, dubbele, vrouwblad *Tips voor verzamelaars* tegen betaling zijn aankoopadviezen aan. De advertentie bevat al drie schoten voor de boeg: het werk van Christo, Yayoi Kusama en Livinus van de Bundt - kunstenaars die volgens Dibbets, Van Elk en Lucassen de kunst beheersten om in triviale vondsten de glans van avant-gardisme te leggen. Hun handelsmerken – respectievelijk het inpakken, het beschilderen van naakte lichamen en het werken met kunstlicht, werden in drie foto’s van pastiches van de hand van Dibbets, Van Elk en Lucassen gepersifleerd. In een tweede, kleiner blad nam het drietal onder de titel *Gezellig samen schilderen* de groeiende

populariteit van het coöperatief vervaardigde kunstwerk op de hak. Ze staken daarbij de hand ook in eigen boezem door één van de drie bij Espace getoonde objecten af te beelden.

In de zomer van 1968 – het samenwerkingsverband tussen Van Elk, Dibbets en Lucassen was intussen tot een einde gekomen - werd Van Elks medewerking aan *Museumjournaal* op een meer conventionele wijze voortgezet. In het vierde nummer schreef hij een korte inleiding bij een artikel van de Italiaanse kunstenaar en criticus Piero Gilardi. In die inleiding beschreef Van Elk hoe zijn kennismaking met Gilardi tot stand was gekomen. Laatstgenoemde had in 1967 een tentoonstelling gehad bij galerie-annex-theater Mickery in Loenersloot, die Van Elk had bezocht.²¹⁷ De overeenkomstige mentaliteit achter Van Elks werk en dat van Gilardi en andere progressieve Italiaanse kunstenaars bleek in 1967 ook door anderen te zijn opgemerkt. Toen Beeren in het vroege najaar de Amerikaanse, in Parijs gevestigde galeriehoudster Ileana Sonnabend enkele van Van Elks amorfe vloersculpturen van polyurethaan liet zien, die op dat moment in Museum Fodor werden tentoongesteld, wees Sonnabend hem op de overeenkomst van diens werk met dat van Gilardi, dat zij eerder in haar galerie had getoond. Tijdens de door Sonnabend gearrangeerde ontmoeting tussen Van Elk en Gilardi in Parijs, die Van Elk in *Museumjournaal* als ‘bijzonder informatief’ omschreef, wisselden beiden kennis uit over het meer vooruitstrevende deel van het kunstklimaat in Nederland en Italië.²¹⁸ Van Elk wees Gilardi op het werk van Jan Dibbets, Marinus Boezem en de Colombiaanse, naar Nederland uitgeweken kunstenaar Michel Cardena, bij wie Gilardi vervolgens atelierbezoeken aflegde. Gilardi beschreef die ontmoetingen in een artikel over de Nederlandse kunstenaars in het Italiaanse kunsttijdschrift *Flash Art*.²¹⁹

Het contact tussen Van Elk en Gilardi leidde in de zomer van 1968 ook tot het hierboven genoemde artikel van de Italiaanse kunstenaar/criticus in *Museumjournaal*. Daarin typeerde Gilardi de richting die hij aanduidde als ‘micro-emotive art’ als een kunst die beoogt immateriële of onzichtbare perceptuele fenomenen en processen te visualiseren.²²⁰ Volgens Gilardi streefden de kunstenaars wier werk hij besprak ernaar door middel van ongebruikelijke combinaties van (veelal onaanzienlijke) materialen, eenvoudige bewerkingen en/of processen van biologische, natuurkundige of chemische aard op evocatieve wijze uitdrukking te geven aan een nieuwe, poëtische en sensitieve visie op de alledaagse werkelijkheid. De schijnbare tegenstellingen tussen de vorm, de toegepaste materialen en de daarop uitgevoerde bewerkingen verschafte de objecten, installaties en acties volgens hem een spanning die hij in een natuurkundige metafoer aanduidde als ‘primaire energie’. Die energie, zo benadrukte Gilardi, diende subtiel en vluchtig te worden voorgesteld, net als de gewaarwordingen die de kunstenaars met hun werken bij de beschouwer beoogden uit te lokken. Gilardi schreef dat de contouren van de nieuwe beweging zich nog nauwelijks hadden afgetekend. Aan de hand van installaties en projecten van onder anderen Bruce Nauman, Richard Long, Ger van Elk, Mario Merz en Gilberto Zorio maakte hij duidelijk dat het fenomeen zich niet zozeer vanuit een formeel-stilistisch raamwerk liet benaderen, maar vooral vanuit de overeenkomstige mentaliteit die uit de intenties en concepten van de kunstenaars kon worden afgeleid. Hij wees op de notie van tijd als een centraal gegeven. Deze kwam zowel tot uitdrukking in het immateriële, niet-permanente karakter dat veel werken vanwege het vergankelijke materiaal of de vorm (waaronder eenmalige handelingen) kenmerkte, als ook in de veelvuldige toepassing van amorfe materialen, waardoor het ontstaansproces in het eindresultaat zichtbaar bleef. Op grond van het veelal vergankelijke en op (zij het microscopische) dynamiek gebaseerde karakter stelde Gilardi de micro-emotive art voor als een reactie op het monumentale en statisch-inerte karakter van de Minimal Art – hoewel hij erkende dat de formele axioma’s van de Minimal Art doorwerkten in de kunst van onder anderen Robert Morris en Mario Merz.

Een centraal gegeven binnen Gilardi’s poëtica dat in zijn artikel in *Museumjournaal* onbesproken bleef, was de door hem geproclameerde symbiose tussen artistiek avant-gardisme en politiek activisme. Korte tijd later zou hij zich daarover wel uitspreken in de catalogus van *Op losse schroeven*, een van de twee internationale manifestaties die bepalend zouden zijn voor de beeldvorming over de artistieke ontwikkelingen van de late jaren zestig. Onder de omineuze titel ‘Politics and the Avant-Garde’ bracht Gilardi toen het vrijheidsstreven en de anti-institutionele houding in kringen van vooruitstrevende kunstenaars in verband met de maatschappelijke protestbewegingen en de studentenrevoltes. Dat hij daarbij behalve aan de Parijse mei-opstanden ook refereerde aan het studentenprotest aan de universiteiten van de Amerikaanse westkust maakt duidelijk dat Gilardi de maatschappelijk-artistieke vernieuwingsbewegingen beschouwde als een fenomeen dat

zich in de gehele westerse wereld manifesteerde. Dat hij in zijn teksten werk besprak van kunstenaars uit de VS, Groot-Brittannië, Nederland en Italië onderstreept dat. Met zijn internationalistische perspectief onderscheidde Gilardi zich van zijn landgenoot, de criticus Germano Celant, die onder de noemer *Arte povera* uitsluitend het werk van de Italiaanse kunstenaars rekende die Gilardi ter sprake bracht.

Juist dat brede blikveld en zijn internationale connecties maakten dat Gilardi ging fungeren als contactpersoon tussen de Italiaanse en internationale – hoofdzakelijk Amerikaanse, Britse en Nederlandse - kunstenaars. Het was aan zijn inspanning te danken dat enkele Nederlanders en een Brit werden uitgenodigd deel te nemen aan de driedaagse, door Celant georganiseerde manifestatie die in oktober 1968 plaatsvond in de Italiaanse badplaats Amalfi. Van Elk, die met Dibbets en Boezem (die uiteindelijk vanwege verplichtingen in Nederland verstek moest laten gaan) de Nederlandse afvaardiging vormde, bracht in het eerste nummer van *Museumjournaal* in 1969 verslag uit van zijn ervaringen.²²¹ Van belang is dat verslag vooral omdat het de contouren schetst van een nieuw productiemodel voor kunst, gebaseerd op locatiegebondenheid. Van Elk schreef dat slechts een deel van de kunstenaars min of meer voltooide objecten hadden ingebracht. De meesten van hen kwamen met lege handen en ontwikkelden hun projecten tijdens de driedaagse manifestatie ter plaatse en in relatie tot de lokale context. Van Elk besprak onder andere de projecten van Richard Long, die een bergwandeling maakte en met een witte lat het eindpunt daarvan markeerde, en van Paolo Icaro, die pas op de laatste dag een actie uitvoerde die erin bestond dat een uitgesleten straathoek in Amalfi van een nieuwe pleisterlaag werd voorzien. Van Elk beschreef ook hoe deze productiewijze doorwerkte op de condities waaronder de kunst werd gepresenteerd en beschouwd. Terwijl het maken, installeren en beschouwen van kunst traditioneel min of meer op zichzelf staande activiteiten waren, waren ze in Amalfi onderling geïntegreerd – een opzet die volgde uit de procesmatige werkwijze van de meeste deelnemende kunstenaars en die korte tijd later in exposities als *Op losse schroeven* en *When Attitudes become Form* veel grootschaliger zou worden uitgewerkt. Bovendien werd, in de vorm van discussies tussen de deelnemende kunstenaars en critici, de reflectie op de eigen houdingen en resultaten als een integraal bestanddeel van het artistieke proces behandeld.

Hoe positief Van Elk was over het *exhibition-in-progress*-model dat in Amalfi werd geïntroduceerd – hij sprak de hoop uit dat ook in ons land vergelijkbare samenwerkingsverbanden tussen kunstenaars, curatoren en critici tot stand zouden komen - hij had ook zijn bedenkingen. De manifestatie als geheel schreef hij als ‘wat verward’ te hebben ervaren.²²² Wat daarvan de oorzaak was komt eigenlijk al naar voren in zijn artikel. Uit de verschillende projecten die Van Elk besprak bleek dat de radicale vrijheid die ieder van de deelnemers had genomen leidde tot een verzameling onderling sterk verschillende objecten, situaties en gebeurtenissen, die vanwege hun idiosyncratische karakter zelfs door de betrokkenen slechts met moeite onder één noemer konden worden gebracht. Juist daarin lag het belang besloten van de discussies, waarin de min of meer intuïtief ontwikkelde motivaties achteraf konden worden benoemd.

Het ligt voor de hand te veronderstellen dat de medewerking van Van Elk, Dibbets en Boezem aan *Museumjournaal* mede werd ingegeven door de behoefte aan reflectie over de eigen verrichtingen en de daaraan ten grondslag liggende motivaties. Dat ze daarvoor overwegend het vraaggesprek – waarbij het formuleren, preciseren en toetsen van veronderstellingen en interpretaties centraal staat – als vorm kozen, bevestigt die veronderstelling. Dat is in lijn met hun kunstopvatting, die in de conceptuele oriëntatie een cruciale rol toeschreef aan de reflectie op de eigen overwegingen, intenties en handelingen (en in veel gevallen op die van anderen).

Een tweede factor voor hun betrokkenheid bij het blad kwam hierboven al aan de orde. Van Elk, Dibbets en Boezem behoorden tot een generatie kunstenaars voor wie het niet langer vanzelf sprak om de presentatie en interpretatie van hun werk over te laten aan professionele kunstbeschouwers. Amalfi was een vroege manifestatie van de behoefte onder kunstenaars meer greep te krijgen op alle stadia van het artistieke proces, met inbegrip van de verspreiding en kritische beschouwing. De behoefte de competentie van de kunstenaar als meer dan die van producent van kunstobjecten te zien was kenmerkend voor de internationale situatie omstreeks 1970. Gilardi, die het maken van kunst verruilde voor de rol van apologeet en impresario is een treffend voorbeeld. In Nederland vervulde de kunstenaar Bonies een enigszins vergelijkbare coördinerende rol in het *exhibition-in-progress* project in het Rotterdamse kantoorcomplex Katshoek, dat Van Elk in

Museumjournaal ter sprake bracht in relatie tot de manifestatie in Amalfi.²²³ In hun optreden als bemiddelaar van hun eigen werk en/of dat van anderen traden kunstenaars als Gilardi en Van Elk bewust of onbewust in het spoor van Amerikaanse minimalisten en conceptualisten als Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt en Joseph Kosuth (en van Britse kunstenaars als die rond de *Art & Language*-groep). Daarbij dient te worden aangetekend dat de teksten van de Nederlanders (maar voor een auteur als Gilardi geldt grosso modo hetzelfde) zich kwantitatief noch kwalitatief laten vergelijken met het werk van de overwegend academisch opgeleide, analytisch ingestelde Amerikanen. Hun betrekkelijk incidentele artikelen gaven veeleer uitdrukking aan de beweeglijke en dichterlijke geest die ook uit hun beeldende werk spreekt.

Niettemin voorzagen de artikelen van Van Elk, Dibbets, Boezem en anderen in *Museumjournaal* in een vroeg stadium in informatie over eigentijdse kunstvormen die in de Nederlandse musea nog maar nauwelijks te zien waren. Uit het geheel van hun bijdragen kon de lezer van *Museumjournaal* afleiden dat veel kunstenaars niet beoogden door middel van objecten uitzonderlijke betekenissen op de beschouwer over te dragen, maar dat ze hun werkzaamheid definieerden in termen van het onderzoek naar visuele en perceptuele fenomenen en processen. Die houding werd kernachtig verwoord in Dibbets' uitspraak: 'Ik maak niet het eeuwige kunstwerk, maar geef visuele informatie.'²²⁴ De attente lezer was al enigszins voorbereid op de opkomst van dit nieuwe kunstbegrip. Beeren had al in 1966 een nieuw type kunstenaar gesignaleerd, dat 'studieus is en ideeën even hoog waardeert als een picturale geste. (...) Informatie is het laatste wat hij veracht.'²²⁵ Bijdragen als het lange dubbelinterview van Van Elk en Boezem uit 1969 boden het publiek de aanknopingspunten voor een zinvolle verhouding tot hun werk. Dat was niet overbodig, want ondanks het streven naar algemene toegankelijkheid bezat dat werk een hoge moeilijkheidsgraad. Zonder discursieve bemiddeling was het voor het algemene publiek vrijwel onmogelijk zicht te krijgen op de onorthodoxe beeldende kwaliteit ervan.

In de toon en strekking van veel artikelen in *Museumjournaal* van omstreeks 1970 weerklonk de objectiverende houding van de kunstenaars. De aan *Het Vrije Volk* verbonden criticus Robert Hartzema gaf in nummer 4 van 1968 – het nummer waarin ook Gilardi's artikel over de micro-emotive art verscheen - een beknopte schets van de ontwikkelingsgeschiedenis van Dibbets' werk en loopbaan vanaf 1963, gevolgd door een naar typen uitgesplitste catalogus van werken uit 1967 en 1968. De tekst werd vooraf gegaan door een statement van Dibbets, waarin hij een volledige creatieve vrijheid voor de kunstenaar opeiste. Dibbets typeerde zijn eigen werk als een vorm van onderzoek naar de variabele omstandigheden van waarneming en de manipulatie van die omstandigheden met de bedoeling nieuwe ervaringen te genereren. Dibbets: 'Men kan over iets vliegen, langs iets lopen, rijden (per auto of trein), aan iets voorbij varen, enz. Men kan de beschouwer in de ruimte desoriënteren, integreren, men kan hem verkleinen en vergroten, men kan hem de ruimte opdringen en weer ontnemen.'²²⁶ Vanuit zijn belangstelling voor de sterk uiteenlopende gewaarwordingen die verschillende kijksituaties oproepen, beschouwde Dibbets de traditionele kunstvormen en de bijbehorende kijkgewoonten als te beperkt. Dat gold volgens hem ook voor de instituten museum en galerie, die in hun nadruk op exposabele en verhandelbare objecten voor de kunstenaar 'een angstige belemmering voor de creativiteit' inhielden.²²⁷

Marinus Boezem liet zich in het hierboven genoemde dubbelinterview met Van Elk in vergelijkbare termen uit over zijn invulling van het kunstenaarschap. Hij beschreef zijn projecten met in beweging gebrachte lucht in termen van het doorbreken van ingesleten ervaringspatronen en het ontsluiten van nieuwe ervaringshorizons. Een autonoom kunstbegrip wees hij als persoonlijk onbevredigend en maatschappelijk ontoereikend van de hand:

'Ik vind het nog steeds de grap om ook dat andere gebied wat dus ook nog buiten het kunstgebeuren ligt te exploreren, om daar grip op te krijgen en om dat om te zetten in informatie, informatie geven over dat terrein wat eigenlijk nog niet geëxploreerd is. Dat vind ik interessanter dan weer een bijdrage of een variant te leveren op wat eigenlijk al qua idee historisch is aangegeven. Ik vind toch dat je je dan onttrekt aan verantwoordelijkheden en aan eigen mogelijkheden. (...) Mij gaat het niet om de kunst als wel om een bijdrage te leveren aan de konditie van het zien, die ik buiten beleef en die ik graag overdraag op de ander.'²²⁸

Boezem beschreef hier een houding, waarbij de klassiek avant-gardistische idee van het testen, oprekken en verleggen van beeldende conventies werd geacht inzichten te genereren die ook buiten het domein van de kunst van betekenis konden zijn. Die dubbele gerichtheid, op enerzijds ontgrenzing van het kunstbegrip en anderzijds het maatschappelijk productief maken van de resultaten ervan, was in *Museumjournaal* het eerst uitgedragen door Nul, en vormde sindsdien de theoretische hoeksteen van de omgang van het blad met de kunst van de opeenvolgende neo-avant-gardes. Mogelijk herkende Boezem zelf de betrekkingen tussen zijn kunstopvatting en die van Nul ook, en vormde die herkenning voor hem de aanleiding in 1971 een lang vraaggesprek met de voormalige Nul-kunstenaar Henk Peeters te houden, dat vervolgens in *Museumjournaal* werd gepubliceerd.²²⁹ In dat gesprek vertelde Peeters over zijn terugtrekking uit de kunstwereld na het midden van de jaren zestig - gedisillustioneerd en gefrustreerd door de marginale sociale effecten van de Nul-kunst en de moeiteloos gebleken integratie van die kunst in het economisch systeem. Boezem daarentegen meende dat de greep die kunstenaars - getuige onorthodoxe tentoonstellingsprojecten als het door Beeren in het Stedelijk Museum georganiseerde *Op losse schroeven* – rond 1970 hadden gekregen op de kunstinstuties, meer perspectieven bood op de maatschappelijke doorwerking van de ideologische opvattingen die aan hun werk ten grondslag lagen. Volgens hem zouden die effecten vooral secundair zijn, dat wil zeggen: ze volgden uit het maatschappelijk debat dat de vernieuwende tentoonstellingen op gang brachten. Opmerkelijk is niet zozeer dat beiden het oneens waren over de maatschappelijke relevantie van de kunst die in *Op losse schroeven* werd getoond, als wel dat ze het aspect van de cultuurkritiek zonder meer als leidend beginsel van die tentoonstelling beschouwden. Uit beider uitlatingen spreekt een sterke gerichtheid op de sociale doorwerking van de vooruitstrevende eigentijdse kunst. In dat opzicht sloot de optiek van Boezem, Van Elk en anderen aan bij die van Beeren, die de nieuwe kunst mede presenteerde als een impliciete danwel expliciete cultuurkritiek, waarvan het verzet tegen de dwingende presentatiemodellen van het museum voor moderne kunst slechts één facet was. Hij onderscheidde zich met die benadering wezenlijk van Harald Szeemann, de maker van het Berner equivalent, *When Attitudes become Form*, dat vooral inzicht wilde geven in een nieuwe kunstopvatting en de gewijzigde verhouding daarbij tussen mentale processen en fysieke realisatie, en waarbij institutiekritiek nauwelijks een thema was.

Door hun deelname aan de manifestatie in Amalfi en andere tentoonstellingen en projecten in binnen- en buitenland bewogen Van Elk en Dibbets zich tegen het einde van de jaren zestig in een wijdvertakt internationaal netwerk van vooruitstrevende kunstenaars, critici en tentoonstellingsmakers. Vooral Dibbets fungeerde als intermediair. In 1967 was hij enige maanden in Londen geweest met een studiebeurs van the British Council. Op de St. Martin's School of Art was hij in aanraking gekomen met Britse kunstenaars als Richard Long, Barry Flanagan en George Passmore (die korte tijd later met Gilbert Proesch het duo Gilbert & George zou gaan vormen). Dibbets' connectie met vooruitstrevende galeristen in binnen- en buitenland en zijn deelname aan een groot aantal groeps- en thematische tentoonstellingen in Europa, de Verenigde Staten en elders in de late jaren zestig en vroege jaren zeventig maakte dat hij zijn netwerk verder uitbouwde.²³⁰ Rond 1970 fungeerde hij in Amsterdam als spil van een informele kring van kunstenaars, waarvan onder anderen de conceptualist Lawrence Weiner deel uitmaakte, en waarin ook de Nederlandse kunsthistorica Coosje Kapteyn-van Bruggen, die tussen 1967 en 1970 verbonden was aan het Stedelijk Museum, actief was.²³¹ De spilpositie van Dibbets en Van Elk in dat informele netwerk en hun connecties met kunstenaars op het Europese continent, Groot-Brittannië en de VS was van groot belang voor *Museumjournaal*: ze brachten de redactie op de hoogte van, en in contact met, nog (vrijwel) onbekende binnen- en buitenlandse kunstenaars. Onder hen waren Stanley Brouwn en de al genoemde Gilbert & George, wier kunstenaarschap door de officiële kunstwereld destijds nog maar nauwelijks werd erkend. Gilbert & George hielden aan het eind van 1969 een performance in het Stedelijk Museum.²³² De van enthousiast commentaar van Van Elk voorziene documentatie die *Museumjournaal* in nummer 5 van deze gebeurtenis publiceerde was de eerste substantiële publicatie over hun opmerkelijke kunstprojecten.²³³

Mede als gevolg van de connecties met jonge, goed geïnformeerde kunstenaars als Van Elk en Dibbets groeide *Museumjournaal* in de late jaren zestig uit tot een centrale factor binnen een kleinschalige, maar levendige en internationaal georiënteerde kring van Nederlandse kunstenaars, critici, kunsthandelaren, museummensen en particuliere verzamelaars. Dankzij het vrijzinnige sociale klimaat, de internationale reputatie van het Stedelijk Museum en de aanwezigheid van enkele

toonaangevende galeries voor vooruitstrevende vormen van eigentijdse kunst groeide Amsterdam in korte tijd uit tot een knooppunt in een internationaal netwerk. Tot de spraakmakende galeries behoorde de in 1964 opgezette galerie van Riekje Swart, die zich hoofdzakelijk richtte op constructivistisch georiënteerde eigentijdse kunst uit binnen- en buitenland, maar die tot 1969 ook het werk van Boezem, Dibbets en Van Elk toonde.²³⁴ Nog in de eerste maanden van 1969 bood Galerie Swart, parallel aan *Op losse schroeven*, onderdak aan de door Van Elk samengestelde tentoonstelling *Micro-emotive Art*, waar werk te zien was van kunstenaars die tezelfdertijd ook in het Stedelijk Museum exposeerden, onder wie behalve hijzelf Dibbets, Boezem, Long, Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Mario Merz en Emilio Prini. In 1968 richtte de toenmalige bibliothecaris van het Stedelijk Museum en medewerker van *Museumjournaal*, Geert van Beijeren, met Adriaan van Ravesteijn de al genoemde Galerie Art & Project op. Na een korte aanloopfase legde Art & Project zich toe op de presentatie van conceptuele kunst. Mede dankzij hun connecties met Dibbets en Van Elk, die in 1969 de overstap maakten van Galerie Swart, wisten Van Beijeren en Van Ravesteijn rond 1970 een groot aantal internationale conceptueel werkende kunstenaars aan de galerie te binden, onder wie Gilbert & George, Ian Wilson, Richard Long, Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Douglas Huebler, John Baldessari, Hanne Darboven en Daniel Buren. De Art & Project bulletins, die aan (een beperkt gezelschap van) belangstellenden in binnen- en buitenland werden toegestuurd en door sommige kunstenaars werden gebruikt als kunstmedium naast of in plaats van de kleine galerieruimte, droegen sterk bij aan de reputatie van Art & Project in kringen van vooruitstrevende kunstenaars en andere betrokkenen. Doordat Van Beijeren tussen 1967 en eind 1973 voor *Museumjournaal* de actualiteitenrubriek 'notities' verzorgde, kwam zijn *inside knowlegde* over de verrichtingen van de internationale neo-avant-gardes onder het bereik van een groot Nederlands publiek. Ook zijn partner in Art & Project, Adriaan van Ravesteijn, leverde in 1970 enkele bijdragen aan het blad, waaronder een beeldreportage van het project dat de Fransman Daniel Buren in samenwerking met Art & Project in Amsterdam uitvoerde.²³⁵

In het zuiden van het land vormde zich eind jaren zestig een tweede kring, die Jean Leering en zijn echtgenote Wies Leering-van Moorsel in 1969 in *Museumjournaal* bespraken in het artikel 'Kunst maken in Bergeyk'.²³⁶ De spil van deze kring was het verzamelaarsechtpaar Martin en Mia Visser. De Vissers hadden in de jaren veertig en vijftig een omvangrijke Cobra-collectie opgebouwd, maar deze na hun verhuizing naar Bergeyk in 1956 waar Martin Visser sinds 1954 werkzaam was als meubelontwerper, geleidelijk afgestoten. In de jaren na 1960 vormden ze een nieuwe verzameling rond een groep werken van Piero Manzoni. In de tweede helft van de jaren zestig kregen de Vissers steeds meer oog voor de Minimal Art en voor conceptueel werkende kunstenaars. Ze ontwikkelden nauwe persoonlijke contacten met een groot aantal Europese en Amerikaanse kunstenaars, onder wie Carl Andre, Joseph Beuys, Robert Morris, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Walter de Maria, Lawrence Weiner, Richard Long, Daniel Buren en Panamarenko. Verschillende van deze kunstenaars verbleven bij hen en lieten werken uitvoeren door Nebato, de metaalfabriek in Bergeyk waarmee Visser samenwerkte bij de productie van zijn meubelontwerpen. Leering en Leering-van Moorsel bespraken in hun artikel alle werken die Nebato sinds oktober 1967 op aanwijzingen van kunstenaars had gerealiseerd. Onder hen waren naast de eerder genoemden ook Robert Smithson en de Nederlanders Carel Visser en Ad Dekkers, terwijl Don Judd toen juist met de fabriek in onderhandeling was voor de uitvoering van enkele van zijn objecten. Via Visser kwam Leering in aanraking met verschillende kunstenaars die in Bergeyk verbleven.²³⁷ Behalve in het kunstenaarsmilieu rond Martin en Mia Visser bewoog Leering zich ook in internationale kringen van de neo-avant-garde. Zo onderhield hij contacten met vooruitstrevende museumprofessionals en galeriehouders als Alfred Schmela en Konrad Fischer in Düsseldorf en Anny de Decker van Wide White Space in Antwerpen.²³⁸

Mede als gevolg van deze persoonlijke contacten van medewerkers van *Museumjournaal* in de gesloten internationale netwerken rond de conceptuele kunst vervulde het blad een sleutelrol in de overdracht van dit nieuwe kunstbegrip op het brede publiek. Enerzijds kreeg die functie invulling door - zoals vanouds - artikelen te publiceren ter gelegenheid van tentoonstellingen in de deelnemende instellingen.²³⁹ Anderzijds echter fungeerde het blad in de late jaren zestig meer dan tevoren als onafhankelijke informatiebron over het nieuwe kunstbegrip. Behalve vanuit de affiniteiten en de connecties van medewerkers laat die opstelling zich verklaren vanuit het gegeven dat de tijdschriftformule maakte dat men verhoudingsgewijs snel kon inspelen op actuele gebeurtenissen. *Museumjournaal* bood zo een flexibel alternatief voor de tragere, loggere museumpraktijk - nog daargelaten dat de museumdirecties in dat vroege stadium soms nog niet overtuigd waren van de

kwaliteit van de kunstenaars waarmee de redactie zich engageerde. Bovendien beantwoordde het medium tijdschrift aan de discursieve en kritisch-theoretische grondslag van het conceptuele kunstbegrip. Het kwam tegemoet aan de behoefte onder kunstenaars kritische reflectie als integraal bestanddeel van hun artistieke praktijk te behandelen, en hun ideeën door middel van teksten te articuleren en naar buiten te brengen. Behalve als informatiebron *over* hun werk fungeerde *Museumjournaal* voor sommige kunstenaars ook als alternatief artistiek medium. De voorkeur van veel conceptueel georiënteerde kunstenaars voor reproduceerbare media (fotografie) en voor tekst boven traditionele werkvormen – een voorkeur die deels werd gemotiveerd door een institutie-kritische houding – maakte dat veel van dit werk minstens zo goed tot zijn recht kwam in drukwerk als in de tentoonstellingsruimte.

Door kunstenaarsbijdragen van Gilbert & George, en later van Boezem, Brouwn, Dibbets, Van Elk en Weiner op te nemen, klonk in *Museumjournaal* een echo door van de ingrijpende herdefiniëring van de keten van productie, presentatie en distributie van kunst die de conceptualisering van het kunstbegrip teweeg bracht. De gewijzigde condities waaronder conceptuele kunst kon worden gemaakt, getoond en verspreid werd in het blad uitgewerkt in het vraaggesprek van de Britse kunstenaar/theoreticus Charles Harrison met de New Yorkse kunsthandelaar/tentoonstellingsmaker Seth Siegelaub (1969), en in Leering's artikel over de *Fernsehgalerie*, een initiatief van de Duitse film- en televisiewetenschapper Gerry Schum, waarbij de televisie fungeerde als tentoonstellingsmedium voor film- en videowerken van kunstenaars als Boezem, Dibbets, Flanagan, Heizer, Long en Smithson (1970).²⁴⁰ Een vergelijking van de optiek van Leering en Siegelaub op die verschuivingen geeft inzicht in het perspectief van waaruit kringen rond *Museumjournaal* de conceptueel georiënteerde kunst begrepen. Siegelaub lichtte zijn onorthodoxe presentaties, die in het geval van *Xerox Book* konden bestaan uit gebundelde stencils, toe. Hij zag zijn toepassing van zelfgemaakt reproductiewerk als medium als de meest zuivere vorm om de concepten onder de aandacht te brengen. Voor Leering daarentegen gold het gebruik van op onbeperkte reproduceerbaarheid gerichte media (zoals hier televisie) vooral als belangwekkend vanwege de perspectieven op de democratisering van kunst:

'De kunstenaar maakt niet langer een produkt als privé-object, dat men als enige eigenaar bezitten kan, neen, het kunstwerk ontstaat eerst tijdens de zending en verdwijnt daarna in de conservertrommel... communicatie in plaats van privé-bezit. Aan de kunstenaar wordt het copyright betaald, zoals bij boeken en bij film. De TV betaalt het recht een kunstwerk te vertonen.'²⁴¹

Door vooral de sociale effecten centraal te stellen plaatste Leering de conceptueel gerichte kunst uitdrukkelijk in een ideologisch kader, dat in Siegelaubs omgang met die kunst veel minder accent kreeg dan de grensverleggingen die deze in artistieke zin tot stand bracht. Siegelaubs verhouding tot conceptualisten als Andre, Barry, Kosuth en Weiner was het gevolg van een sterk persoonlijk engagement, dat weliswaar idealistisch, maar niet bijzonder ideologisch gemotiveerd was.

Hoewel de medewerkers van *Museumjournaal* veel affiniteit hadden met het conceptuele kunstbegrip waren de praktische omstandigheden waaronder het blad werd samengesteld er debet aan dat het een betrekkelijk fragmentarisch en onevenwichtig beeld van de conceptuele kunst gaf. Doordat Beeren er in de hectische omstandigheden tijdens de voorbereidingsfase van *Op losse schroeven* niet in slaagde een bijdrage over de tentoonstelling te leveren, bleef het project - dat in Nederland de institutionele doorbraak van de conceptueel gerichte kunstvormen betekende - in het blad vrijwel onbesproken.²⁴² De redactie trachtte deze lacune enigszins te ondervangen door middel van een korte, geïllustreerde impressie. Ook de tentoonstelling die als equivalent kon worden gezien, *When attitudes become Form* (Bern), en de tentoonstelling over site-specificity *Earth Art* (Ithaca, VS) werden op die manier onder de aandacht gebracht.²⁴³ Terwijl de belangrijkste Nederlandse vertegenwoordigers van de nieuwe kunst sinds 1968 in *Museumjournaal* onder de aandacht waren gebracht, kwamen van de buitenlandse kunstenaars die in *Op losse schroeven* waren vertegenwoordigd slechts enkelen aan bod, onder wie Beuys, Morris, Panamarenko en Pistoletto. Voorts publiceerde *Museumjournaal* een interview met de Belgische conceptualist Marcel Broodthaers (die niet in *Op losse schroeven* was vertegenwoordigd).

Juist omdat *Museumjournaal* zich afficheerde als platform voor de neo-avant-gardes ervoer de redactie het ontbreken in *Museumjournaal* van een beschouwend artikel over *Op losse schroeven* als een gevoelig hiaat. Om die reden was de redacteuren er veel aan gelegen een dergelijk artikel alsnog

op te nemen. Een geschikte aanleiding daartoe deed zich enkele jaren later voor in de vorm van het door Beeren geconcipeerde tentoonstellingsproject *Sonsbeek '71*.²⁴⁴ Beeren greep *Sonsbeek buiten de perken* aan om de ontgrenzing van het beeldende kunstbegrip die in *Op losse schroeven* was gethematiseerd veel grootschaliger uit te werken. In die zin kon het project worden opgevat (wat ook gebeurde) als een vervolg op de tentoonstelling in het Stedelijk Museum.²⁴⁵ Doordat de organisatie grotendeels in handen was van mensen die ook contacten onderhielden met *Museumjournaal* - behalve Beeren waren onder anderen Cor Blok, Rudi Oxenaar, Geert van Beijeren en Coosje Kapteyn in verschillende functies aan het project verbonden – was de redactie nauw betrokken bij de voorbereidingen. Al in een vroeg stadium dacht men na over de wijze waarop *Museumjournaal Sonsbeek '71* onder de aandacht zou kunnen brengen. Op Beerens verzoek een themanummer over de totstandkoming van de manifestatie te maken ging de redactie niet in.²⁴⁶ In de eerste maanden van 1971 kreeg echter wel het idee van een themanummer over enkele van de aan *Sonsbeek* deelnemende kunstenaars gestalte. Dat idee was afkomstig van Rudi Fuchs, die als deelnemer aan de klankbordgroep bij *Museumjournaal* betrokken was. Eind 1970 stelde hij de toenmalige hoofdredacteur van het blad, Paul Hefting, voor om een themanummer samen te stellen over de conceptueel georiënteerde kunst.²⁴⁷ Fuchs' voorstel kwam voort uit zijn in de loop van 1970 toenemende belangstelling voor de Nederlandse conceptueel werkende kunstenaars, waarvan ook zijn bijdragen aan *De Gids* getuigden (zijn essay over het werk van Boezem verscheen in het eerste nummer van *De Gids* uit 1971). Het ligt, zoals Hans Ebbink eerder suggereerde, voor de hand Fuchs' toegenomen interesse in verband te brengen met zijn aanstelling als begeleider bij Ateliers '63, waar hij veelvuldig contact had met Dibbets en Van Elk, die op dat moment in dezelfde hoedanigheid aan die instelling waren verbonden.²⁴⁸ Fuchs' concentratie op de verrichtingen van de Nederlandse kunstenaars hield echter ook verband met verander(en)de inzichten in zijn eigen activiteit als criticus. In de notitie over de medewerkersbijeenkomst van *Museumjournaal* van september 1970 die bij de zoëven genoemde brief werd gevoegd, blikte Fuchs terug op zijn eigen, op het formalisme van Greenberg en Fried geënte teksten in *Museumjournaal* en *De Gids*. Hij nam daarin nu afstand van zijn transatlantische oriëntatie. Fuchs schreef:

'Ik vind o.a. Dekkers en Struycken en Van der Heyden goed, en daarom zal ik uit den treure over ze schrijven. Ik vind Stella ook goed, maar ik kan beter over de nederlanders schrijven omdat ik een nederlands criticus ben, en omdat ik hier woon en hier mijn informatiebronnen heb. Met New York of London of Düsseldorf heb ik niets te maken. (...) Niet meer vragen: wat heeft Stella gemaakt, maar: wat is Boezem aan het doen in Gorinchem (ik noem Stella, omdat ik mij ook aan misplaatst internationalisme heb schuldig gemaakt).'²⁴⁹

Behalve een sterkere gerichtheid op de binnenlandse kunstproductie spreekt uit dit citaat ook het streven naar een feitelijkere benadering. Zoals Fuchs in zijn beschouwing over Boezem in *De Gids* duidelijk maakte was die behoefte vooral ingegeven door zijn onvrede met hetgeen in Nederland tot dan toe was geschreven over de conceptueel georiënteerde kunst. Doordat veel Nederlandse critici de aard en betekenis van het nieuwe kunstbegrip vooral probeerden af te leiden uit overkoepelende theoretische proposities en nauwelijks oog hadden voor de specifieke structuur van afzonderlijke kunstwerken, bleef de verwarring volgens Fuchs in stand:

'Vaker lezen we wat deze kunstenaars *willen* doen dan wat ze werkelijk *doen*. Mijns inziens zal een redelijk beeld van wat er aan de hand is moeten worden opgebouwd op basis van nauwkeurige analyses van concrete kunstwerken en projecten. Daarom: hoe ziet een werkstuk van Boezem eruit, hoe zit het in elkaar, hoe functioneert het.'²⁵⁰

Tegen die achtergrond moet ook Fuchs' opmerking in de hierboven genoemde brief aan Hefting worden begrepen dat er ook in *Museumjournaal* tot dan toe 'weinig substantieels' was verschenen over de conceptuele kunst - een verwijt dat de voormalige hoofdredactrice Rini Dippel in het verkeerde keelgat schoot, maar dat, zoals hierboven bleek, niet geheel onterecht was.²⁵¹

Tijdens de voorbereidingen van het aan *Sonsbeek '71* te wijden nummer bleek dat Fuchs' visie niet door alle betrokkenen werd onderschreven.²⁵² Niet alleen Blotkamp en Blok gaven te kennen meer te voelen voor een beschrijving van het Nederlandse conceptuele kunstklimaat in meer algemene zin, ook de redactie stond een dergelijk, meer synthetisch perspectief voor ogen. Dat uiteindelijk toch werd gekozen voor de overwegend monografische formule die Fuchs voorstond had twee oorzaken. Ten

eerste voorzag de redactie dat een meer omvattend perspectief ten koste zou gaan van de begrijpelijkheid voor de lezer, nog afgezien van de organisatorische complexiteit van zo'n aanpak.²⁵³ Ten tweede maakten enkele van de vier kunstenaars die in het nummer centraal zouden staan – Boezem, Brouwn, Van Elk en Dibbets - er bezwaar tegen die plaats te moeten delen met andere, in hun ogen minder oorspronkelijke of uitgesproken kunstenaars. Daarmee tekende zich een verschil van inzicht af dat in de navolgende jaren in *Museumjournaal* veel openlijker aan de dag zou treden: voor de kunstenaars en een criticus als Fuchs prevaleerden de kunstimmanente eigenschappen en kwaliteit, die per kunstenaar sterk konden verschillen. Voor de medewerkers van *Museumjournaal* daarentegen gold vooral het conceptueel georiënteerde kunstbegrip als belangwekkend om het democratiseringsstreven dat ze erin herkenden (en zo blijkt, deels op projecteerden). Leering en Hefting betoonden zich dan ook teleurgesteld toen bleek dat 'het ideaal van een zekere anonimiteit', dat ook de kunstenaars zelf volgens Hefting aanvankelijk hadden nagestreefd, op de achtergrond was geraakt.²⁵⁴ Een eenduidige stellingname hieromtrent in het redactioneel van *Museumjournaal* (waar Leering bij Hefting op had aangedrongen) bleef achterwege - al kan het politiek getinte citaat van Gilardi in het redactioneel commentaar, waarin deze opriep tot een 'demystificatie van de culturele dialoog', worden uitgelegd als een verholde kritiek op de verabsolutering van het individuele auteurschap.

De tegengestelde benaderingswijzen tussen Fuchs enerzijds en de *inner circle* van *Museumjournaal* anderzijds kwamen wel tot uitdrukking in de verschillende teksten in het nummer. Terwijl Fuchs erop was gericht de specifieke artistieke kwaliteiten van het werk van Van Elk als uitdrukking van individueel kunstenaarsschap te benoemen, beoogden Leering en Blok veeleer de verstrekkende implicaties van het nieuwe kunstbegrip voor de positie van kunstenaar en publiek in kaart te brengen. Blotkamp nam in zijn bijdrage over Dibbets als het ware een tussenpositie in. Hij plaatste diens werk in een breder kader door het te relateren aan de problematisering van de schilderkunst door de neo-avant-gardes van de jaren zestig, en die problematiek vervolgens weer terug te koppelen naar de historische avant-gardes.²⁵⁵ Anders dan Beeren, Leering en Develing voor hem hadden gedaan, verklaarde Blotkamp de weerstand tegen de schilderkunst echter meer vanuit zuiver artistieke dan vanuit ideologische overwegingen, die volgens hem voor de generatie waartoe Dibbets behoorde weinig betekenis meer hadden. Zo gold het schilderij volgens Blotkamp vooral als een beperking van de uitdrukkingmogelijkheden die kunstenaars mede als gevolg van nieuwe technieken en procédés ter beschikking stonden. Dibbets' eerdere beginselverklaring in *Museumjournaal* parafraserend, schreef Blotkamp dat diens overstap op nieuwe, traditioneel niet-artistieke uitdrukkingvormen bovenal was ingegeven door het streven naar een kunst die minder historische connotaties in zich droeg en die beter zou aansluiten op zijn procesgeoriënteerde kunstbenadering. Blotkamp stelde vast dat de thema's waarop Dibbets zich richtte vaak schilderijmatig van aard waren, zoals de veranderende lichtcondities en de dubbelzinnigheid van ruimtelijke illusies. Hij signaleerde dat de sterk uiteenlopende wijzen waarop die thematiek in Dibbets werk werd gevisualiseerd wisselende kijkervaringen en psychologische effecten bij de beschouwer teweegbrachten. Blotkamp ging echter niet – zoals Leering – zover te veronderstellen dat die gewaarwordingen zouden doorwerken op de werkelijkheidsbeleving van de beschouwer. Zijn uitlatingen waren daarmee toch vooral een oordeel over de artistieke zeggingskracht van Dibbets' werk.

De twee essays van Fuchs in het themanummer stonden vooral in het teken van diens poging een zinvolle verhouding te ontwikkelen tot het werk van vertegenwoordigers van het nieuwe kunstbegrip.²⁵⁶ Voor hem vooronderstelde dat vooral het aanleggen van criteria waarmee de kwaliteit ervan kon worden geobjectiveerd. Het gegeven dat het werk van Boezem, Brouwn, Dibbets en Van Elk zich nadrukkelijk buiten de traditionele categorieën schilder- of beeldhouwkunst begaf en evenmin een hybride van beide was, stelde Fuchs in zekere zin voor hetzelfde probleem als dat waar Greenberg enkele jaren eerder mee was geconfronteerd: aangezien beider beoordelingscriteria waren afgeleid uit een specifieke, modernistische opvatting van de schilderkunst vielen kunstvormen die waren gebaseerd op andere uitgangspunten buiten hun competentie.²⁵⁷ Wat Fuchs echter onderscheidde van Greenberg – die de nieuwe kunstvormen categorisch afwees - is zijn toenemende ontvankelijkheid voor bepaalde vormen van conceptuele kunst. Het werk van Dibbets, Van Elk en anderen bracht hem aanvankelijk vooral in verwarring. Uit die verwarring vond hij geleidelijk een uitweg in de vorm van de semiologie, waarmee ook hun werk zich liet benaderen. De semiologische methodiek, die in de jaren zestig onder meer in kringen van kunst- en literatuurhistorici en -critici ingang vond dankzij

wetenschappers en filosofen als Roland Barthes, Meyer Shapiro en Umberto Eco, moet Fuchs hebben aangetrokken vanwege het feit dat deze - net als het formalisme - het kunstwerk opvat als een autonome structuur, waarvan de betekenis kan worden afgeleid uit het geheel van de betrekkingen tussen de afzonderlijke bestanddelen.²⁵⁸ De semiologie verschaftte Fuchs een model waarmee de conceptuele kunst en uitingen van traditionele (schilder- en beeldhouw)kunst op een overeenkomstige wijze konden worden geanalyseerd - wat een noodzakelijke voorwaarde was om, zoals Fuchs beoogde, aannemelijk te maken dat beide kunstvormen ondanks de evidente verschillen op dezelfde wijze konden worden beoordeeld. Om die aanspraak te schragen paste Fuchs een nauwgezette semiologische beeldanalyse toe op een aquarel van een landschap door de negentiende eeuwse romantische schilder Johannes Bosboom en op een fotografisch gedocumenteerde landschappelijke ingreep van Richard Long. Door te wijzen op de complexe structuur van het ogenschijnlijk cerebrale werk van Long trachtte Fuchs de kritiek als zou de conceptuele kunst per definitie te weinig visueel van aard zijn (en zich derhalve niet laten classificeren als beeldende kunst) te ontkrachten. Zich baserend op de Franse kunsthistoricus Louis Marin kwam Fuchs tot de slotsom dat elk kunstwerk

‘zich, bij lezing, voor[doet] als een complex systeem van verwijzingen, connotaties, suggesties, herinneringen, symbolische aanwijzingen, wensdromen, enzovoort; de manier waarop die zijn gegroepeerd en worden aangeboden (...), het regelend principe van die groepering, zou men de *code* kunnen noemen.’²⁵⁹

Fuchs wees erop dat elke adequate beschouwing (en elk kwaliteitsoordeel) vooronderstelt dat men het specifieke handschrift, materiaalgebruik, esthetiek etc., die tezamen de code vormen, vooraf in ogenschouw neemt en als gegeven accepteert. De criteria aan de hand waarvan de betekenis en kwaliteit kan worden vastgesteld, betoogde Fuchs, dienen uit het betreffende werk te worden afgeleid. Vervolgens kan door middel van een vergelijkende beeldanalyse worden getoetst in hoeverre de code binnen een oeuvre of werkreeks consistent wordt gehanteerd.

Deze opmerkingen maken duidelijk dat Fuchs rond 1970 onder invloed van zijn verstandhouding tot het werk van Dibbets, Van Elk, Boezem en Brouwn een nieuw, relativistischer kunstbegrip formuleerde dat niet langer op de purificatie van de beeldmiddelen was gericht. Hij tekende daarbij aan dat dat inzicht geenszins impliceerde dat om het even welk object of ingreep zich kon beroepen op het predikaat kunst: ‘Kunst kan zich op velerlei manieren manifesteren, maar niet op zo maar alle manieren: vormgeving en presentatie blijven hoogst gekwalificeerd.’²⁶⁰ Als om de geldigheid van zijn eigen propositie te toetsen paste Fuchs verderop in het nummer de semiologische methodiek toe op het werk van Ger van Elk.²⁶¹ Fuchs erkende dat Van Elks werk de critici en het publiek in ernstige verlegenheid bracht. Dat menigeen het werk zelfs niet als kunst erkende hield volgens Fuchs verband met het onorthodoxe karakter ervan – waardoor het zich als het ware ophield buiten een gangbaar kader waarbinnen beredeneerde oordelen konden worden geformuleerd. Vanwege zijn grilligheid – het ogenschijnlijk ontbreken van een code - leek het zich aan elke poging tot classificatie te onttrekken. In een paradoxale figuur betoogde Fuchs dat juist de a-logische ontwikkeling kon worden begrepen als een dragend principe onder Van Elks oeuvre, en dat die uitdrukking gaf aan een consistente, zij het a-typische kunstopvatting. Volgens Fuchs bouwde Van Elk zijn werk veelal op uit de tegenstelling tussen twee onderling disparate en vaak conflicterende elementen, die samen een absurde conjunctie vormen. In semiologische termen lieten de afzonderlijke werken zich benaderen als pointes, met een structuur analoog aan die van de mop. Behalve om het ontegenzeggelijk komische karakter dat het werk door het doorbreken van verwachtingspatronen bezat, schreef Fuchs Van Elks werk ook te waarderen vanwege zijn consistente grondstructuur, die bovendien geleidelijk complexer werd uitgewerkt.

Door zijn concentratie op de specifieke karakteristieken van Van Elks werk als uiting van uitzonderlijke scheppingskracht was Fuchs’ benaderingswijze tegengesteld aan die van Leering in diens beschouwing over Marinus Boezem. Voor Leering vertegenwoordigde Boezem een nieuw kunstenaarstype dat het eigen auteurschap relativeerde ten gunste van een meer geobjectiveerd kunstbegrip dat (althans in theorie) voor een breder publiek toegankelijk zou zijn. Als zodanig beantwoordde Boezem aan Leerings groeiende erkenning van de positie van de beschouwer in het kunstproces in de late jaren zestig. Die accentverschuiving (van artistieke kwaliteit naar buitenartistieke toepasbaarheid) leidde ertoe dat Leering geleidelijk steeds minder betekenis toekende

aan het individuele auteurschap – wat zijn positie in de kunstwereld verzwakte en uiteindelijk in 1973 zou leiden tot zijn ontslagname als directeur van het Van Abbemuseum.

Leering stelde dat Boezems projecten uitdrukking gaven aan de behoefte de institutie kunst te analyseren vanuit de maatschappelijke werkelijkheid waarin deze functioneert.²⁶² Om die aanspraak te onderbouwen verwees hij naar de door Boezem gerealiseerde winteropstelling van de eigen collectie van het Van Abbemuseum in februari en maart 1971.²⁶³ De kunstenaar had in dat kader een reeks geïntegreerde opstellingen gerealiseerd van een kunstwerk en documenten en publicaties die daarop betrekking hadden. Door beide categorieën onderling gelijkwaardig te behandelen als visuele gegevens bracht Boezem volgens Leering aan het licht dat het proces van betekenisgeving binnen de kunstwereld evenzeer werd gestuurd door mechanismen van sociologische aard als door de intrinsieke eigenschappen van individuele kunstwerken. Leering beschreef Boezems tentoonstellingsconcept (en zijn voltijds docentschap) als manifestaties van zijn kritische houding tegenover de maatschappelijke uitzonderingspositie waarin de kunst(enaar) verkeerde en als pogingen nieuwe openingen te forceren voor de maatschappelijke extrapolatie van de expertise van de kunstenaar. Hij zag in het model dat Boezem uitdroeg een antwoord op een behoefte aan betekenisgeving vanuit de samenleving. In een aan de marxistische sociologie en de fenomenologie ontleend jargon schreef hij:

‘Kunstenaars [als Boezem/RS] heeft de samenleving nu en in de toekomst broodnodig. Broodnodig, om de vervreemding, waarin onze samenleving op allerlei gebieden terecht is gekomen een halt toe te roepen. Want vervreemding is een tekort aan oriëntatie- en identifikatiemogelijkheden, en het zijn deze laatste waarop kunstenaars als Boezem zich in hun werk richten.’²⁶⁴

Anders dan enerzijds Fuchs en anderzijds Leering beschreef Blok vooral de implicaties van het conceptuele kunstbegrip voor de rol en de houding van verzamelaars en kunstcritici.²⁶⁵ Blok constateerde dat het conceptuele kunstbegrip de bestaande structuren van de kunstmarkt nauwelijks wist op te blazen, maar dat het wel degelijk fundamentele verschuivingen veroorzaakte: de nieuwe kunst bestond veelal uit geformaliseerde handelingen of structuren, waarvan de uitvoering geen bijzondere expertise vereiste en waarvan de betekenis tot stand kwam buiten de aanwezigheid van of sanctionering door de kunstenaar. Korte tijd later werkte Blok zijn definitie verder uit in een artikel over *Sonsbeek '71*, waarbij hij als educatief begeleider betrokken was.²⁶⁶ Blok constateerde dat het vrijwel ontbreken van gangbare artistieke bewerkingen in kunst zoals die in *Sonsbeek* te zien was ertoe leidde dat de aandacht van de beschouwer werd verlegd naar de omringende ruimte en zijn eigen aanwezigheid daarin. Daarmee verwierf de kunst volgens Blok een nieuwe functie: het openen van nieuwe ervaringshorizonten door ingesloten structuren zichtbaar te maken, en zodoende aan te zetten tot reflectie over conventies en ervaringspatronen binnen de alledaagse werkelijkheid.

Opmerkingen aan het begin en het slot van zijn artikel maken duidelijk dat Blok omtrent de perspectieven op de maatschappelijke doorwerking van de avant-garde kunst nog een gematigd optimisme koesterde. Ten aanzien van de te verwachten effecten van *Sonsbeek buiten de perken* schreef hij:

‘Misschien blijft het bij een reactie van insiders, die zeggen dat het goed was of wel beter had gekund; maar misschien ook ontstaat er beweging in onverwachte hoeken’. (...) De betekenis van de *afzonderlijke* objecten, films, gebeurtenissen en publicaties waaruit *Sonsbeek '71* bestaat, gaat misschien niet zo zeer buiten de perken van een informatieve kunstmanifestatie. Maar het *totaal* bevat mogelijkheden voor het scheppen van een taal die ook op andere gebieden bruikbaar is’.²⁶⁷

Nog tijdens de tentoonstelling bleek die hoop echter ijdel. In plaats van de doorbraak van het neo-avant-gardistische kunstbegrip naar het brede publiek manifesteerde zich op *Sonsbeek buiten de perken* de déconfiture van de hooggespannen verwachtingen van diegenen die zich in de voorliggende periode met de nieuwe kunstopvattingen hadden geëngageerd. Terwijl de organisatoren zich moeite gaven om het bestaan van een visuele expertise aannemelijk te maken die relevant was voor alle segmenten van het maatschappelijk leven, bleek uit de negatieve kritieken, de protestacties en de teleurstellende bezoekerscijfers het omgekeerde: de kloof tussen de progressieve kunstenaars en bemiddelaars enerzijds en het publiek anderzijds bleek onoverbrugbaar geworden.²⁶⁸

Sonsbeek '71 is in het collectieve geheugen terecht gekomen als de sluitsteen en apotheose van de ontwikkelingen binnen de progressieve beeldende kunst van de jaren zestig. De mislukking van het

project luidde in de Nederlandse kunstwereld een tijdperk van matheid in, dat contrasteert met het idealisme en de dynamiek die de jaren zestig sinds Nul/Zero en Pop Art hadden getekend. Het traject waarin *Museumjournaal* zich in de jaren na *Sonsbeek buiten de perken* ontwikkelde illustreert in zekere zin die klimaatsverandering: veel artikelen fungeren als een postscriptum bij hetgeen in *Op losse schroeven* en *Sonsbeek* was geïntroduceerd en droegen bij aan de consolidering van de reputaties van kunstenaars als Ger van Elk, Jan Dibbets, Peter Struycken en anderen.

De gewijzigde atmosfeer na 1971 hing mede samen met het verdwijnen van enkele toonaangevende spelers. Beeren had in 1970 zijn ontslag genomen bij het Stedelijk Museum om zich geheel te kunnen wijden aan de voorbereiding van *Sonsbeek '71*. Het was een afgedwongen beslissing geweest: De Wilde had geweigerd hem tijdelijk verlof te verlenen. Bovendien was hem duidelijk gemaakt dat terugkeer in zijn oude functie na afloop van de Arnhemse manifestatie niet aan de orde was. Na het debâcle van *Sonsbeek* trok Beeren zich terug uit het tentoonstellingsbedrijf. In 1972 aanvaardde hij een docentschap aan de Rijksuniversiteit Groningen. Die stap betekende ook het einde van zijn invloed op *Museumjournaal*, al leverde hij na 1971 incidenteel nog wel bijdragen aan het blad.²⁶⁹ In 1973 zou ook Jean Leering uit de wereld van de moderne kunst verdwijnen. Om zijn metertijd geprofileerder opvattingen over de programmering van het Van Abbemuseum, die resulteerden in sociaal-culturele tentoonstellingsprojecten als *De Straat* (1972), riep hij in het Nederlandse kunstleven steeds meer kritiek op. Zijn heroriëntatie op de taakstelling van het museum stuitte ook bij het Eindhovense gemeentebestuur op weerstand. Eind 1973 legde hij, na een vertrouwensbreuk met het college van B&W, zijn directoraat van het Van Abbemuseum neer, in de hoop als directeur van het Amsterdamse Tropeninstituut meer van zijn doelstellingen te kunnen verwezenlijken. De beëindiging van zijn directeurschap betekende echter geenszins dat zijn rol als opiniemaker was uitgespeeld: door middel van eigen publicaties en de door Martin Visser en Carel Blotkamp geïnitieerde bundel *Museum in Motion* uit 1979 - die mede ten doel had de bruikbaarheid van Leerings inzichten kritisch te evalueren - bleef hij ook na 1973 een factor van betekenis in de gedachtevorming over de functie en betekenis van kunst en de taakopvatting van het museum voor moderne kunst.²⁷⁰ Leerings opvattingen waren in de jaren na zijn vertrek uit Eindhoven mederichtinggevend in progressieve segmenten van de Nederlandse kunstwereld, niet in de laatste plaats in *Museumjournaal*, zoals zal blijken in hoofdstuk 5.

Dat Leerings links-progressieve denkbeelden juist in *Museumjournaal* een vruchtbare voedingsbodem vonden hing er niet in de laatste plaats mee samen dat zich op de grens van 1972 en 1973 binnen de redactie opnieuw een verjongingsproces voltrok. Paul Vries – de laatste redacteur van het eerste uur - trad terug, evenals Rini Dippel (1931) en Jaap Bremer (1936). Hun plaatsen werden ingenomen door Josine de Bruyn-Kops (1940), Poul ter Hofstede (1940), Hein Reedijk (1946) en Gijs van Tuyl (1941).²⁷¹ De personele vernieuwing kreeg met ingang van 1974 zijn voltooiing met het aftreden van Paul Hefting als hoofdredacteur.²⁷² Hij werd in die functie opgevolgd door Liesbeth Brandt Corstius (1940). Zij was de eerste bezoldigde hoofdredacteur van het blad – een duidelijke indicatie van de professionalisering die *Museumjournaal* in de vroege jaren zeventig doormaakte.

Hyperrealisme, omgevingsvormgeving

Tot de weinige actuele ontwikkelingen die in *Museumjournaal* in de vroege jaren zeventig bovengemiddeld aandacht kregen hoorden hyper-mimetische vormen van realistische schilderkunst. Anders dan het geval was geweest bij de Arte povera en de conceptuele kunst trad *Museumjournaal* bij het hyper- of foto-realisme ten opzichte van de museumwereld niet initiërend maar volgend op: elk van de artikelen verscheen naar aanleiding van een tentoonstelling, waaronder *Relativerend realisme* (Van Abbemuseum, 1972) en *Documenta 5* (Kassel, zomer 1972), of boeken zoals *Radikaler Realismus* van de Duitse kunsthistoricus Udo Kultermann.²⁷³ Dat *Museumjournaal* in de berichtgeving over de stroming weinig voorlijk was, hield vermoedelijk verband met de oorsprong van het hyperrealisme. Hoewel, zoals voornoemde tentoonstellingen lieten zien, verschillende Europese kunstenaars – waaronder enkele Nederlanders - al geruime tijd vóór 1970 in een zeer precieze, realistische trant werkten was het vooral een reeks thematische presentaties in de Verenigde Staten geweest die het hyperrealisme als beweging op de kaart hadden gezet.²⁷⁴

De Eindhovense tentoonstelling, *Relativerend realisme*, bracht op grond van een overeenkomstig veronderstelde mentaliteit Amerikaanse, Europese en Nederlandse kunstenaars bijeen, ongeacht hun soms sterk verschillende achtergronden en intenties en ongelijke artistieke betekenis. *Relativerend realisme* voegde zich door het synthetiserende perspectief, en de weinig uitgewogen samenstelling, in een reeks thematische presentaties van eigentijdse kunst in de Nederlandse musea voor moderne kunst – een reeks die in 1964 was ingezet met *Nieuwe realisten* en was voortgezet met *Vormen van de kleur* en *Op losse schroeven*. Dat Leering belangstelling had voor het hyperrealisme is tegen de achtergrond van zijn toenemende identificatie met de beschouwer niet vreemd: deze vorm van quasi-objectieve werkelijkheidsuitbeelding liet zich immers op een vanzelfsprekender manier verbinden aan de ervaringshorizon van het algemene publiek dan de hermetische verrichtingen van de post-minimalisten en conceptualisten. De legitimatie van het hyperrealisme binnen de neo-avant-gardistische begrippenkaders die het Eindhovense museum sinds het midden van de jaren zestig hanteerde was evenwel problematisch. Het bleek buitengewoon lastig aannemelijk te maken dat het hier ging om een nieuwe fase in het neo-avant-gardistische project. Terwijl de neo-avant-garde immers sceptisch stond ten aanzien van het beeld en de representatie, en een mediums specifiek en op technische expertise gestoeld kunstbegrip verwierp, leek het hyperrealisme juist die eigenschappen te rehabiliteren. Op een thematisch niveau verbond het (vooral Amerikaanse) hyperrealisme zich bovendien aan het *commodity*-fetisjisme van een uitdrukkelijk *middle class*-milieu. Het materialisme dat het hyperrealisme impliciet propageerde stond in schril contrast met het aura van maatschappijkritiek en milieubewustzijn dat rond post-minimalisten als Andre, Morris en Smithson hing.

Om voor de hand liggende redenen ging Leering in zijn catalogusinleiding tot *Relativerend realisme* tegen zijn gewoonte niet in op de eventuele ideologische aspecten van het hyperrealisme. Veeleer beijverde hij zich om duidelijk te maken dat de tendens, ondanks zijn nadrukkelijk retinale karakter, feitelijk even conceptueel van aard was als eerdere conceptualiserende kunstvormen. Om die aanspraak te schragen beriep Leering zich noodgedwongen op argumenten die zo weinig specifiek waren dat ze zich lieten toepassen op vrijwel alle vormen van beeldende kunst uit de moderne tijd. Volgens Leering was het centrale gegeven van het hyperrealisme het proces van de- en re-contextualisering: door een fragment uit de zichtbare werkelijkheid geïsoleerd in beeld te brengen, werd dit fragment volgens Leering van zijn oorspronkelijke betekenis ontdaan. Het was aan de kunstenaar en vervolgens aan de beschouwer om het motief binnen de context van het geschilderde beeld opnieuw betekenis te geven. Zo beziende definieerde het hyperrealisme de waarneming, net zoals de conceptuele kunst deed, als een mentale handeling.

Leerings moeizame gelegenheidsretoriek overtuigde ook destijds niet. In zijn bespreking van *Relativerend realisme* in *Museumjournaal* verweet Ton Frenken, kunstcriticus voor het *Eindhovens Dagblad*, Leering het hyperrealisme in een oneigenlijk theoretisch keurslijf te forceren.²⁷⁵ Hij schreef bovendien dat diens betoog werd ondergraven door een te weinig beredeneerde keuze van schilderijen. Frenken sprak zich opmerkelijk genoeg nauwelijks uit over de specifieke formele structuur van de tentoongestelde werken – zodat de vraag zich opdringt of hij de tentoonstelling wel had gezien. Dat het merendeel van de exposanten bijvoorbeeld een voorkeur demonstreerde voor motieven die zich parallel aan het beeldvlak bevonden en die in hun betrekkelijk tweedimensionale karakter als het ware de vlakmatigheid van de drager dupliceerden bleef onopgemerkt – terwijl het essay van Rudi Fuchs in de catalogus, waarin hij terecht opmerkte dat het hyperrealisme in zijn voorkeur voor een quasi-abstracte beeldstructuur verwant was aan de formele abstractie, daartoe toch wel aanleiding gaf. Frenkens beschouwing leek vooral ingegeven door de behoefte tot begrip en zingeving van de stroming te komen door er met gebruikmaking van uitspraken van de kunstenaars een theoretisch kader voor te creëren.

Veel nadrukkelijker dan in Eindhoven werd het hyperrealisme op *Documenta 5* ingebed in een ideologisch kader. Deze in 1972 door Harald Szeemann georganiseerde manifestatie introduceerde verschillende vormen van Europees en Amerikaans realisme bij het grote publiek. Szeemann en zijn curatorenteam legitimeerden de hyper-mimetische schilder- en beeldhouwkunst door deze te situeren binnen een sociologisch getint vertoog waarop de tentoonstelling was gebaseerd. *Documenta 5* thematiseerde de functie van de vooruitstrevende eigentijdse kunst binnen een kentheoretisch onderzoek naar het werkelijkheidsbegrip. In zijn inleiding constateerde Szeemann dat de experimentele fase in de naoorlogse kunst – waarin de ontwikkeling van nieuwe vormen en procédés

centraal stond – leek te zijn afgesloten. Hij signaleerde enerzijds dat de jaren zestig in artistiek opzicht een bloeiperiode hadden betekend, maar merkte anderzijds op dat die intensieve ontwikkeling het ontstaan van een specialistencultuur in de hand had gewerkt en de kunst van het maatschappelijk domein had vervreemd. *Documenta 5* beoogde de hermetische beeldwereld van de (post-)minimalistische, conceptuele en proces-georiënteerde kunst opnieuw binnen de ervaringshorizon van het publiek te brengen door deze te verbinden aan de beeldproductie in de post-industriële consumptiemaatschappij. Behalve recente beeldende kunst omvatte de tentoonstelling ook themapresentaties rond uiteenlopende beelduitingen van de massacultuur en de cultuurindustrie, waaronder (reli-)kitsch, grafisch ontwerp, reclame, politieke propaganda, sciencefiction en kunst van psychiatrische patiënten.

Gegeven de veronderstelde functie van kunst binnen een epistemologische benadering van de eigentijdse werkelijkheid lag de prominente vertegenwoordiging van het hyperrealisme voor de hand. De Duitse kunsthistoricus Bazon Brock, die mede verantwoordelijk was voor het concept van *Documenta 5*, wees in een bijdrage aan *Museumjournaal* op de betekenis die het Amerikaanse fotorealisme in dit kader toekwam. Hij stelde dat deze kunstvorm inzichtelijk maakte hoezeer de moderne technologie, in casu de fotografie, de werkelijkheidservaring stuurde en codeerde.²⁷⁶

De expliciete verbintenis van de progressieve kunst aan het maatschappelijk domein die *Documenta 5* thematiseerde kan niet los worden gezien van de culturele context van dat moment. Internationale kunstenaarsprotesten van de voorgaande jaren hadden de reflectie over het functioneren van kunst, kunstenaar en kunstinstituties op scherp gezet. Onder invloed van neo-marxistisch gedachtegoed verwijderde het discours zich geleidelijk van kunstimmanente vraagstellingen naar kritische beschouwingen over het maatschappelijk functioneren van (de eigentijdse) kunst. Hoe dit proces van politisering en sociologisering van het discours zich in ons land voltrok laat zich goed illustreren aan de hand van enkele teksten die Leering in de vroege jaren zeventig in *Museumjournaal* publiceerde. Binnen de Nederlandse context groeide Leering in de vroege jaren zeventig, zoals gezegd, uit tot een van de meest geëngageerde pleitbezorgers van de vermaatschappelijking van de kunst. In het tweede nummer van 1971 verscheen zijn essay ‘De kunst in een moeilijke situatie’.²⁷⁷ In deze tekst constateerde Leering dat het moeilijk was de moderne kunst als maatschappelijke functie te legitimeren. Hij verklaarde die legimitatiecrisis vanuit het gegeven dat kunst zich vanwege haar autonome status symbolisch tot de werkelijkheid verhiel. In tegenstelling tot de moderne wetenschap en techniek, die rechtstreeks en zeer tastbaar in de realiteit ingrepen, ging er van de kunst geen eenduidig aanwijsbaar effect uit op de inrichting van de maatschappij. De twintigste eeuwse abstracte kunst gold in zijn ogen als de ultieme uitdrukking van het bewustzijn dat de kunst als een parallelle voorstellingswereld *naast* de werkelijkheid staat. Het modernisme vormde zo het culminatiepunt van het autonomiseringsproces dat in de renaissance zou zijn ingezet. Voordien, zo meende Leering, vertegenwoordigden kunstwerken de hogere, goddelijke werkelijkheid. In dat opzicht fungeerde de westerse kerkelijke kunst volgens hem als de rituele objecten in tribale culturen, die immers ook de bovennatuurlijke werkelijkheid niet slechts afbeeldden, maar in letterlijke zin representeerden. Uit dit speculatieve model leidde Leering af dat het mogelijk was deze ‘primaire’ functie te herstellen. De Amerikaanse proto-Pop Art kunstenaar Jasper Johns bood daarop volgens Leering uitzicht door het model van de parallelliteit te vervangen door dat van de identificatie tussen het maakproces van het schilderij en het maakproces van de (cultureel) werkelijkheid. Een vlag, schietschijf of landkaart schilderen, betoogde Leering, is immers niet wezenlijk anders dan er een maken. Johns’ werk verhiel zich uiteraard slechts ogenschijnlijk op een meer rechtstreekse manier tot de realiteit: met de keuze voor ideogrammen als cijfers en letters, landkaarten, vlaggen en schietschijven nam Johns werkelijkheidselementen tot onderwerp die zich vanwege hun abstracte aard al op symbolische wijze tot de realiteit verhiel. Leering verbond aan zijn redenering de conclusie dat de eigentijdse kunst, wilde ze haar primaire functie ten aanzien van de werkelijkheid hernieuwen, zich moest identificeren met die werkelijkheid. Ze diende in haar werkmethode nadrukkelijk te worden betrokken op het ‘maakproces van de sociaal-relevante werkelijkheid in haar visuele hoedanigheden’:

‘De plastische en coloristische disciplines moeten ingeschakeld worden in het ontwerpproces zelf, niet ter opsiering, maar ter bepaling van de visuele kwaliteiten van dat ene ontwerp, dat voor onze omgeving gevraagd wordt.’²⁷⁸

Door op grond van zijn visuele expertise te participeren in processen van planologie, stedenbouw, architectuur en omgevingsvormgeving creëerde de kunstenaar volgens Leering de randvoorwaarden voor identificatie en oriëntatie van het individu. De kunstenaar zou aanvullend en corrigerend kunnen optreden ten aanzien van de vervreemdende effecten die de moderne architectuur als gevolg van standaardisering en schaalvergroting in zich draagt. Met zijn verdediging van de therapeutische functie van kunst formuleerde Leering in feite de postulaten van de zogenaamde omgevingsvormgeving, die rond het zelfde moment werden uitgedragen door de ideologen van de Arnhemse School, onder wie Peter Struycken en Berend Hendriks.²⁷⁹ De premisse dat kunst door middel van visuele differentiatie binnen de gebouwde omgeving een positieve impuls kon geven aan de leefbaarheid van de openbare ruimte zou in de navolgende jaren uitgroeien tot een centrale factor in het discours over de sociale relevantie van de beeldende kunst.

Het is duidelijk dat het kunstbegrip dat Leering propageerde afweek van een groot deel van de vooruitstrevende artistieke praktijk van omstreeks 1970. Hoezeer hij worstelde met de zingeving van de idiosyncratisch getinte eigentijdse kunst kan worden afgeleid uit een gesprek dat hij met Martin Visser voerde over de artistieke ontwikkeling van Bruce Nauman, en waarvan een neerslag in 1973 in *Museumjournaal* verscheen.²⁸⁰ Leering maakte duidelijk dat hij Naumans werk uit de tweede helft van de jaren zestig waardeerde om de mogelijkheid het in verband te brengen met de fenomenologische uitgangspunten van de Minimal Art. Naumans werk was weliswaar zeer vormvrij, maar richtte zich net als de objecten van Morris en zijn geestverwanten op het objectiveren en ontleden van de complexe ervaring van het individu in de ruimte. Leering stelde vast dat Nauman zijn werkzaamheid rond 1970 geleidelijk steeds meer terugvoerde op zijn eigen lichaam en gedragingen. Hij beschouwde die ontwikkeling als een terugval op een subjectief kunstbegrip. In dat opzicht achtte hij Naumans ontwikkeling exemplarisch voor een regressieve en verkokerende tendens richting de particuliere preoccupaties van het kunstenaarssubject, die binnen de eigentijdse kunst aan kracht won:

‘Ik zie een ontwikkeling in de moderne kunst, waarin creativiteit of kunst zich steeds meer personifieert en mystificeert naar de kunstenaar toe als subject, zodanig, dat de kunstenaar zichzelf, d.w.z. lijfelijk als kunst manifesteert. Bruce is volgens mij de meest markante overgangsfiguur in dit proces. Kijk maar naar zijn werk: zoals gezegd, eerst nog werk wat zich oriënteert op gegevenheden die buiten hem als subject om bestaan: de werken die een bepaalde relatie met de ruimte waarvoor ze gemaakt zijn en met de toeschouwer aangaan. Dan richt de blik zich als het ware op de vloer van die ruimte alleen. En die blik komt nog dichterbij, totdat hij zijn eigen voeten ziet, het startpunt van de body-art.’²⁸¹

Leering was van mening dat de sterk subjectief getinte uitingen van eigentijdse kunst de beschouwer te weinig aanknopingspunten boden om het getoonde op een zinvolle wijze op zijn eigen situatie te kunnen betrekken. Vanuit de overtuiging dat het Van Abbemuseum als openbare instelling de relevantie van de kunst voor het publiek centraal diende te stellen koesterde hij steeds meer voorbehoud om dergelijke kunstvormen te tonen, zoals verderop nog uitvoeriger zal worden besproken. Toen hem bleek dat zijn nieuwe visie op (de programmering van) het museum geen steun vond bij het Eindhovense college, hield hij de eer aan zichzelf en trad hij terug als directeur.

Leerings ideeën over de maatschappelijke functie van kunst, kunstenaars en kunstinstituties vonden na zijn vertrek ingang in *Museumjournaal* – onder meer via zijn naaste medewerker en geestverwant, Hein Reedijk, die vanaf 1972 deel uitmaakte van de redactie. Belangrijker voor de integratie van Leerings ideeën in het blad was evenwel dat de visie op kunst als een maatschappelijke functie in *Museumjournaal* al een lange voorgeschiedenis had: al vóór Leering was die zienswijze stevig in de redactionele visie verankerd door Beeren, die zijn opvattingen had ontwikkeld in dialoog met de ideeën van Sandberg en Van der Meer. In dat licht is het dan ook weinig opmerkelijk dat *Museumjournaal* in de vroege jaren zeventig – een fase waarin het maatschappelijk functioneren van kunst in ons land tot op ministerieel niveau werd bediscussieerd – juist deze problematiek een steeds prominenter positie plaats gaf. Met ingang van 1972 publiceerde het tijdschrift een reeks artikelen waarin het denken over de correlatie tussen kunst en maatschappelijk domein een theoretisch kader werd verschaft.²⁸² Tevens verschenen er besprekingen van tentoonstellingen die deze relatie thematiseerden, zoals *De straat*.²⁸³ Na de aanstelling van Liesbeth Brandt Corstius als hoofdredactrice van *Museumjournaal* per januari 1974 zette deze tendens in het blad versterkt door, wat onder andere tot uitdrukking kwam in een themanummer over de inschakeling van kunstenaars bij projecten van

architecturale of stedenbouwkundige aard – een nummer dat onder meer een artikel van Peter Struycken over de uitgangspunten van de omgevingsvormgeving bevatte - en tal van afzonderlijke artikelen over het kunst- en kunstenaarsbeleid van het Rijk en lagere overheden.²⁸⁴ De aandacht voor de meer kunstimmanente aspecten van het eigentijdse kunstklimaat verdween na 1974 niet volledig - onder anderen Carel Blotkamp zou beschouwingen blijven bijdragen over het werk van individuele kunstenaars als Martin Rous en Daan van Golden - maar raakte wel op de achtergrond. De overheersende overtuiging binnen de redactie was dat monografische beschouwingen bijdroegen aan de instandhouding van de geniecultus rond de kunst. Zo leek in een tijd waarin de kunst steeds sterker tot een maatschappelijk verschijnsel werd geschematiseerd de specifieke betekenis van het individuele oeuvre er minder toe te doen.

3 'Een levendige discussieplaats.' *Museumjournaal* over het museum voor moderne kunst 1961-1973

Als orgaan van de Nederlandse musea voor moderne kunst schonk *Museumjournaal* veel aandacht aan museumgerelateerde vraagstukken. In de jaren zestig en vroege jaren zeventig bood het blad de gedachtenvorming over het museum voor moderne kunst in ons land zelfs het belangrijkste podium. Om die reden geeft een analyse van de dynamische standpuntbepalingen in *Museumjournaal* een betrekkelijk getrouw beeld van het denken over het museum voor moderne kunst in de Nederlandse kunstwereld in die periode.

Museummedewerkers rond het tijdschrift voegden zich met hun uitlatingen, die ten aanzien van de instituten die ze vertegenwoordigden niet zelden kritisch waren, in een vertoog dat een lange voorgeschiedenis kent. Het instituut kunstmuseum is in zekere zin altijd – dat wil zeggen sinds het ontstaan ervan rond het midden van de achttiende eeuw - onderwerp van debat en kritiek geweest. In de twintigste eeuw was er in Nederland in twee fasen sprake van een verhevigde reflectie over het kunstmuseum. Beide debatten brachten veranderende inzichten in de doel- en taakstelling van het instituut tot uiting en leidden tot de ontwikkeling van nieuwe methodieken en instrumenten, en zelfs tot nieuwe museummodellen. De eerste discussie kwam in ons land op gang in het eerste kwart van de twintigste eeuw en werkte door tot ver in de jaren vijftig – dus tot in de periode waarin *Museumjournaal* werd opgericht. Deze discussie had mede betrekking op het verhogen van de toegankelijkheid van het museum voor het publiek - een doelstelling die nauw verbonden was met een cultuurspreidingsideaal dat was ingegeven door de vooronderstelling dat van kunst en cultuur een verheffende werking uitgaat. Het museum voor moderne kunst vormde overigens een ondergeschikte rol in dit debat, dat oorspronkelijk vooral was gericht op instellingen met collecties oude kunst, kunstnijverheid en geschiedenis.¹ Niettemin werkten verschillende van de inzichten uit de discussie – vooral die met betrekking tot de publieksgerichtheid - ook door op de Nederlandse musea voor moderne kunst.

De tweede periode van intensieve reflectie lag tussen het midden van de jaren zestig en omstreeks 1980. Deze museumdiscussie had wel vooral betrekking op het museum voor moderne kunst en stond onder invloed van zowel artistieke als sociaal-culturele ontwikkelingen.² Enerzijds wierpen de fysieke expansie en de ingrijpende ontgrenzing van het kunstbegrip in het werk van achtereenvolgende stromingen als Nul, Arte povera en Land Art de vraag op of het traditionele museum fysiek en logistiek nog wel was berekend op de eisen die de kunst stelde.³ Anderzijds werd de schijnbaar moeiteloze acceptatie en assimilatie van de neo-avant-gardes binnen het institutionele kader door steeds meer kunstenaars als problematisch beoordeeld en ter discussie gesteld. Bovendien werd het engagement van de musea met de (vaak als gesloten en ontoegankelijk beschouwde) kunst van de neo-avant-gardes ook van buitenaf mettertijd kritischer bekeken. In steeds bredere kringen van politiek, bestuur en samenleving werd het museum vanaf de vroege jaren zeventig een verantwoordelijkheid toegedacht in een nieuw kunst- en cultuurbeleid dat in de eerste plaats welzijnsdoelstellingen nastreefde.⁴ Educatieve en recreatieve functies kwamen daarbij op de voorgrond te staan. Het vooral door kunstimmanente overwegingen ingegeven beleid dat de Nederlandse museumdirecties tot dan toe in betrekkelijke onafhankelijkheid hadden kunnen voeren, ondervond in het ideologisch geladen klimaat dat in de late jaren zestig ontstond steeds meer weerstand. Het vermaatschappelijkingsvraagstuk zou in de museumdiscussie van de jaren zeventig het centrale gegeven gaan vormen.

De reflectie over het museum vond in *Museumjournaal* ankerpunten in vier themanummers over museumbeleid en/of museumeducatie, die in 1962, 1966, 1969 en 1971 verschenen. Die nummers illustreren treffend de sterk veranderende aard van de museumdiscussie en van de posities die *Museumjournaal* daarin koos: in het eerste klonken nog hoofdzakelijk van oorsprong vooroorlogse inzichten over kunstspreiding en publieksoverdracht door, waardoor het nummer kan worden beschouwd als een postscriptum bij de eerste van de twee hierboven geschetste discussies. Veel van die inzichten, zo bleek in het museumbeleidsnummer uit 1966, bleven voor de meeste Nederlandse museumdirecties onverminderd geldig. Daarnaast bleek echter dat jongere museumfunctionarissen – vooral Beeren en Leering - onder invloed van de eigentijdse avant-gardes en sociaal-politieke vernieuwingsbewegingen nieuwe museummodellen ontwikkelden, waarin de maatschappelijke

doorwerking van de avant-garde meer nadruk kreeg. In de navolgende jaren werkten zij dat gezichtspunt in verschillende richtingen uit. Terwijl voor Beeren werk en ideeën van de neo-avant-garde sterk richtinggevend bleven, trachtte Leering het museum sterker in dienst te stellen van het algemene publiek. De redactie formuleerde in het in 1969 gepubliceerde nummer over de betrekkingen tussen kunst en verschillende publieksgroepen een geradicaliseerde variant van Leerings visie, waaruit sympathie sprak voor neomarxistisch geïnspireerde institutiekritiek. Die ontvankelijkheid leidde ertoe dat ze zich in het educatienummer uit 1971 uitsprak voor een sterk publieksgericht museumbeleid, waarbij kunstimmanente overwegingen ondergeschikt werden gemaakt aan een sociaal-agogische doelstelling en ideologiekritiek. Die zienswijze zou in *Museumjournaal* na 1974 verder aan kracht winnen.

Achtergronden en eerste aanzetten

In 1957 signaleerde de Franse kunstcriticus Raymond Cogniat in *Museumjournaal* dat het museum voor beeldende kunst als gevolg van gewijzigde inzichten in de doelstelling ervan ingrijpende veranderingen had doorgemaakt. Hij schetste hoe de oorspronkelijke behoudstaak in de negentiende eeuw was gecompliceerd door die van studiecentrum voor kunstenaars, kunsthistorici en dilettanten, terwijl in de twintigste eeuw onder invloed van het democratiseringsideaal ook het algemene publiek als doelgroep binnen het blikveld was gekomen.⁵ Hoewel Cogniat vond dat de democratisering negatieve bijeffecten had (theatralisering van de presentatievormen, verlies aan wetenschappelijke hardheid), beoordeelde hij deze om het streven naar de verankering van de kunst in de samenleving toch als overwegend positief.

Cogniat's oordeel stond niet op zichzelf. Zijn beschouwing verscheen op een moment waarop de ideologie van het museum als bemiddelaar van een humanistisch waardenpatroon als gevolg van een internationale campagne een nieuwe fase inging. Die campagne was mede het initiatief van de VN-organisatie voor onderwijs, wetenschap en cultuur, Unesco. De Unesco-manifestatie over het museum in 1956 kan worden beschouwd als een naoorlogs vervolg op de pleidooien voor 'vruchtbaarmaking' zoals die sinds het einde van de negentiende eeuw vooral in Duitsland werden geformuleerd en vervolgens in relatief korte tijd ook internationaal in steeds bredere kring navolging kregen.⁶ Vanuit de ideologische vooronderstelling dat kunst behalve zuiver artistieke ook geestelijk-ethische waarden vertegenwoordigt, achtten cultuurdragers van uiteenlopende politieke en levensbeschouwelijke signatuur het wenselijk om een zo groot en in sociaal-economische zin divers mogelijk deel van de bevolking met kunst en cultuur in aanraking te brengen. De traditionele museale kerntaken, verwerving en behoud, verdwenen daarbij niet naar de achtergrond, maar werden (althans in theorie) in dienst gesteld van de publieksfunctie, die het museum als openbare instelling steeds meer ging benadrukken.

De democratiseringsideologie werkte in het interbellum ook in het Nederlandse museumbestel door. Eén van de gevolgen daarvan was dat museumdirecties steeds meer oog kregen voor de instrumenten waarmee de afstand tussen de kunst en het publiek kon worden verkleind. De oprichting van *Museumjournaal* in 1955 kan zelf worden beschouwd als onderdeel van het brede pakket aan maatregelen gericht op het vergroten van het publieksbereik. Ook *in* het blad werd in de tweede helft van jaren vijftig, vooral op initiatief van Sandberg en ir. Van Gogh, in ruime mate aandacht geschonken aan middelen ter bevordering van de publieksparticipatie. Zo verscheen een tweedelig artikel van Van Gogh over het geavanceerde publieksbeleid van verschillende door hem bezochte Amerikaanse musea. De ingenieur bracht in die bijdrage enthousiast verslag uit over de museumwerkplaatsen en cursussen kunsteducatie, en de achterliggende vooronderstelling dat creativiteit een algemeen menselijk vermogen is. Die premisse zou later in het concept van het Van Rijksmuseum Vincent van Gogh een dragend beginsel worden.⁷ Ook werden artikelen opgenomen over kunstuitleenprojecten op Amerikaanse scholen en over het Nederlandse spreidingsinitiatief *Openbaar Kunstbezit*.⁸

Een tweede ontwikkeling die van invloed was op de gedachtevorming over het museum voor moderne kunst in naoorlogs Nederland was de totstandkoming van een avant-gardistisch museummodel in het Stedelijk Museum onder Sandberg. De verwezenlijking van een dynamisch en vooral op de eigentijdse kunst gericht museumbeleid stond in een duidelijke relatie tot het

democratiseringsvertoog: de onder Sandbergs directoraat gerealiseerde vernieuwingen kunnen niet los worden gezien van uit Duitsland afkomstige ideeën over het museum als omgeving waar het brede publiek in contact wordt gebracht met de culturele productie van de eigen tijd. De nadruk op de eigentijdse kunst binnen de programmering van het Stedelijk Museum was ingegeven door speculatieve theorieën over de samenhang van kunst en maatschappij, waarbij vooruitstrevende beeldende kunst werd beschouwd als drager van intuïties over het heden en de nabije toekomst – ideeën die bij Sandberg onder invloed stonden van het internationaal constructivisme. Het Stedelijk Museum wilde actief deel hebben aan de eigentijdse artistieke productie door kunstenaars in de gelegenheid te stellen om in het museum kunst- en tentoonstellingsprojecten te realiseren. Het museum programmeerde tussen 1949 en 1963 een reeks van dergelijke naar vorm en inhoud vernieuwende projecten: de *Internationale tentoonstelling van experimentele kunst* (Cobra, 1949), *Bewogen Beweging* (1961) en, tot slot, in 1962, Sandbergs afscheidstentoonstelling *Dylaby*. Het tot brandpunt maken van de eigentijdse kunst leidde in het Stedelijk Museum tot een herdefiniëring van het perspectief ten opzichte van de klassiek-moderne kunst: deze werd in toenemende mate beschouwd vanuit de betekenis ervan voor de actualiteit. In de collectiecatalogus *Kunst van heden in het Stedelijk* uit 1961, waarin de collectie in chronologisch omgekeerde volgorde werd gepresenteerd, en oudere moderne kunst als belangwekkend werd beoordeeld voor zover deze relevant was voor de eigentijdse ontwikkelingen, kwam die houding duidelijk tot uitdrukking.

Het vernieuwende museumbeleid dat Sandberg in Amsterdam tot ontwikkeling had gebracht vormde het referentiepunt voor museummensen van de jongere generatie – die er overigens uiteenlopende aspecten uit naar voren haalden om, zoals na het midden van de jaren zestig ook in *Museumjournaal* zou blijken, van daaruit tot verschillende posities te komen ten aanzien van de omgang met kunst, het museum en de kunstkritiek. Rudi Oxenaar, tussen 1963 en 1991 directeur van het Rijksmuseum Kröller-Müller, wees in 1965 vooral Sandbergs toekomstgerichtheid als inspirerend aan toen hij de naoorlogse verschuivingen in het museum voor moderne kunst beschreef. Oxenaar: ‘De schatkamer annex studeerkamer van weleer ontwikkelde zich in snel tempo mede tot een open doorgangshuis waar de actuele kunst uit verleden en heden doorstroomt, met de bedoeling een toekomst te suggereren.’⁹ Ook voor Wim Beeren gold de actueel-informatieve functie en dynamiek van het Stedelijk Museum als richtinggevend – al maakt zijn uitspraak dat Sandberg de kunst hanteerde als een ‘wichelroede naar de toekomst’ duidelijk dat hij diens romantische toekomstvisie een stuk kritischer beoordeelde dan Oxenaar. Zelf werkzaam in een instelling – het Haags Gemeentemuseum – die tijdens het directoraat van Louis Wijsenbeek een behoudender koers voer, typeerde Beeren in 1962 het ontwikkelingstraject van het Stedelijk Museum na de bevrijding als volgt:

‘Het [museum] ging de rust van het oude bespiegelende museum ruilen voor de drukte van een beurs. Voorlichtend ging het te werk, het stelde Nederland op de hoogte van wat er in de wereld omging: het was voor het eerst in de Nederlandse geschiedenis dat een museum her en der in de wereld ging kijken wat er bij de kunstenaars gaande was en daarover met journalistieke snelheid verslag gaf. (...) Het museum verzamelt leven met de uitingen van vitale bezige mensen. Het rubriceert geen gearriveerde kunst, het signaleert de kunst die de ademhaling en de polsslag registreert van de mensen van vandaag.’¹⁰

De retoriek en zelfs de metaforen waarmee Beeren in dit citaat een heroïsch beeld gaf van de naoorlogse ontwikkelingsgeschiedenis van het Stedelijk Museum maakt duidelijk hoezeer de inzichten van Sandberg van invloed waren op een jongere generatie museumfunctionarissen. Dat Sandberg om zijn vernieuwende opvattingen over het museum ook na zijn vertrek uit het Stedelijk Museum eind 1962 in kringen rond *Museumjournaal* nog van betekenis werd geacht, blijkt wel uit Beerens verzoek aan hem in 1965 om een beschouwing over het toen net geopende Israëlmuseum in Jeruzalem, bij de oprichting waarvan Sandberg als adviseur op dat moment nauw betrokken was.¹¹

Maar op het blikveld van de auteurs die na 1960 in *Museumjournaal* actief werden, werkten ook andere inzichten uit de naoorlogse museumwereld door. Het themanummer over kunsteducatie uit 1962 geeft daarvan een indruk.¹² Dat de opvatting van het museum als publieksinstelling rond 1960 in brede kring ingang had gevonden blijkt wel uit Beerens verdediging van het museale kunsthistorisch onderzoek tegen de roep om dienstbaarheid aan het publiek. Hij schreef in het redactioneel van het themanummer dat het wetenschappelijk onderzoek in de musea zich weliswaar grotendeels aan de waarneming van de bezoeker onttrok, maar dat het wel de randvoorwaarden schiep voor het adequaat

functioneren van het museum als openbare instelling, aangezien het de expertise verschafte die vereist was voor een verantwoorde vervulling van de museale kerntaken: het verwerven, tentoonstellen en begrijpelijk maken van kunst.¹³

De overige bijdragen aan het nummer bieden in hun samenhang een goed inzicht in de destijds gangbare opvattingen ten aanzien van de overdracht van kunst op het publiek. Daarbij kwamen zowel de ideologische vooronderstellingen achter het spreidingsideaal naar voren als ook de toenmalige inzichten in de mechanismen die de betrekkingen tussen de beschouwer en het kunstwerk zouden bepalen. De journalist Jan Eijkelboom en de neerlandicus en docent G. Bol legitimeerden het streven naar kunstspreiding vanuit de overtuiging dat kunst algemeen-humanistische waarden vertegenwoordigt – al verschilden zij van mening over het potentiële werkingsbereik ervan. Eijkelboom hield in dat opzicht de nodige slagen om de arm. Hij onderschreef het spreidingsstreven weliswaar op grond van het veronderstelde vermogen van kunst om bij te dragen aan wat hij noemde ‘de leefbaarheid’.¹⁴ Tegelijk meende hij dat het ideaal om grotere groepen in aanraking te brengen met beeldende kunst op gespannen voet stond met een weerbarstige werkelijkheid van onverschilligheid en onvermogen, die de verhouding van een aanzienlijk deel van de bevolking tot kunst in de weg stond. Hij was sceptisch over de hooggestemde vooronderstellingen achter de spreidingsideologie - dat ieder mens van nature creatief is en gevoelig voor de betekenissen die beeldende kunst in zich draagt. Nog afgezien van een gebrekkig waarnemingsvermogen, had een aanzienlijk deel van de bevolking volgens Eijkelboom geen enkele behoefte aan een verstandhouding tot kunst.

Met die relativiserende stellingname onderscheidde hij zich van Bol, die vanuit fenomenologisch perspectief wees op de betekenis van de eigentijdse kunst. De kunstenaars, zo meende deze,

‘onderkennen doelstellingen, waardoor de mens zijn nieuwe leefruimte tot een menswaardige verblijfplaats scheppen kan. Zij leveren blauwdrukken van een nieuwe wordende cultuur (...). [De kunstenaar] leeft met zijn handen en registreert zijn bewogen en bewegend mens-zijn in beeldende kunst, in muziek, in bouwkunst, in danskunst, in taalkunst. Het werk dat hij maakt, is in zijn uitwerking op de artistiek aanspreekbare mens onvergelijkbaar met welk ander product van menselijk scheppen ook. (...) In de kunst van vandaag raakt de jonge mens van vandaag zijn eigen mens-zijn en de wereld waarin hij leeft.’¹⁵

Met deze nogal etherische zienswijze voegde Bol zich in een fenomenologisch vertoog dat in naoorlogs Nederland mede onder invloed van de denkbeelden van de Utrechtse School veel aanhang had gekregen. Ideologen van dit informeel georganiseerde collectief van sociaalwetenschappers, onder wie de psycholoog F. Buytendijk en de pedagoog M. Langeveld, stelden zich ten doel de mens te beschrijven en te begrijpen vanuit zijn betrekkingen tot de hem omringende werkelijkheid. Hun oogmerk daarbij was niet het menselijk handelen te verklaren als wel er een beter inzicht in te krijgen.¹⁶ Zoals in hoofdstuk 1 bleek had de fenomenologie in de jaren vijftig ook in kringen binnen de Nederlandse kunstwereld ingang gevonden ter verklaring en legitimatie van de door menigeen als idiosyncratisch en hermetisch ervaren beeldtaal van de moderne kunst. Bol citeerde met instemming een aan Edy de Wilde toegeschreven opmerking dat ‘de kunstgenieting begint, waar de kunstverklaring ophoudt’.¹⁷ Hoewel De Wildes afkeer van een meer analytische benaderingswijze zich niet eenzijdig vanuit zijn affiniteit met een fenomenologische kunstbeschouwing liet verklaren, hield deze wel verband met de door fenomenologische inzichten gevormde overtuiging dat de formele structuur van het kunstwerk bovenal de verhouding van de kunstenaar tot de hem omringende werkelijkheid tot uitdrukking bracht en op grond daarvan ook op een invoelende manier diende te worden beschouwd. Vanuit die optiek kon De Wilde tot een inzicht komen dat dicht in de buurt ligt van de conclusie die Bol in zijn bijdrage aan *Museumjournaal* trok: ‘Uiteindelijk verklaart het kunstwerk zich zelf, zoals ook de mens zich aan zijn medemens “verklaart”: door zijn presentie. In die ervaring speelt zijn redenerend verstand niet de voornaamste rol en zeker geen exclusieve.’¹⁸

Daarmee vertolkte Bol een opvatting die in andere bewoordingen ook het leidmotief vormde van de bijdragen van de kunsthistorici Kees Peeters en Emile Meijer.¹⁹ Beiden oordeelden dat tekstuele toelichting weliswaar vereist kan zijn om een kunstwerk te kunnen begrijpen, maar stelden ook dat de essentiële eigenschappen en betekenissen in het kunstobject besloten liggen, en dat het deze slechts door middel van een aandachtige en invoelende beschouwing aan de kijker openbaart. Meijer: ‘Van meet af aan zal aan de nieuweling in het domein der beeldende kunsten moeten worden

voorgehouden dat hij op het beslissende moment alleen gelaten wordt met het kunstwerk.²⁰ Voor Meijer gold, net als voor vele van zijn generatiegenoten, dat de kunstervaring in wezen een onbemiddeld en intuïtief proces is en dat de overdracht zich afspeelt op een emotioneel niveau, waar de ratio hooguit een ondergeschikte rol speelt en discursieve bemiddeling eerder een struikelblok dan een hulpmiddel vormt. Zoals de kunsthistoricus (!) Peeters schreef: ‘Wanneer een kunsthistorisch boek, artikel of college niet op zichzelf een kunstwerk zijn [sic] met alle wijze discipline vandien, worden zij slechts hindernissen tussen de kunst en de kijker.’²¹ Om die reden, redeneerde Meijer, diende de kunstervaring dan ook een intiem proces te zijn.

Het themanummer uit 1962 was representatief voor de wijze waarop in de Nederlandse museumwereld tot in de jaren zestig werd gedacht over de wijze waarop het contact tussen beschouwer en kunstwerk tot stand moest komen. Hoewel men overwegend van mening was dat er op het vlak van de overdracht nog vooruitgang kon worden geboekt, bestond er in wijde kringen overeenstemming over de randvoorwaarden waarbinnen dat behoorde te gebeuren. Men was het erover eens dat de kunst centraal diende te staan en in zijn karakter moest worden gerespecteerd. Pogingen om het publiek tot meer begrip en waardering van de kunst te brengen werden toegejuicht, mits deze niet ten koste gingen van wat werd beschouwd als het onvervreemdbaar eigene van het kunstwerk. Expliciete toelichting van de artistieke en sociaal-culturele context waarin het werk was ontstaan werd in deze optiek beschouwd als een aantasting van de integriteit van het kunstwerk en gold om die reden als oneigenlijk. Aangezien de kunst werd verondersteld voor zichzelf te spreken wees men een meer discursieve en contextgeoriënteerde beschouwingwijze van de hand. De musea vatten hun taak vooral op als het scheppen van voorwaarden waaronder het persoonlijke contact tussen kunstwerk en beschouwer optimaal tot stand kon komen. Het publiek mocht als doelgroep van het museumwerk binnen het blikveld zijn gekomen, de museumstaven stelden zich tegenover dat publiek betrekkelijk autocratisch op. Het publiek werd voorgesteld als onwetende en onmondige massa, die nu deel mocht hebben aan de geheime codes van de kunstervaring. Over de kwaliteitscriteria en hoe deze tot stand komen trad het museum niet in discussie. De museumstaf achtte zich op grond van kennis en ervaring geautoriseerd om uit de eigentijdse kunstpraktijk te selecteren, en voelde zich niet gebonden de procedures en overwegingen die bij dat proces werden gehanteerd te objectiveren, laat staan te verantwoorden.

Beeren was in dat opzicht geen uitzondering. Wel kwam hij ten aanzien van de vraag onder welke condities het museum kunstwerken zou moeten tonen, en het publiek ze diende te bekijken, tot afwijkende inzichten. Hoewel ook hij zich uitsprak tegen een benaderingswijze die erop was gericht betekenissen te fixeren, kwam die bij hem uitdrukkelijk niet voort uit angst het kunstwerk in zijn zelfstandigheid aan te tasten. Volgens Beeren diende het ‘educatieve museum’ tegemoet te komen aan de behoefte aan informatie, toelichting en verklaring onder het publiek. Maar het museum had ook een verantwoordelijkheid tegenover de kunst die het toonde. Men moest niet uit het oog verliezen dat, zoals Beeren de lezer van *Museumjournaal* in 1963 voorhield,

‘er bepaalde elementen in de kunst zitten, die nu juist geheim moeten blijven, willen zij niet dat spannende, eigengereide, authentieke van de kunst verliezen. (...) Wij beweren dat men het eigene, niet mis te verstane, extreem persoonlijke, soms rebelse van beeldende kunst wel openbaar en toegankelijk moet maken, maar het daarmee nog niet zijn functie mag ontnemen.’²²

Die vermaning was echter niet alleen aan de beschouwer, maar ook aan het museum gericht en gold juist de neiging in de musea om kunst op te vatten als zelfstandig en a-discursief. Aangezien het museum, aldus Beeren, ook anno 1963 veelal nog opereerde vanuit een traditioneel, aristocratisch en/of burgerlijk waardenpatroon liep de kritisch-theoretische en discursieve kunst van de historische en eigentijdse avant-gardes ook, en *juist*, in het museum het risico niet in zijn radicaliteit te worden erkend. Het kunstbegrip waaraan de Pop Art uitdrukking gaf - de bruskering van traditionele schoonheidswaarden en de aanvaarding van de banaliteit van de commerciële massacultuur - was volgens Beeren niet goed te verenigen met de burgerlijk-idealistische kunstopvattingen die het museum uitdroeg. Om die reden vergde het volgens hem van de museumfunctionaris zorg dat de inhoudswaarden die in de eigentijdse kunst lagen besloten, ook in de museale context tot hun recht zouden komen. Terwijl Beeren daarmee dus evenzeer opriep tot erkenning van de zeggingskracht van

het kunstwerk, lag die voor hem vooral in de houding die het kunstwerk tegenover de maatschappij, en dus ook tegenover het museum, uitdroeg.

De taakopvatting van het provinciale museum

Mede door het groeiende bewustzijn van het museum als openbaar, publieksgericht instituut ontstond vanaf de vroege jaren zestig ook bij andere museumfunctionarissen geleidelijk meer principiële kritiek op het op artistieke autonomie gebaseerde kunstbegrip in de musea voor moderne kunst. In het eerste nummer dat onder het hoofdredacteurschap van Beeren verscheen, formuleerde Theo van Velzen zijn ideeën over het provinciale museum.²³ Van Velzen was sinds 1957 directeur van kunstcentrum De Beyerd in Breda, dat met ingang van 1961 als participant tot *Museumjournaal* was toegetreden. Hij plaatste de taakopvatting van zijn instituut binnen het ideologische kader van de regionale cultuurspreiding. Van Velzen signaleerde dat zich in Nederland na de Tweede Wereldoorlog een emancipatieproces van de provincies ten opzichte van de randstad voltrok, en dat de regio's nu ook in cultureel opzicht hun rechten deden gelden. Hij schreef zich bewust te zijn dat de geografische cultuurspreiding vooralsnog hoofdzakelijk de kunstconsumptie stimuleerde, maar speculeerde dat er in de provincie geleidelijk ook een klimaat voor artistieke productie zou ontstaan. Ter bevordering van het culturele klimaat in de provinciekernen diende het provinciale museum volgens Van Velzen een algemeen-vormende doelstelling na te streven en de programmering te richten op een breed bereik van cultuurgoederen en -productie.

Edy de Wilde, sinds 1946 directeur van het Van Abbemuseum in Eindhoven, herkende zich niet in dat model en reageerde in *Museumjournaal*.²⁴ Onder zijn directoraat had het stedelijke museum zich ontwikkeld tot een op het terrein van de moderne en eigentijdse kunst toonaangevende instelling met een collectie die was opgebouwd rondom een kleine verzameling klassiek-moderne kunstwerken van uitzonderlijke kwaliteit. De Wilde vatte, vanuit zijn affiniteit met de twintigste eeuwse kunst en zijn autonomiegerichte kunstbegrip, het museum op als specialistisch instituut. Het museum voor moderne beeldende kunst, ook dat in de regio, diende in zijn ogen een geprofileerd en op een streng kwaliteitscriterium gestoeld verzamel- en tentoonstellingsbeleid te voeren. De Wilde streefde ernaar zich ten aanzien van het collectiebeleid te bewegen op een internationaal niveau. Zijn afwijzende reactie op Van Velzens ideeën kwam dan ook uit voort uit zijn angst zich te moeten richten naar de veronderstelde verlangens van het lokale publiek en entree te moeten geven aan provinciale kunstenaars – hetgeen Van Velzens museummodel impliceerde. Hij moet de uitlatingen van Van Velzen hebben gezien als steun in de rug voor lokale politici en opiniemakers in Eindhoven die zijn ambitieuze museumbeleid probeerden om te buigen in een programmering die de belangen van kunstenaars uit de regio meer centraal zou stellen.

In zijn repliek op De Wilde nam Van Velzen, explicieter dan in zijn eerste artikel, afstand van De Wildes museummodel.²⁵ In tegenstelling tot De Wilde schreef Van Velzen het museum in de eigen tijd uitdrukkelijk niet te begrijpen als partijganger van de kunstenaar maar als 'intermediair tussen kunstenaar en publiek, de etalage tussen winkel en straat'.²⁶ Hij schreef in die opvatting te worden gesterkt door zijn analyse van recent-historische artistieke en sociaal-culturele ontwikkelingen: enerzijds zocht de eigentijdse kunst immers opnieuw toenadering tot het maatschappelijk domein, anderzijds stond het publiek in de provincie - mede als gevolg van het voortvarende spreidingsbeleid van de overheid - geleidelijk meer open voor kunst en cultuur. Als vertegenwoordiger van een regionale culturele instelling gaf Van Velzen zelf ook blijk van een groeiend zelfbewustzijn: terwijl hij in zijn eerste tekst het regionale museum nog vooral beschreef vanuit beperkingen ten opzichte van de grootstedelijke instituten (die zich wel vergaande specialisatie konden veroorloven), betoogde hij in het vervolgartikel dat het regionale museum een voortrekkersrol kon vervullen in het proces van de vermaatschappelijking van de kunst, aangezien het niet belast was met historische museummodellen. Het brede takenpakket van het regionale instituut gold dan niet langer als een beletsel, maar bood juist een goed uitgangspunt voor een meer geïntegreerde beschouwing van historische, moderne en eigentijdse beeldende kunst en andere disciplines in hun betrekking tot de ervaringshorizon van de gemiddelde beschouwer: 'Alleen het provinciale cultureel centrum heeft die kans om samen te voegen, wat elders allang uiteengevallen is in separate gespecialiseerde instituten; om heel de heterogene culturele bagage van onze tijd te weerspiegelen zonder een nieuwe erediens in te richten.'²⁷

Met zijn opvatting van het museum als een instituut van visuele cultuur, waar oude en moderne beeldende en toegepaste kunst, andere artistieke disciplines en uitingen van massacultuur in onderlinge samenhang binnen het bereik van brede bevolkingslagen werden gebracht, verschilde Van Velzens perspectief niet alleen van dat van De Wilde, maar ook van dat van Beeren, wiens museumopvatting toch vooral verbonden bleef met eigentijdse vormen van avant-garde kunst. Dat verschil in optiek zou jaren later scherper tot uitdrukking komen in de programmering van de musea waarover van Velzen en Beeren het directoraat voerden: vanuit de overtuiging dat het kunstmuseum mede een cultuurhistorische functie vervult, zou het Haags Gemeentemuseum onder Van Velzen in de vroege jaren tachtig een reeks sociaal-culturele tentoonstellingen (onder andere over interieurvormgeving en de toepassing van kunststoffen in gebruiksproducten) organiseren. Beeren, die in 1978 als directeur in Museum Boijmans Van Beuningen werd aangesteld, concentreerde zich rond 1980 juist sterk op de uitbouw van de afdeling moderne kunst.²⁸ In de situatie van de vroege jaren zestig kwamen hun opvattingen, ondanks deze verschillen, niettemin overeen in het (mede door de avant-gardisten van de vroege jaren zestig gevoede) streven de kunst een organische functie in de samenleving te geven. In 1965 schreef Beeren in *Museumjournaal* 'dat kunst niet al te deftig [moest] worden genomen [en] dat zij evenzeer in een bungalow als in een tempel kan passen'.²⁹ Dat die behoefte door andere jonge museumfunctionarissen werd gedeeld blijkt uit het boekje *Doolhof of museum* (1965) van de criticus Cor Blok, die tot 1965 als educatief medewerker aan het Haags Gemeentemuseum was verbonden. In deze publicatie, die de neerslag vormde van opvattingen uit de kring van jonge stafmedewerkers van het Gemeentemuseum (onder wie Wim Beeren en Hein van Haaren), relativeerde Blok het aura dat van oudsher rond het instituut museum hing, toen hij schreef: 'Op het ogenblik, nu nog weinig gemaakt wordt dat op de avonturen van het openbare leven berekend is, zijn de musea nog altijd de plaatsen waar actuele zaken door velen kunnen worden gezien. Maar', zo voegde Blok daaraan toe, 'de opname in een museum kan geen consecratie meer betekenen.'³⁰

Het 'plan-Gans', 1963

De behoefte de eigentijdse kunst sterker in het alledaagse leven te verankeren motiveerde ook anderen binnen de Nederlandse museumwereld. Eén van hen was Louis Gans. De kunsthistoricus Gans was sinds 1954 als conservator werkzaam geweest bij het Rijksmuseum Kröller-Müller. In 1960 was hij op verzoek van Sandberg bij het Stedelijk Museum in dienst getreden. Na het vertrek van Jaffé als adjunct-directeur in de zomer van 1961 was Gans de tweede man in het museum. In de periode voorafgaand aan het vertrek van Sandberg als directeur van het Stedelijk Museum per 1963 gold hij als één van de potentiële kandidaten voor diens opvolging. Nadat hem was gebleken dat hij niet voor de functie in aanmerking kwam, en de Amsterdamse gemeenteraad na een lange procedure Edy de Wilde als opvolger van Sandberg benoemde, solliciteerde Gans naar diens voormalige betrekking in van het Van Abbemuseum. In het licht van zijn evidente ambities binnen de museumwereld was de verwondering groot toen Gans in oktober 1963 bekend maakte dat hij zijn sollicitatie in Eindhoven had ingetrokken en per januari 1964 zijn ontslag uit het Stedelijk Museum had ingediend. In interviews met *Vrij Nederland* en andere media motiveerde hij zijn ontslagname en presenteerde hij bovendien zijn plannen voor een 'Europees kunsthuis'.³¹ Korte tijd later publiceerde *Museumjournaal*, waarvan Gans tot zijn vrijwillig ontslag redactielid was geweest, een artikel waarin hij zijn ideeën over het kunsthuis nader toelichtte.³²

Gans stelde dat de eigentijdse kunst nauwelijks maatschappelijk functioneerde, hetgeen zou blijken uit het vrijwel volledig ontbreken van contact tussen kunstenaars en overige maatschappelijke groeperingen. Ter verklaring van die gebrekkige relatie wees hij op de van oorsprong negentiende eeuwse mythe van de onmaatschappelijkheid van de kunstenaar, waarmee deze zijn maatschappelijk isolement een schijn van opzettelijkheid zou hebben willen geven. De conflictueuze verstandhouding werd volgens Gans sindsdien door publiek, kunstenaars en bemiddelende instanties zorgvuldig in stand gehouden. De oplossing van deze problematiek lag in zijn ogen in de oprichting van laagdrempelige ontmoetingscentra annex marktplaatsen waar de kunstenaar en de beschouwer, als producent respectievelijk consument van kunstobjecten, met elkaar in contact zouden worden gebracht. Met dit plan voor een 'internationaal kunstcentrum' of 'kunsthuis' gaf Gans invulling aan een concept dat in september 1963 (dus kort voor zijn besluit zich uit de museumwereld terug te

trekken) in *Vrij Nederland* was gelanceerd door het hoofd van de *United States Information Service* in Den Haag, Patricia Gillingham-van Delden.³³ Terwijl haar een startersgalerie voor jonge, onontdekte kunstenaars voor ogen stond, richtte Gans zich veeleer op de grote groep kunstenaars die geen toegang had tot musea en kunsthandel. Daarmee streefde zijn initiatief behalve kunstspreiding ook de bevordering van de economische positie van kunstenaars na. Als zodanig lag het in het verlengde van het kunstuitleen-concept, dat in 1955 in Amsterdam was geïntroduceerd en na het midden van de jaren zestig werd uitgebouwd.³⁴ In de gerichtheid op de bevordering van het contact tussen kunstenaars en publiek kan het plan ook worden beschouwd als voorloper van het artotheek-model dat in de vroege jaren zeventig door de Beroepsvereniging van Beeldend Kunstenaars (BBK) zou worden ontwikkeld. Juist om de doelstelling van sociale en economische emancipatie van de kunstenaar werd Gans' plan in die beroepsgroep overwegend met instemming ontvangen.³⁵

In kringen rond *Museumjournaal* riep Gans' plan veel meer weerstand op. Het verzet gold vooral zijn verwijt dat de museumwereld - meer dan andere bemiddelende instanties en het kunstvakonderwijs - een sleutelrol vervulde in de instandhouding van de mythe rondom kunst en kunstenaars, en daarmee van de afstand tussen kunstenaar en samenleving. Hoewel gedemocratiseerd bleef het museum door zijn nadruk op smaakverheffing volgens Gans een relict van de negentiende eeuw. Kunst, ook die van de twintigste eeuw, werd er onverkort als een uitzonderlijk fenomeen zonder betrekkingen tot de maatschappelijke condities getoond. In *Museumjournaal* namen Theo van Velzen en Hein van Haaren op verzoek van Beeren afstand van Gans.³⁶ Van Velzen spitste zijn kritiek toe op Gans' vooronderstellingen dat het museum hoofdschuldige zou zijn aan het isolement van de kunst, en dat de structuur van het museum statisch is - en dat daarom hervormingen bij voorbaat uitgesloten zouden zijn.³⁷ Met verwijzing naar Sandbergs vernieuwende beleid - 'we hebben Gans toch zelf zien rondlopen in Dylaby?' - stelde Van Velzen daarentegen dat de marges waarbinnen het museum zich kon bewegen allerminst historisch gegeven waren, maar, afhankelijk van de actuele behoefte, konden worden verlegd. Zijn programmering van De Beyerd als een instituut voor cultuurproductie in brede zin was een voorbeeld van een dergelijke bijstelling.

Net als Van Velzen en Beeren - die Gans' handelswijze in *Hollands Maandblad* 'niet elegant' had genoemd - vond Van Haaren dat diens kritiek op het museum getuigde van kwade trouw. Volgens Van Haaren probeerde Gans over de rug van het museum zijn alternatieve kunsthuis-model progressief elan te verschaffen. Hij verweet Gans bovendien dat diens concept door zijn accent op particulier kunstbezit en de opvatting van kunst als begeerlijk *objet-d'art* in wezen uitdrukking gaf aan een anachronistisch kunstbegrip.³⁸ De perspectieven voor de maatschappelijke relevantie van de kunst binnen de moderne samenleving lagen volgens Van Haaren veeleer in de inschakeling van kunstenaars in industriële productieprocessen en bij de vormgeving van de openbare ruimte:

'In de massabeschaving die wij dank zij industrie en techniek beleven, zal de kunstenaar (...) zijn sociale functie niet herkrijgen door kunstwerken aan de wand van trotse particulieren, maar door de mogelijkheden die hem geboden worden door de samenleving in openbare gebouwen, in straten en op pleinen, door deel te nemen aan de industriële productie, waar de grenzen tussen kunstenaar en ingenieur vervagen, zal hij de sporen nalaten van menselijke activiteit. Het museum speelt daarin een essentiële rol.'³⁹

Daarmee gaf Van Haaren te kennen dat democratisering van de kunst voor hem verbonden was met openbaarheid. Dat standpunt was waarschijnlijk beïnvloed door Constants sociaal-utopische project *New Babylon*, waarvoor van Haaren rond dat moment belangstelling had, en zou korte tijd later in *Museumjournaal* nadrukkelijk door Beeren en Leering naar voren worden gebracht.

Beleidsnummer: het museum voor morgen, 1966

In de twee jaar na 1963 schonk *Museumjournaal*, wellicht mede als gevolg van de toenemende aandacht voor de kunst van de neo-avant-gardes, nauwelijks aandacht aan museumgerelateerde kwesties. Deze traden echter in 1966 opnieuw op de voorgrond met de publicatie van een nummer waarin de directies van een aantal participerende musea zich op verzoek van de redactie uitspraken over hun beleidsopvattingen. In het nummer was tevens een artikel van Beeren opgenomen, dat de eerste indicaties bevatte dat auteurs rond *Museumjournaal* - mede onder invloed van de denkbeelden

van de avant-gardes van de jaren zestig - opvattingen over het museum huldigden die verschilden van die van de meeste museumdirecties. De teksten van De Wilde, Wijsenbeek en Oxenaar demonstreerden een houding waarin het kunstwerk, beschouwd als autonoom object met specifieke esthetische kwaliteiten, centraal stond. Hun bijdragen gaven geen blijk van noemenswaardige reflectie op het instituut museum binnen de maatschappelijke krachts- en machtsverhoudingen. Die verhoudingen werden juist rond 1966, behalve onder invloed van de sociaal geëngageerde avant-gardes, ook door toedoen van maatschappelijke protest- en emancipatiebewegingen als provo en (korte tijd later) de internationale studentenopstanden steeds kritischer bekeken. In hun autocratische opstelling waren de directeuren typische representanten van de naoorlogse functionarissenelite. Louis Wijsenbeek, directeur van het Haags Gemeentemuseum, spande in dat opzicht de kroon. In zijn toelichting op het door hem gevoerde beleid beperkte hij zich, behoudens enkele weinig omschreven uitspraken over de doelstellingen van het museum – ‘de bindingen tussen de zeer gevarieerde kunstuitingen zo goed mogelijk te laten zien’; ‘een goede indruk geven van het “Kunstwollen” van de mens’ – tot een opsomming van de desiderata ten aanzien van de collectievorming.⁴⁰

Ook Oxenaar en De Wilde concentreerden zich in hun bijdragen (over het Rijksmuseum Kröller-Müller respectievelijk het Stedelijk Museum) op het collectiebeleid, al lag in hun teksten, meer dan in die van Wijsenbeek, impliciet ook een visie op de functie en taakstelling van het museum besloten. Oxenaar wees op de uitzonderlijke omstandigheden waaronder zijn museum als gevolg van historische en geografische factoren functioneerde. Enerzijds, schreef hij, gaf het specifieke karakter van de kerncollectie - een kleine maar consistente voormalige particuliere verzameling - geen aanleiding tot een dynamisch tentoonstellingsprogramma. Anderzijds, zo redeneerde Oxenaar, was zijn instelling, omdat deze vanwege zijn excentrische ligging vooral werd bezocht door bovengemiddeld geïnteresseerden en geïnformeerden, ontslagen van educatieve verplichtingen.⁴¹ De afwezigheid van ‘bijeenvlijvende groepen en luid pratende rondleiders’ droeg bij aan de contemplatieve sfeer - volgens Oxenaar de belangrijkste karakteristiek van zijn museum en een randvoorwaarde voor de, ook door hem voorgestane, ‘directe esthetische beleving’.⁴² Oxenaar benadrukte dat de collectiepresentaties van het museum niet steunden op didactische of historische modellen. Daarmee nam hij dus een positie in die in de buurt kwam van de intuïtieve beschouwingwijze van De Wilde, maar die sterk verschilde van die van mevrouw Kröller-Müller, die door middel van haar collectie en de opstelling ervan juist *wel* een (door Duits-idealistische denkbeelden gevoede) kunsttheoretische visie op de moderne kunst aanschouwelijk had willen maken. Oxenaar schreef dat de ervaring van de beschouwer overigens wel door middel van selectie en combinatie van afzonderlijke werken door de tentoonstellingsmaker werd gestuurd – zonder nader te beargumenteren op grond van welke overwegingen dit gebeurde, of in te gaan op de vraag wat men met het dirigeren van de beschouwer beoogde te bereiken.

Uit De Wildes bijdrage komt zijn programmering van het Stedelijk Museum naar voren als een typisch connoisseursbeleid.⁴³ Zonder dat zo expliciet te stellen contrasteerde hij zijn eigen visie op de programmering van een groot museum voor moderne kunst als het Stedelijk met die van zijn voorganger Sandberg. Tot 1963 had, vanuit de vooronderstelling dat de kunst de eigentijdse cultureel-maatschappelijke condities reflecteert, het accent gelegen op een dynamisch tentoonstellingsprogramma. De Wilde, die duidelijk maakte vooral te zijn gefascineerd door de wijze waarop individuele kunstenaars uiting gaven aan hun belevingswereld, stelde daarentegen de langdurige verbintenis van het museum met individuele kunstenaars centraal. Door middel van eenmanstentoonstellingen, maar meer nog door selectieve en gerichte aankopen, engageerde het museum zich met een beperkt aantal kunstenaars. De Wilde verwees naar de clusters werken van Malevitsj, Chagall en de voormalige Cobra-kunstenaars die tijdens Sandbergs directoraat voor de collectie van het Stedelijk Museum waren verworven. Daarmee sprak hij niet alleen zijn eerdere, aanvechtbare suggestie tegen dat Sandbergs tentoonstellingsactiviteit ten koste was gegaan van de collectievorming, maar gaf hij tevens een historische legitimatie aan zijn gewoonte om clusters werken van één kunstenaar samen te stellen (en zo wat hij noemde ‘specialités de la maison’ te vormen). Terwijl het brede bereik aan aandachtsgebieden in een groot museum als het Stedelijk bij het tentoonstellingsprogramma een forse inbreng van de staf veronderstelde, kon het aankoopbeleid volgens De Wilde niet anders tot stand komen dan op het kompas van de esthetische voorkeuren van de directeur. Hij erkende de eenzijdigheid die inherent was aan een dergelijk uitgangspunt, maar betoogde op grond van persoonlijke ervaring te kunnen stellen dat een op intersubjectieve,

kunsthistorische criteria gebaseerd verwervingsbeleid onherroepelijk tot compromissen en een zwakke verzameling zou leiden. Een nadere argumentatie van die stelling gaf hij niet.

Het was juist deze uitspraak die De Wilde op scherpe kritiek van Carel Blotkamp kwam te staan. In een bespreking van het beleidsnummer in het kort tevoren opgerichte kunsthistorische tijdschrift *Simiolus* verweet Blotkamp De Wilde met een echo van de terminologie waarmee provo de politiek-bestuurlijke elite rond hetzelfde moment adresseerde, een 'regenteske' opstelling en een oneigenlijke omgang met een openbaar instituut en publieke middelen.⁴⁴ 'Jaarlijks' schreef Blotkamp over het Stedelijk Museum, '[zijn] een half miljoen bezoekers te gast (...) in de particuliere verzameling E. de Wilde, opgebouwd uit ondanks de vaak gehoorde klachten bepaald niet geringe gemeentelijke fondsen. De directeur doseert en regelt tevens hun persoonlijke ervaringen.'⁴⁵ De autoritaire gedecideerdheid waarmee De Wilde zijn eigenzinnige opvattingen tot beleidsbeginselen verhief, fungeerde volgens Blotkamp als een schild waartegen afwijkende visies en verlangens ten aanzien van het aankoopprogramma bij voorbaat afketsten. Blotkamp schreef dan ook zich weinig illusies te maken dat verwervingsvoorstellen die voortkwamen uit een meer historisch-reflexieve houding ten opzichte van de twintigste eeuwse kunst bij de directie van het Stedelijk Museum veel weerklank zouden vinden.

Terwijl Blotkamp zijn kritiek op de autocratische opstelling van De Wilde vanuit een progressieve (en kunsthistorische) positie formuleerde, keerde de kunstenaar/criticus Diederik Kraaijpoel zich in het katholieke opinieblad *De Nieuwe Linie* vanuit een behoudend standpunt tegen het smaakmonopolie van de Nederlandse museumdirecties.⁴⁶ Het beleidsnummer van *Museumjournaal* bracht volgens Kraaijpoel aan het licht dat het aankoopbeleid van de Nederlandse musea voor moderne kunst steunde op een kwestieus, want niet objectiveerbaar, kwaliteitsbeginsel, dat bovendien berustte op speculatieve, en naar zijn oordeel achterhaalde, theorieën over de samenhang tussen kunst en het cultureel-maatschappelijke domein. Kraaijpoel betoogde dat de invloed van Sandberg op zijn opvolgers zorgwekkende proporties had aangenomen, aangezien deze veelal slechts, zoals de criticus meende, 'zijn kwalijkste eigenschappen geërfd hebben, zijn dirigisme, zijn hersenschimmig ideaal van een geprolongeerde revolutie'.⁴⁷ Kraaijpoel voerde een pleidooi voor een pluralistisch tentoonstellingsbeleid, dat volgens hem tot stand zou kunnen komen door middel van de delegering van de beslissingsbevoegdheid aan de museumstaf. Gezien zijn eigen achtergrond als beeldend kunstenaar en zijn (in dit artikel overigens niet uitgesproken) voorkeur voor een ambachtelijk, figuratief kunstbegrip wekt het geen verwondering dat Kraaijpoel er ook voor pleitte de kunstenaarsverenigingen ruimere expositiegelegenheid te bieden. Kraaijpoels kritiek kan feitelijk worden beschouwd als een vroege uiting van de onvrede van kunstenaars die om de aard of kwaliteit van hun werk als exposant geen toegang hadden tot de grote Nederlandse musea voor moderne kunst. Die onvrede, die al sinds Sandbergs krachtmeting met de Amsterdamse kunstenaarsverenigingen in de jaren na de bevrijding bestond, zou korte tijd later opnieuw tot uitbarsting komen en ook in *Museumjournaal* aan de orde worden gesteld.⁴⁸

Om te illustreren dat in sommige kringen binnen de Nederlandse museumwereld ook meer theoretisch-analytische en kunsthistorisch geïnformeerde visies leefden, had Blotkamp in zijn bespreking in *Simiolus* verwezen naar de volgens hem voorbeeldige bijdrage van Van Abbemuseum-directeur Jean Leering aan het beleidsnummer van *Museumjournaal*.⁴⁹ Wat Leering volgens Blotkamp in positieve zin van zijn Nederlandse collega-directeuren onderscheidde was dat hij kunst niet eenzijdig opvatte als autonoom-esthetisch fenomeen, maar zich inspande om binnen het museumprogramma recht te doen aan het discursieve karakter en de buitenartistieke inhoudswaarden van de twintigste eeuwse avant-gardes.

In tegenstelling tot de andere directeuren beschouwde Leering in zijn bijdrage aan het beleidsnummer van *Museumjournaal* de werkzaamheid van het instituut museum binnen een cultuurhistorisch raamwerk. Hij beschreef het ontstaan van het museum en van de avant-garde in de negentiende eeuw als twee onderling gerelateerde, maar a-synchroon lopende processen. De ontwikkeling van het museum vond volgens Leering plaats tegen de achtergrond van de autonomisering en de-contextualisering van de kunst. Ter verklaring van die artistieke ontwikkelingen greep Leering terug op het aan Dvořák ontleende model dat Jaffé al eerder had gehanteerd. In navolging van Jaffé begreep Leering de ontwikkeling van de kunst sinds de negentiende eeuw als de uitdrukking van een veranderende wereldbeschouwing. Terwijl de wereld tot het einde van de

achttiende eeuw als statisch was opgevat, vond volgens Leering aan het begin van de negentiende eeuw een evolutionair geschiedsmodel ingang – met de daaraan verbonden notie dat de toekomst – althans gedeeltelijk – het resultaat is van menselijk handelen. In de kunst vond die visie zijn neerslag in het ontstaan van een nieuw, idealistisch werkelijkheidsbegrip, dat uitging van de tweeledige vooronderstelling dat de ‘echte’ werkelijkheid aan gene zijde van de zintuiglijke waarneming ligt, en dat de vooruitstrevende kunst het vermogen bezit toekomstige ontwikkelingen op socio-cultureel vlak te voorafschaduwen.

Leering betoogde – historisch niet geheel accuraat – dat de achtereenvolgende avant-gardes van de negentiende eeuw geen toegang kregen tot de kunstinstituties. Pas met het ontstaan van het museum voor moderne kunst in de vroege twintigste eeuw raakten volgens hem de avant-garde en de gevestigde orde op elkaar betrokken. Onder invloed van de avant-gardistische kunst veranderde het museum van een op het verwerven en conserveren van historische bronnen van kunst en geschiedenis gerichte instelling tot een centrum dat de beschouwer bovenal de eigentijdse werkelijkheid inzichtelijk maakte en hem stimuleerde actief en kritisch zijn eigen plaats en handelen binnen dat krachtenveld in ogenschouw te nemen. De vernieuwingsgezinde eigentijdse kunst die het museum toonde, zo schreef Leering, ‘daagt de kijker uit tot een eigen inzicht in de krachten en verhoudingen van onze tijd, waarin hij [de beschouwer] wellicht nieuwe perspectieven gaat zien, die op zijn eigen activiteiten van invloed kunnen zijn. (...) Het museum voor moderne kunst’, zo vervolgde Leering, ‘is de meest geëigende plaats, vanwaaruit deze werking van de hedendaagse kunst uitstraalt in het maatschappelijk leven’.⁵⁰

Leering typeerde het werk dat onder zijn voorganger De Wilde was aangekocht treffend als ‘een beelding die uitging van een lyrische natuurbeschouwing en die naar een uitingsvorm streefde, waarbij de plastische middelen autonoom gesteld worden, maar het totaal een schilderkunstige analogie wilde zijn op de natuurervaring’.⁵¹ Uit zijn beschrijving van de kleine, maar coherente en kwalitatief uitzonderlijke collectie klassiek-moderne en naoorlogse schilderkunst die De Wilde tot stand had gebracht sprak waardering voor diens aankoopbeleid. De toelichting op zijn eigen verzamelprogramma maakte evenwel duidelijk dat Leerings visie op de collectie sterk van die van zijn voorganger verschilde. Leering beschreef hoe hij vanuit het werk van Yves Klein – die hij binnen de eigentijdse kunst als een sleutelfiguur beschouwde – een collectiekern vormde van de Nieuwe tendenzen en Lucio Fontana. Daarnaast beoogde hij een geconcentreerd ensemble van de Amerikaanse formele abstractie in de schilder- en beeldhouwkunst aan te leggen, alsook een klein cluster Pop Art.

Wat Leerings beleidsvisie binnen het Nederlandse museumbestel uitzonderlijk maakte was zijn geïntegreerde beschouwing van aankoop- en tentoonstellingsbeleid binnen het overkoepelende raamwerk van een kunstbegrip waarin de bewustzijnsverbreding bij de beschouwer het oogmerk was. Leering schreef het tentoonstellingsbeleid, behalve als bijdrage aan de levendigheid van het programma, te beschouwen als complement van het collectiebeleid. Enerzijds verschaftte het de mogelijkheid het publiek te informeren over disciplines die niet tot de collectiegebieden van het museum behoorden, zoals toegepaste kunst, architectuur en stedenbouw; anderzijds konden door middel van tijdelijke tentoonstellingen aspecten van de collectie nader worden uitgelicht of binnen historische verbanden worden geplaatst. Ten aanzien van het laatste schreef Leering dat hij door middel van gerichte aankopen en tentoonstellingen van kunstenaars van de historische avant-garde een historisch fundament onder de vooruitstrevende eigentijdse kunst trachtte aan te brengen, dat zou kunnen bijdragen aan het begrip van de artistieke en buitenartistieke betekenis van de naoorlogse avant-gardes.

Leering beoogde de toegankelijkheid en aantrekkelijkheid van het museumprogramma door middel van uitgebreide publieksvoorzieningen verder te stimuleren. Informatie- en discussieplekken in het tentoonstellingscircuit konden ertoe bijdragen dat het museum uitgroeide tot, zoals hij schreef,

‘een ontmoetingsplaats, waar naar aanleiding van het tentoongestelde meningen en inzichten omtrent de tijd-inwording met elkaar geconfronteerd worden. Niet alleen het aan kunst gebodene, maar juist ook de geuite reacties van het publiek brengen het levend klimaat in het museum, waardoor dit op zijn beurt kan bijdragen tot het leefklimaat van de stad.’⁵²

Blotkamps kwalificatie van Leerings beleid als ‘voorbeeldig’ ten aanzien van de overige Nederlandse museumdirecties was een duidelijke indicatie dat diens vernieuwende inzichten bijval oogsten in kringen van jonge, veranderingsgezinde kunstprofessionals. Leering begreep de kunst van zowel de

historische als de eigentijdse avant-garde als uitdrukking van een kritisch-reflexieve houding ten aanzien van haar eigen positie in betrekking tot sociaal-culturele condities. Die beschouwingwijze sloot, zo maakte Blotkamps artikel in *Simiolus* duidelijk, veel meer aan bij het discursieve kunstbegrip dat veel jongere, overwegend academisch opgeleide critici hanteerden dan de subjectief-esthetische houding die de andere museumdirecties innamen. Ook vernieuwingsgezinde museummedewerkers van de jongere generatie herkenden zich in Leerings opvattingen. In zijn redactioneel van het beleidsnummer haalde Beeren met instemming de hierboven geciteerde passage uit Leerings bijdrage aan.⁵³ Beerens eigen essay 'Het museum voor morgen' bevatte inzichten die verwant waren aan die van Leering, en het ideaaltypische museummodel voor de neo-avant-gardes van de jaren zestig waarvan het artikel de contouren schetste, vertoonde in verschillende opzichten overeenkomsten met het beleid zoals dat in Eindhoven gestalte kreeg.⁵⁴

Volgens Beeren gaf de behoefte aan democratisering en openbaarheid, die, naar hij signaleerde, zowel in een deel van de eigentijdse kunstpraktijk als in vernieuwingsgezinde politiek-maatschappelijke kringen leefde, aanleiding om de bruikbaarheid van de bestaande museummodellen kritisch tegen het licht te houden. Beeren meende enerzijds dat de hoge kwaliteitsstandaard die het toenmalige museum met betrekking tot selectie, presentatie en begeleiding hanteerde, het tot een voor kunstenaars aantrekkelijke omgeving maakte. Anderzijds merkte hij op dat het kunstmatige karakter het museum minder geschikt maakte voor het exposeren van kunstvormen die zich niet primair als esthetisch object lieten beschouwen, maar mede beoogden modellen voor de (her)inrichting van de maatschappij aan te dragen. Om die reden, oordeelde Beeren, was er naast het bestaande museum behoefte aan een meer experimentele omgeving, waarin de expertise uit verschillende disciplines zou kunnen worden samengebracht, en waarbij behalve kunstenaars ook stadsplanners, architecten, sociologen, economen, politici, leraren en andere vertegenwoordigers van maatschappelijke sectoren zouden kunnen worden betrokken.

Beerens pleidooi voor een dergelijke interdisciplinaire onderzoekvoorziening leunde sterk op ideeën van de linksgeoriënteerde Schotse auteur Alexander Trocchi (1925-1984), die hij in zijn tekst ook parafraseerde. Trocchi had tijdens zijn verblijf in Parijs in de jaren vijftig contacten onderhouden met de Situationistische Internationale rond Guy Debord. In de jaren zestig propageerde hij in een reeks publicaties de volledige integratie van het artistieke en het sociaal-culturele domein, ten behoeve van een utopische, op universele creativiteit en participatie gebaseerde maatschappijvorm. De kunst zou in dat proces fungeren als inspirator en aanjager van maatschappelijke hervorming. 'Wij zien', zo schreef Trocchi, 'een situatie onder ogen, waarin het leven voortdurend vernieuwd wordt door de kunst, een situatie ontstaan uit verbeelding en hartstocht om ieder individu te inspireren creatief te reageren, om van elke daad een creatie te maken.'⁵⁵ In de doorbraak tot die utopie zou volgens Trocchi een netwerk van informeel georganiseerde experimentele en interdisciplinaire laboratoria, gericht op de formulering van sociaal-culturele toekomstmodellen, het voortouw moeten nemen. Hij situeerde dit internationaal vertakte 'sigma-centrum' als 'spontane universiteit' tegenover de bestaande universiteiten, wier intellectuele onafhankelijkheid ondergeschikt zou zijn gemaakt aan politiek-economische doelstellingen.⁵⁶ Het sigma-centrum zou aldus Trocchi toonaangevende onderzoekers op uiteenlopende vakgebieden en disciplines op het terrein van kunsten en wetenschappen moeten samenbrengen, onder wie schrijvers, schilders, beeldhouwers, musici, dansers, fysici, biochemici, filosofen, neurologen en ingenieurs. Het oogmerk was de realisatie van, zoals Trocchi omschreef, 'een geestesgemeenschap (...) met als belangrijkste taak de functies van de toekomst te ontdekken en te articuleren, een vereniging van vrije mensen die een vruchtbaar terrein om zich heen scheppen voor nieuwe kennis en begrip'.⁵⁷ Trocchi's ideeën vonden in Nederland weerklank in kringen rond het literaire tijdschrift *Randstad*, dat in 1966 twee van zijn teksten opnam.⁵⁸

Behalve het idee van het museum voor de neo-avant-gardes als een interdisciplinair onderzoeksinstituut nam Beeren van Trocchi ook de kritiek op de universiteiten over. Het onafhankelijk wetenschappelijk onderzoek en de intellectuele vrijheid waren volgens Beeren onder zware druk komen te staan als gevolg van een steeds strengere onderwerping van de universiteiten aan het nutsbeginsel. In het spoor van Trocchi oordeelde hij dat het vergeefse moeite was 'om zich te beijveren die oude instituten te reformeren, ze zullen spoedig gedegenerereerd zijn tot door de vakbeweging gecontroleerde opleidingsscholen.'⁵⁹ Beeren stelde zich voor dat de verantwoordelijkheid voor het fundamentele onderzoek met betrekking tot kunst en vormgeving zou worden overgenomen door de museumwereld en dat een deel van de Nederlandse musea daartoe zou

worden omgevormd tot laboratoria, waarbinnen technische, wetenschappelijke en non-cognitieve vormen van kennis zouden kunnen worden uitgewisseld ten behoeve van maatschappelijke doelstellingen. Deze nieuwe instituten zouden in zijn voorstelling bovenal een levendig klimaat van informatie, communicatie en sociale interactie verschaffen, in aansluiting op de behoefte binnen de eigentijdse kunst om de beschouwer als actieve deelnemer bij het artistieke proces te betrekken – een behoefte die, zoals Beeren memoreerde, ook al was gethematiseerd in eerdere innovatieve tentoonstellingsprojecten als *Bewogen Beweging*, *Dylaby*, en *Kunst-licht-kunst*. Hoewel deze manifestaties volgens Beeren hadden aangetoond dat de bestaande museumgebouwen in beginsel vaak wel voldeden aan de behoefte dergelijke projecten onderdak te bieden, schetste Beeren ook een architectonische typologie voor het nieuwe museum, die vooral voorzag in een meer flexibele hantering van de ruimte en die was gebaseerd op een grondstructuur van kleine zalencircuits rond een centrale ruimte.

De vernieuwing die het nieuwe museummodel ten opzichte van het traditionele tot stand bracht was volgens Beeren bovenal gelegen in de aansporing van de beschouwer om zich actief en op verschillende niveaus te verhouden tot het tentoongestelde. ‘Het museum’, zo besloot hij,

‘gaat het centrum worden waar men kijkt naar de schoonheid van de dag of naar die van gisteren, maar waar men bovendien het gesprek voert over de wijze waarop wij die kunst zullen gebruiken. In relatie tot wetenschap en economie en uitvindingen in de nieuwe wereld.’⁶⁰

Zo schetste Beeren - deels onder invloed van, deels in dialoog met, vernieuwende inzichten uit de kunstpraktijk, de cultuurtheorie en het museumwezen - scenario's voor een museum voor eigentijdse avant-gardistische kunst die sterk afweken van de museumopvattingen zoals die in de bijdragen van De Wilde, Oxenaar en Wijsenbeek tot uitdrukking kwamen. Beeren zelf verklaarde die verschillen ten dele uit de gebondenheid van de directies aan de praktische omstandigheden waarin de musea functioneerden. Hij speculeerde dat hun visies, indien men geen rekening had hoeven houden met historische, politiek-bestuurlijke en budgettaire beperkingen, wel eens toekomstgerichter hadden kunnen uitvallen, en dan meer in overeenstemming zouden zijn geweest met zijn museummodel. Die veronderstelling vond echter nauwelijks steun in de uitspraken van de directeuren, die vooral de collectievorming van belang achtten, en de informatievoorziening over de actualiteit juist relativerden. Die visies verschilden hemelsbreed van het door Beeren bepleitte tentoonstellingscentrum, waar verzamel- en beheerstaken ondergeschikt waren aan het registreren van de dynamiek en veranderlijkheid van de eigentijdse kunst. Als zodanig lag zijn museummodel eerder in het verlengde van het experimentele tentoonstellingscentrum zonder eigen collectie dat Sandberg in 1959 in *nu. midden in de xxe eeuw* had bepleit.⁶¹

Beerens ‘museum voor morgen’ werd om zijn gerichtheid op de wederzijdse doorwerking van artistieke en socio-culturele vernieuwing - ten koste van de zorg voor geconsacreerde, al dan niet historische uitingen van kunst en cultuur - in links-progressieve kringen omarmd als een toonbeeld van de vernieuwingsgezindheid binnen het kunstleven. In *De meeste mensen willen meer*, een publicatie van de vernieuwingsbeweging binnen de PvdA, Tien over Rood, stelde Nol Gregoor de inzichten van Beeren ten voorbeeld aan de cultuurpolitiek van de PvdA, die volgens Gregoor nog te veel in het teken stond van een traditioneel kunstbegrip en kunstspredingsidealen.⁶² Gregoor interpreteerde Beerens uitspraken (net als die van neo-avant-gardisten als Henk Peeters en Constant) als signalen dat ook in de kunstwereld het bewustzijn leefde dat de snelle maatschappelijke veranderingen van dat moment vroegen om een geheel nieuwe opvatting van cultuurpolitiek - één waarin het officiële kunstbegrip zou worden gerelativeerd ten gunste van het activeren van het creatieve potentieel van de bevolking.

Dat de visie op het museum als dynamische ‘inspirator van een dagelijks bestaan’ ook in eigen, museale kring op instemming kon rekenen blijkt uit uitspraken van Hans Hoetink en Paul Panhuysen. Zo schreef Panhuysen, kunstenaar en tussen mei 1966 en november 1967 educatief medewerker van het Van Abbemuseum, in 1967 in *Museumjournaal*:

‘Als kunst een zin heeft, [dan] bestaat [deze] uit het mogelijk prikkelen van de nieuwsgierigheid, de behoefte aan verandering, en het op gang brengen van een proces van bewustwording. (...) Kunst is de vorm van het leven, informatie. (...) Voor mij is het [museum] niet alleen een archief, maar eerder de meest geschikte plaats voor situaties en gebeurtenissen, voor het konflikt van de informaties (...).’⁶³

Hoetink, tot 1971 als conservator verbonden aan Museum Boijmans Van Beuningen, herkende in Beerens museummodel vooral het discursieve aspect, getuige zijn voorstelling van het museum als ‘een levendige disussieplaats’.⁶⁴ Ook hij meende dat het museum als onderzoeksinstituut taken zou kunnen overnemen van de academische wereld. Het museum zou aldus

‘de allure (...) moeten krijgen van een kunsthogeschool, het zou, zoals ik in het vorige Museum Journaal schreef, de taak van de huidige universiteit kunnen overnemen en uitbreiden. Het moet wijzen op thema’s, kleur, beweging, nieuwe beeldvorming in samenhang met muziek, film, literatuur, en in aansluiting met uitingen van publiciteit, commercie, wetenschap, industrie en politiek.’⁶⁵

Hoetinks suggestie dat ook hijzelf dergelijke inzichten in *Museumjournaal* had geformuleerd, was overigens misleidend; in feite beperkte hij zich in zijn bijdrage aan het blad tot een oproep aan museumfunctionarissen om de kunst- en cultuurhistorische dimensies van kunstwerken te respecteren en in presentatievormen tot uitdrukking te brengen.⁶⁶ Als zodanig was zijn tekst meer een late echo van Eddy de Jonghs positie in de vorm- en inhoudsdiscussie uit 1962 en was de analogie met Beerens inzichten vooral een constructie achteraf.

Behalve bijval riep Beerens neo-avant-gardistische museummodel in de Nederlandse museumwereld ook weerstand op. In het vorige hoofdstuk kwam de kritische reactie van Hans Locher, indertijd conservator van het Haags Gemeentemuseum, al kort ter sprake.⁶⁷ Locher vond Beerens uitspraken over het functioneren van de universiteiten ongenueanceerd en onbeargumenteerd. Bovendien gaf de kunstpraktijk van dat moment volgens hem geen aanleiding om het onderscheid tussen atelier, onderzoeksinstituut en museum te laten vervloeien. Locher:

‘Kunst en wetenschap kunnen wederzijds van elkaars resultaten gebruik maken. Dit betekent echter nog helemaal niet dat ze ook samen aan projecten moeten werken. En zeker niet in een museum. Het museum is geen werkplaats voor kunstenaars en geleerden. Het is een plaats waar een aantal mensen hun best doen om de resultaten van het werken van kunstenaars op een begrijpbare wijze aan een groot publiek te tonen.’⁶⁸

In zijn repliek hield Beeren vast aan zijn eerdere standpunt, waarbij hij nu vooral zijn kritiek op de academische wereld accent gaf.⁶⁹ Dat belangrijke kunstenaars er niet werden uitgenodigd om gastcolleges te geven en er nauwelijks werd ingespeeld op de behoefte onder jonge kunstenaars aan technische facilitering van experimentele projecten was volgens Beeren tekenend voor het weinig stimulerende klimaat aan de Nederlandse universiteiten. Die situatie maakte volgens hem dat de musea voor moderne kunst, waar dat engagement wel aanwezig was, de verantwoordelijkheid toeviel die rol over te nemen. Zonder zich daarvan bewust te zijn gaf Beeren met dat pleidooi een vervolg aan Sandbergs inspanningen uit de vroege jaren vijftig om het onderzoek naar de moderne en eigentijdse kunst bij de musea onder te brengen. De omstandigheden waren intussen echter sterk gewijzigd. Beeren deed zijn uitspraken over de academische wereld kort voor duidelijk werd dat de scheefgroei tussen de musea en de universiteiten begon om te slaan. Omstreeks 1970 kregen de universiteiten in betrekkelijk korte tijd meer oog voor de moderne en eigentijdse kunst als studieobject. Mede onder invloed van de aanstelling van een aantal in moderne en eigentijdse kunst geïnteresseerde kunsthistorici aan verschillende kunsthistorische instituten – Rudi Fuchs in Leiden (1969), Frank Gribling in Amsterdam (1969) en Carel Blotkamp en Frans Haks in Utrecht (resp. 1969 en 1971) – groeide de kunst van de twintigste eeuw uit tot een volwaardig onderzoeksterrein. De emancipatie van de academische bestudering van de moderne en de eigentijdse kunst resulteerde in betrekkelijk korte tijd in een competentiestrijd met de musea voor moderne kunst over de vraag wie het best op de hoogte was van de eigentijdse kunst en om die reden het meest bevoegd was te oordelen. De universiteiten, vooral die van Utrecht, zetten die aanspraak kracht bij met publicaties (het encyclopedische overzicht van de internationale eigentijdse kunst *Kunst van Nu* (1971) en manifestaties (het interdisciplinaire Studium Generale over Toeval, 1972). Anderzijds had de groeiende belangstelling voor de eigentijdse kunst in de academische wereld ook tot gevolg dat er vanaf de vroege jaren zeventig steeds meer samenwerkingsprojecten tussen de universiteiten en musea tot stand kwamen.⁷⁰

Een eerste indicatie van de emancipatie van de academicus op het terrein van de moderne kunst was een artikel waarin Frans Haks de oprichting van een experimentele onderzoeksfaciliteit voor vernieuwende kunst aan de Utrechtse universiteit bepleitte, en dat in 1969 werd gepubliceerd in

Simiolus. De redactie van *Museumjournaal* vond het interessant genoeg om het later dat jaar in uitgewerkte vorm over te nemen.⁷¹ De kunsthistoricus Haks was in 1966 aangesteld als bibliothecaris van het Utrechtse Kunsthistorisch Instituut. In die functie legde hij onder meer een omvangrijke collectie eigentijdse kunstenaarsboeken en -documenten aan. Dankzij de inspanningen van Haks, die in 1971 als docent werd aangesteld, en Blotkamp kreeg Utrecht omstreeks 1970 een sterk dynamisch onderwijs- en onderzoekprogramma moderne en eigentijdse kunst. Verschillende van de innovatieve studieprojecten die beiden ontwikkelden resulteerden in tentoonstellingen.⁷² Haks' artikel in *Museumjournaal* kan ook worden beschouwd in het kader van zijn poging om Utrecht tot een centrum voor de bestudering van uiteenlopende vormen van internationale neo-avant-garde kunst te maken. Hij signaleerde – net als Beeren enkele jaren eerder - dat veel vormen van visueel onderzoek binnen de eigentijdse kunst technische expertise en faciliteiten vereisten waarover de kunstenaars zelf niet beschikten. In de behoefte daaraan zou kunnen worden voorzien door de oprichting van een 'experimenteel laboratorium'. In tegenstelling tot Beeren oordeelde Haks dat het voor de hand lag een dergelijk instituut bij een universiteit onder te brengen, waar immers geavanceerde technische voorzieningen en kennis voorhanden waren, en bovendien van kunsthistorici en sociologen een constructieve inbreng te verwachten viel. Aangezien aan de Rijksuniversiteit Utrecht al een vergelijkbaar instituut bestond met betrekking tot de elektronische muziek, zo redeneerde Haks in zijn eigen voordeel, zou Utrecht als vestigingsplaats het meest in aanmerking komen.

Zijn artikel was een voorbode van de omslag in de verhoudingen tussen het museumwezen en de kunsthistorische wereld. De musea trof daarbij juist vanuit universitaire hoek steeds sterker het verwijt traag en inadequaar op de experimentele en soms uitgesproken maatschappijkritische houding van de eigentijdse avant-gardes te reageren. Dat verwijt zou vervolgens ook in *Museumjournaal*, dat zich, mede vanwege de instroom van universitair gevormde kunsthistorici, in de jaren zeventig geleidelijk meer met de academische wereld identificeerde, veelvuldig te beluisteren zijn.

Politisering en polarisatie

Tegen het einde van de jaren zestig lag het museum echter nog vooral vanuit andere maatschappelijke sectoren onder vuur. De reflectie op het instituut intensiveerde in de zomer en herfst van 1969 als gevolg van de door de Beroepsvereniging van Beeldend Kunstenaars (BBK) geregisseerde bezettingsacties van de grote Amsterdamse musea. Met die acties zetten de kunstenaars hun eisen met betrekking tot medezeggenschap over het museumbeleid - en soms zelfs beschikkingsrecht over de kunstinstituties – kracht bij. Op 11 juni verschansten ze zich in de namiddag in de Nachtwachtzaal van het Rijksmuseum, dat als symbool werd beschouwd van het autoritair en elitair geachte cultuurbeleid van de lokale en landelijke overheden. Enkele maanden later, op 9 september 1969, voerde een kleine cel van militante BBK-leden een protestmars uit op het Stedelijk Museum. In de navolgende maanden vonden nog verschillende, al dan niet gecoördineerde, vervolgacties plaats. Mede door de onverzettelijke houding van De Wilde kregen de protesterende kunstenaars in het Stedelijk Museum weinig voet aan de grond.⁷³ Wel gaven de kunstenaarsprotesten voeding aan de al voordien aarzelend op gang gekomen disputen binnen de Nederlandse kunst- en museumwereld. Binnen enkele maanden kweekten de bezettings- en andere kunstenaarsacties een klimaat waarin steeds meer posities ter discussie werden gesteld en een fundamentele herbezinning op het functioneren van het museum binnen het maatschappelijk krachtenveld op gang kwam.

De doelstellingen van de protestbeweging binnen de kunstwereld waren tweërlei, hoewel de verschillen tussen de twee door de politiek-ideologische terminologie waarvan de acties waren doortrokken in de praktijk dikwijls diffuus waren: enerzijds streefden beeldend kunstenaars onder de dekmantel van 'maatschappelijke revolutie' een verbetering van hun artistieke en sociaal-economische positie na, onder meer door verregaande invloed te eisen in het institutionele kunstleven. Anderzijds was er een kleine kern van neo-marxistische ideologen, die fundamentele kritiek formuleerde op maatschappelijke instituties. Zoals in het vorige hoofdstuk aan de orde kwam manifesteerde in *Museumjournaal* vooral Kees Vollemans zich als representant van een verbeterd neo-marxisme in de culturele sector. In zijn artikel 'Over de politisering van de kunst' uit 1969 pleitte hij voor de integratie van kunst in een links-radicaal politiek vertoog, aan de hand waarvan het georganiseerd verzet tegen

de politiek-maatschappelijke onderdrukking vanuit het heersend bestel diende te worden gemobiliseerd.⁷⁴ Als onderdeel van de strategie van infiltratie en ontmanteling van de maatschappelijke machtsstructuren riep Vollemans op tot annexatie van de culturele instituties, die vervolgens in zelfbeheer genomen dienden te worden om te gaan fungeren als ontmoetings- en discussiecentra voor kunstenaars en het publiek, en in die hoedanigheid als bruggehoofden in een maatschappelijke omwenteling.

In het vorige hoofdstuk kwam al aan de orde dat mede door toedoen van Vollemans de verhouding tussen de redactie van *Museumjournaal* en de museumdirecties (vooral die van het Stedelijk Museum, maar ook die van Rijksmuseum Kröller-Müller en zelfs die van het Van Abbemuseum) onder druk kwam te staan. Uitgedaagd door de institutiekritische houding binnen de tegencultuur begonnen de rond *Museumjournaal* verzamelde museummedewerkers van de jongere garde hun opvattingen over het museum explicieter uit te spreken. Net als bij de kunstenaarsorganisaties was ook bij de museummedewerkers de scheidslijn tussen inhoudelijke en pragmatische motivaties niet altijd even scherp. Zo hadden de meningsverschillen zowel betrekking op de vraag in welke mate het museum zich diende te engageren met de experimentele en institutiekritische houding van de neo-avant-garde, als op de machtsverhouding tussen de directie en de stafmedewerkers en de zeggenschap over de programmering. In een redactioneel commentaar uit 1969 bepleitte de toenmalige hoofdredactrice en conservatrice van het Stedelijk Museum, Rini Dippel, een sterkere delegatie van het tentoonstellingsbeleid aan de conservatoren. In het licht van de democratisering van de gezags- en organisatiestructuren in de universitaire wereld lag het volgens Dippel voor de hand dat

‘in de musea ook de tentoonstellingen het werk van redacteuren en redacties zullen worden. Men stelt hiermee garant dat een directie haar beleid kan afstemmen op de veelzijdigheid zoals die in constructieve, waardevolle voorstellen tot uiting komt. Men bereikt ook dat een directie zich in de diversiteit zal verdiepen en voor haar garant moet staan.’⁷⁵

Behalve aan de vernieuwingen binnen de universiteiten spiegelde de redactie van *Museumjournaal* zich in hun streven naar meer openheid en inspraak ook aan de protesterende kunstenaars. Hen zou, aldus het redactioneel, ruimte geboden moeten worden om ‘op geëigende wijze kritiek op de maatschappij (en dus ook op de musea) te uiten’.⁷⁶ De veronderstelde overeenkomsten tussen museummedewerkers en kunstenaars bleek al spoedig door de laatsten veel kritischer te worden beoordeeld, waardoor de positie van de museumfunctionarissen in een ander daglicht zou komen te staan.

Zoals in het vorige hoofdstuk al ter sprake kwam zette vooral in het Stedelijk Museum het gepolariseerde beeld van een autocratisch regerend directeur en een rebellerende, met het kunstenaarsprotest sympathiserende staf de vertrouwensrelaties onder zware druk. Het leidde bij De Wilde tot wantrouwen jegens zijn conservatoren, dat voor *Museumjournaal* niet zonder gevolgen bleef. De verrichtingen van de redactie werden aandachtiger gevolgd en er trad een milde vorm van censuur in. De uitspraken van Dippel hierboven waren een parafrase van het slot van ‘Tussen de polen van theorie en praktijk: het museum’, een bijdrage van Beeren aan *Museumjournaal* waarin hij het museum voor moderne kunst kritisch tegen het licht hield. Op last van De Wilde, die een vergaande inspraak van de conservatoren beschouwde als een aantasting van zijn positie als directeur, had de redactie de passage niet afgedrukt.⁷⁷ Bovendien had De Wilde aan de publicatie van Beerens artikel de voorwaarde verbonden dat de redactie ook het gezamenlijk te formuleren standpunt van de directies van het Stedelijk Museum, het Van Abbemuseum en het Rijksmuseum Kröller-Müller in het blad zou opnemen. Deze door Leering geredigeerde tekst, waarin de directeuren zich bereid verklaarden met de protesterende kunstenaars in discussie te treden, werd door Oxenaar ter goedkeuring voorgelegd aan de minister van CRM, Marga Klompé. Die zag er kennelijk explosief materiaal in en verzocht de verklaring niet te publiceren.⁷⁸

In dit klimaat van groeiende ideologisering en confrontatie verscheen in het najaar van 1969 een nummer van *Museumjournaal* dat integraal was gewijd aan de betrekkingen tussen kunst en het publieke domein, en waaruit bovenstaand citaat van Dippel afkomstig is. De eerste ideeën ervoor waren al ruim een jaar eerder, op de redactievergadering van 10 juni 1968 geformuleerd, mede in

reactie op de tumultueuze studentenopstanden in Parijs een maand tevoren.⁷⁹ De redactie moet in de kunstenaarsacties van medio 1969 een nadere bevestiging hebben gezien van de urgentie van het thema. Dat men in dit geval gebruik kon maken van teksten die tot stand waren gekomen in het kader van een lezingencyclus rond het thema ‘kunst en kulturele revolutie’, in het voorjaar van 1969 in het Van Abbemuseum, vergemakkelijkte de samenstelling van een themanummer.⁸⁰

In het redactioneel constateerde Dippel dat binnen de kunstwereld en het museumwezen sterk verschillende opvattingen bestonden over de relaties tussen kunst en het maatschappelijk bestel - en over de rol die het museum voor moderne kunst daarin vervulde. Dat kwam behalve in de bijdragen aan het nummer ook tot uitdrukking in de maatregelen die de redactie voorstelde om de tegenstellingen te doorbreken. Ze sprak zich uit voor een grotere transparantie in het kunst- en museumbeleid. Daartoe zouden, naast stafmedewerkers, ook vertegenwoordigers van kunstenaarsorganisaties en het publiek betrokken moeten worden bij de samenstelling van acquisitie- en tentoonstellingsprogramma's. Voorts zouden experimentele projecten meer ruimte moeten krijgen. Kunstenaars zou, zoals gezegd, gelegenheid moeten worden geboden om maatschappij- en institutiecritiek tot uitdrukking te brengen, terwijl het publiek meer tegemoet zou kunnen worden gekomen door een verruiming van de openingstijden en de openstelling van depots. Deze en eventuele aanvullende maatregelen waren volgens de redactie niet meer dan

‘herstelwerkzaamheden (...) m.b.t. de bestaande situaties in een neo-kapitalistische maatschappij. De kunstenaars, maar ook de musea kunnen of dienen te fungeren als een gad-fly (horzel) (term van socioloog Merton) zolang de nieuwe of alternatieve maatschappij er nog niet is. Zelfs het voorlaatste woord is nog niet gezegd over het conflict kunstenaar-maatschappij. Alleen het doel is duidelijk: een menselijker samenleving.’⁸¹

De opstelling van de redactie was daarmee wel ruimhartig, maar niettemin weinig realistisch. In het streven de verlangens van alle belanghebbenden bij het museum tot gelding te laten komen werd onvoldoende onderkend dat elk van deze partijen eigen belangen had, die op gespannen voet konden staan met die in andere sectoren.

Beeren nam in zijn essay ‘Tussen de polen van theorie en praktijk: het museum’ een veel eenduidiger positie in. Hij wees de aanspraken van kunstenaarsorganisaties (‘zij die zich in het nieuws protesteren omdat zij zich nooit in het nieuws hebben kunnen schilderen’) op het museum categorisch van de hand.⁸² Beeren vond dat de eis van de lokale kunstenaars om collectief tot het museum te worden toegelaten getuigde van kortzichtig eigenbelang, en oordeelde dat het hen aan elke inhoudelijke visie op het museumvraagstuk ontbrak. Wat de kunstenaars in hun eis om als groep tot het museum te worden toegelaten volgens Beeren over het hoofd zagen was dat de betekenis van het museum erop berustte dat het een kwaliteitscriterium hanteerde. Terwijl hij het streven naar het activeren van het collectieve creativiteitspotentieel onderschreef, keerde Beeren zich tegen het idee om het museum als een ‘sociaal instituut voor creativiteit’ aan die doelstelling dienstbaar te maken. Het museum voor moderne kunst diende in zijn ogen gericht te blijven op kunst die om ‘de kwaliteiten van haar uitzonderlijkheid’ aandacht verdiende.⁸³ Dat oordeel onderstreept dat zijn ideeën van een maatschappelijk verankerde kunst nauw verbonden bleven met een avant-gardistisch kunstbegrip – waarin sociaal-utopische functies werden gekoppeld aan een sterke gerichtheid op en experimentele omgang met vormaspecten. Vanuit de affiniteit met die tweezijdige gerichtheid van het (neo-)avant-garde kunstwerk zou hij in de jaren zeventig de roep om vermaatschappelijking van kunst en museum – juist om de veronachtzaming van de uitzonderlijke artistieke betekenissen die hij erin herkende - geleidelijk meer weerwerk gaan geven. Binnen de situatie van 1969 maakte het raamwerk van waaruit Beeren naar kunst keek dat hij eerder dan de redacteurs van *Museumjournaal* in staat bleek de verschillende posities in kaart te brengen, om vervolgens stelling te nemen.

De overige bijdragen in het themanummer geven in hun ongelijksoortigheid inzicht in het spectrum van opvattingen ten aanzien van de aard en omvang van de gewenste hervormingen. Een vergelijking van Vollemans’ artikel ‘Over de politisering van kunst’ (dat hierboven al ter sprake kwam) met ‘Het Witte Kunstplan’ van Hans Sizoo, dat er in *Museumjournaal* direct op volgde, maakt duidelijk hoezeer ook in links-progressieve kringen de meningen uiteenliepen: terwijl Vollemans de instrumentalisering van de kunst ten behoeve van de maatschappelijke revolutie propageerde, nam Sizoo genoegen met het stimuleren van de kunstconsumptie binnen de bestaande sociaal-politieke kaders.⁸⁴ Zijn suggesties

lagen als zodanig vooral in het verlengde van eerdere initiatieven binnen het kader van de kunstspreidingsideologie.

Hoewel het maar de vraag is of de redactie dat beoogde, maakt de confrontatie van de artikelen van Vollemans en Sizoo inzichtelijk hoe de tegenculturele beweging ook binnen de kunstwereld in de tweede helft van de jaren zestig radicaliseerde. Sizoo was betrokken geweest bij provo en had in zijn Witte Kunst Plan uit 1966 een aantal desiderata geformuleerd met betrekking tot hervorming van het artistieke distributieapparaat. Op verzoek van de redactie van *Museumjournaal* had hij deze notitie, die bij het uiteenvallen van de beweging in 1967 verloren was gegaan, gereconstrueerd. De tekst bepleitte, uit naam van het 'kunstprovotariaat' - een anonieme groep betrekkelijk passieve kunstliefhebbers - in een aantal deelvoorstellen een verdergaande 'ontdempeling' van de kunstinstuties. Tot de voorstellen behoorden avondopenstelling van de musea, kinderopvang ten behoeve van museumbezoekers, tentoonstellingen van depotkunst uit de musea in openbare gebouwen en de oprichting van een 'Wit Kunsthuis', een informeel georganiseerd centrum voor expositie en verkoop van het werk van lokale kunstenaars. Een 'Wit Atelier' zou kunstenaars technische faciliteiten moeten bieden voor de vervaardiging van hun werk, en zou tevens als distributiecentrum fungeren voor werk in oplage dat er werd geproduceerd. In zijn nadruk op de bevordering van de particuliere kunstbestedingen door middel van de democratisering van de distributiekanaal hanteerde Sizoo een perspectief op de problematiek van de gebrekkige doorwerking van de kunst in het maatschappelijk bestel dat sterk overeenkomt met de diagnose die Gans al in 1963 had gesteld. Net als Gans' hervormingsvoorstellen bewogen ook die van Sizoo zich binnen de bestaande structuren, die als zodanig nauwelijks ter discussie werden gesteld.

Gegeven het dynamische karakter van de tegencultuur was Sizoo's tekst in 1969 feitelijk al recent-historisch. Het bracht precies de ludiek-anarchistische toon en strekking tot uitdrukking die provo enkele jaren eerder nog had gekenmerkt en die de beweging in de ogen van de neo-marxistische *hardliners* als de studentenleider Ton Regtien en Vollemans, die in het vertoog rond 1970 de overhand kregen, diskwalificeerde als hinderlijk obstakel in hun strijd tegen 'het siesteem'.

Terwijl Sizoo's voorstellen voor links-radicalen hervormers rond 1970 als een gepasseerd station golden, kregen andere, oudere inzichten een nieuwe actualiteitswaarde. Zo bevatte het themanummer ook de tekst die ingenieur Van Gogh uitsprak bij de start van de bouw van het Van Rijksmuseum Vincent van Gogh in november 1969.⁸⁵ In het artikel benoemde de ingenieur vier functies die het museum volgens hem kon vervullen. Behalve het tentoonstellen en verwerven van kunst uit het verleden en het exposeren van internationale en lokale eigentijdse kunst – volgens Van Gogh twee afzonderlijke functies – behoorde het volgens hem tot de museale functies om de kunstbeoefening van het publiek te stimuleren. De zelfwerkzaamheid van de museumbezoeker, zo stelde Van Gogh, kon enerzijds bijdragen aan het begrip van en de waardering voor de museumcollecties, maar vervulde anderzijds, en dat aspect was volgens de ingenieur belangrijker, een therapeutische functie: door de eigen gemoedstoestand beeldend tot uitdrukking te brengen kon de individuele beschouwer een beter inzicht krijgen in het eigen al dan niet bewuste gevoelsleven. Dit inzicht, dat Van Gogh onder invloed van psychotherapeutische theorieën en zijn ervaringen met het museale publieksbeleid in de VS had ontwikkeld, kreeg tegen de achtergrond van een vermaatschappelijkt kunstbegrip omstreeks 1970 een nieuwe actualiteit. Juist in een klimaat waarin kunst en cultuur steeds sterker werden gedefinieerd vanuit hun betrekkingen tot de beschouwer en diens verhouding tot de maatschappelijke structuren vond Van Goghs zelfwerkzaamheidsdenken aansluiting bij een ander discours. De contouren van dat discours werden in *Museumjournaal* geschetst met het aforisme van Paul Hefting 'Kunst is misbaar, creativiteit is onmisbaar' en de publicatie van twee fragmenten uit het beginselprogramma van de door de Rijnlandse kunstenaar Joseph Beuys opgerichte 'Deutsche Studentenpartei', onder de titel 'alle mensen zijn kunstenaar'.⁸⁶

De Wilde en Leering hadden, tot spijt van de redactie, geen bijdrage geleverd aan het themanummer. Toen korte tijd later bleek dat beiden zich wel elders hadden uitgesproken over hun museumopvattingen was de redactie verontwaardigd en verzocht ze hen de teksten alsnog in *Museumjournaal* te mogen publiceren.⁸⁷ Hun beider bijdragen verschenen in een losse bijlage bij nummer 4 van 1970.

Leering stelde dat het museum in een complex spanningsveld terecht was gekomen als gevolg van de uiteenlopende, deels strijdige verwachtingspatronen van de verschillende belanghebbende

partijen – kunstenaars, publiek en overheden.⁸⁸ Hij merkte (net als Beeren eerder) bij vertegenwoordigers van een transgressief gericht avant-gardisme onvrede op over de neutraliserende effecten van het museum, terwijl de gespecialiseerde en sterk discursieve kunstvormen die de eigentijdse avant-gardes ontwikkelden nauwelijks verstaanbaar bleken voor het algemene publiek. Daarmee kwam, zo constateerde Leering, de brede maatschappelijke doelstelling van het museum onder druk te staan. De kritische positie van sommige neo-avant-gardisten tegenover de samenleving en de maatschappelijke instituties (waaronder het museum en de overheid) ten slotte, botste volgens Leering enerzijds met de cultuurpolitieke concepten in overheidskringen, en maakte anderzijds dat de verbintenis van het – door de overheid gefinancierde - museum met die kritisch-reflexieve kunstvormen vragen oproep. Deze fricties hadden volgens Leering de kunst maatschappelijk gezien in een isolement gedreven – wat het museum voor de opgave stelde nieuwe modellen te ontwikkelen om dat isolement tegen te gaan. Die situatie gaf volgens Leering voor het museum aanleiding de kunst in zijn zuiver artistieke betekenissen te relativeren ten gunste van de aandacht voor sociaal-culturele doelstellingen. Leering:

‘Het is niet meer voldoende dat het museum een forum is voor de eigentijdse kunst, want het moet de bezoeker in de gelegenheid stellen zich bewust te worden van zijn kulturele positie in de dynamische maatschappij. Dat wil dus ook zeggén: de sociale relevantie van de kunst duidelijk maken.’⁸⁹

De begrippen kunst en cultuur, zo betoogde Leering, dienden niet langer primair esthetisch, maar veeleer sociologisch te worden benaderd: ‘De kunst zou op het ogenblik veel meer in een bewustwordingsproces van algemeen maatschappelijke aard moeten functioneren dan als een voor zichzelf sprekend schoonheidsobject.’⁹⁰ Daartoe diende de gerichtheid op individuele scheppingskracht en kunstimmanente betekenissen te worden gerelativeerd, ten gunste van de vraag naar de perspectieven voor de beschouwer om de kunst op zijn eigen belevingswereld te kunnen betrekken. Leering onderkende de problematiek waarvoor het museum in dat opzicht werd gesteld:

‘De sociale relevantie [is] niet altijd aanwezig. De moderne kunst ligt op dit punt ergens tussen het “l’art pour l’art”, dat niet getuigt van de maatschappelijke kontekst, en het sociaal-realisme, waarin de kunst moeilijk te vinden is. Een directe interpretatie van het sociale aspekt is aan het gevaar onderhevig dat men hetzij iets aan de kunst oplegt wat haar wezensvreemd is (waardoor ze tot illustratie wordt) of haar iets afdwingt wat ze helemaal niet heeft. Vaak zal een indirecte weg de enige mogelijke zijn waardoor men dit dilemma kan omzeilen.’⁹¹

Niettemin verschilde Leerings optiek in dat opzicht van die van Beeren, voor wie uiteindelijk de kunstimmanente aspecten toch prevaleerden. Dat verschil kwam mede tot uitdrukking in de hervormingen die Leering voorstelde. Anders dan Beeren verklaarde hij zich bereid om vertegenwoordigers van kunstenaars, publiek en politiek ruimere zeggenschap over het museumbeleid te geven en om als museum stimulerend op te treden bij de inrichting van instellingen die meer sociaal-culturele doelstellingen nastreefden, zoals juryvrije expositieruimtes en centra voor populaire cultuur.

De Wilde spreidde in zijn bijdrage aanmerkelijk minder hervormingsgezindheid tentoon. Zijn betoog was feitelijk weinig meer dan een reprise van eerdere standpunten.⁹² Conform zijn eerdere zienswijze definieerde De Wilde de taak van het museum in relatie tot de eigentijdse kunst. Hij beschreef hoe de betrekkingen tussen beide sinds de vroege jaren zestig als gevolg van verschillende factoren steeds inniger waren geworden – een situatie waarin, zo meende hij, zelfs met de opkomst van stromingen die institutiekritiek verbonden aan de behoefte aan fysieke expansie en ontgrenzing van het kunstbegrip nauwelijks verandering was gekomen.

Vanuit de overtuiging dat het museum zich bovenal diende te engageren met vernieuwende, en dus moeilijk toegankelijke, vormen van eigentijdse kunst volstond De Wilde met de constatering dat het publieksbereik van het museum voor moderne kunst per definitie beperkt was. In zijn laconieke oordeel dat het museum adequaat functioneerde aangezien het ‘bij zijn selectie geen grote vergissingen maakt’ – het had immers geen van de ‘geniën’ van de moderne kunst over het hoofd gezien – demonstreerde De Wilde de voor zijn critici zo ergerlijke combinatie van een groot zelfbewustzijn en een geringe ontvankelijkheid voor afwijkende posities.⁹³ Ook beriep hij zich opnieuw op de subjectieve intuïtie als toetssteen voor artistieke kwaliteit. Terwijl die eigenschap eerder in de jaren zestig nog vooral in dienst had gestaan van de afwijzing van een meer kunsthistorische en discursieve

benaderingswijze, fungeerde het intuïtieve onderscheidingsvermogen van de museumman nu als argument om de zeggenschap van kunstenaars en publiek over het museumbeleid van de hand te kunnen wijzen.

In een lange ingezonden brief veegde Vollemans de vloer aan met de stellingnames van De Wilde en Leering. Zijn commentaar dreef de verwijdering tussen de redactie van *Museumjournaal* en de museumdirecties verder op de spits en gaf aanleiding tot nieuwe schermutselingen tussen beide, die overigens zonder gevolgen voor het blad zouden blijven.

In zijn reactie kwalificeerde Vollemans Leering en De Wilde op grond van hun museumbeleid en hun teksten in *Museumjournaal* als typische representanten van een repressieve neo-kapitalistische cultuurpolitiek.⁹⁴ Deze politiek stond volgens Vollemans in het teken van een tweeledige doelstelling: enerzijds was ze gericht op het kweken van een kunstenaarselite, die diende om de nationale culturele identiteit in het buitenland te vertegenwoordigen; anderzijds creëerde ze recreatieve voorzieningen voor de werkzame bevolking, met de bedoeling deze periodiek opnieuw klaar te stomen voor haar taak in het productiesysteem. Vollemans stelde daartegenover dat de kunst in het neo-kapitalistische tijdvak geen andere functie kon hebben dan als wapen in de strijd om zelfbevrijding van het proletariaat, en dus als politiek instrument. Met De Wilde was hij betrekkelijk snel klaar. Hem trof het verwijt zich neer te leggen bij zijn tweeslachtige positie tussen kunstenaars en systeem. Bovendien uitte Vollemans (net als Blotkamp eerder vanuit een geheel andere positie) kritiek op De Wildes oncontroleerbare aanspraak op intuïtie en andere niet objectiveerbare criteria bij de formulering van zijn museumbeleid. Leering daarentegen werd gefileerd. Dat verschil in behandeling laat zich verklaren vanuit het gegeven dat Leerings positie veel minder makkelijk dan die van De Wilde eenduidig als behoudend kon worden gediscrediteerd. Juist omdat Leerings opvattingen deels tegemoet kwamen aan die van Vollemans, kwam het er voor hem op aan de verschillen te accentueren.

Een van de strategieën daarbij was het verwijt dat Leering, die ook politiek getinte termen als 'kritische functie' in de mond nam, deze misbruikte. Hij had, aldus Vollemans, als vertegenwoordiger van een verwerpelijk ideologisch 'systeem' immers belang bij handhaving van de gevestigde verhoudingen. Ook de gearriveerde kunstenaars die het museum toonde, hadden belang bij dit systeem. Hun verzet ertegen was derhalve slechts cosmetisch. De aansporing vanuit de kunstinstituties tot participatie in de cultuurproductie en -consumptie had volgens Vollemans slechts ten doel de massa, die geen deel had aan en geen inspraak in die cultuur te onderwerpen en medeplichtig te maken aan de politieke status quo. Hoewel hij de term 'repressieve tolerantie' niet in de mond nam, diende de annexatie door de musea van begrippen als 'sociale relevantie' en 'kritische functie' volgens Vollemans, slechts om het revolutionaire potentieel ervan te neutraliseren. Evenzo maskeerden Leerings voorstellen tot hervorming, die volgens Vollemans marginaal waren, dat hij weigerde fundamentele wijzigingen in de bestaande structuren door te voeren. Zo fungeerde het museum als 'pluriforme verhulling van de werkelijke maatschappelijke tegenstellingen en dispariteiten'.⁹⁵

Anders dan eerder bij Beerens essay 'Tussen de polen van theorie en praktijk' gingen de museumdirecties in dit geval niet over tot censuur. Maar wel maakten De Wilde en Leering de redacteuren duidelijk te verwachten dat deze zich in een redactioneel eenduidig achter hun directies zouden opstellen. In reactie hierop liet de toenmalige hoofdredacteur, Paul Hefting, Leering weten weinig te voelen voor zo'n afgedwongen loyaliteitsverklaring.⁹⁶ Hij stelde onomwonden vast dat men binnen de redactie kritisch stond tegenover de standpunten van zowel Leering als De Wilde. Dat blijkt ook uit het ambivalente redactioneel dat na veel interne afstemming uiteindelijk werd gepubliceerd.⁹⁷ De vaagheid van de formuleringen maakt duidelijk dat de redactie, afgezien van de onwil de inzichten van De Wilde en Leering te onderschrijven, verdeeld was, en dat men er niet in was geslaagd om tot een eensluidend standpunt te komen. Men kwalificeerde de museumvisies van Leering en De Wilde enerzijds en Vollemans anderzijds als respectievelijk elitair en activistisch. Terwijl men Leering daarmee tekort deed, bleef de alternatieve positie die de redactie schetste steken in gemeenplaatsen zoals de 'bevordering van de politiek-maatschappelijke bewustwording' en 'het uitbannen van de cultussfeer', waarvan de uitwerking achterwege werd gelaten.

Leering bleek ontstemd over de manier waarop de redactie met de kwestie was omgesprongen. Door de polemiek te schematiseren tot een tegenstelling tussen een progressieve en een conservatieve kunstopvatting, zo schreef hij aan Hefting, had de redactie zijn positie ten onrechte over één kam geschoren met die van De Wilde. Dat men vervolgens een alternatief suggereerde zonder dit nader te

benoemen, kon in zijn ogen niet anders worden begrepen dan als een lafhartige poging de kool en de geit te sparen. Leering zag daarin aanleiding de loyaliteit van de redacteuren aan het museum in twijfel te trekken.⁹⁸

Zijn verwijt dat de redacteuren geen eenduidig standpunt hadden ingenomen was natuurlijk terecht. Iets anders is of dat het gevolg was van halfhartigheid. Waaraan Leering in zijn diagnose voorbijging was het lastige parket waarin de redacteuren omstreeks 1970 terecht waren gekomen. Enerzijds sympathiseerden ze te zeer met de roep om hervormingen om zich eenduidig achter hun directeuren te willen opstellen. Anderzijds was hen tijdens de protestacties van de kunstenaars gebleken dat hun eigen positie via het museum sterk verbonden was met die van de directie en de overheid, of er in elk geval door de protesterende kunstenaars mee werd vereenzelvigd. Daarmee had het *fellow-travellerschap* met de radicaliserende kunstenaars plotseling zijn betrekkelijke vrijblijvendheid verloren. Dat de bezettingsacties hun positie in een ander daglicht hadden gesteld blijkt wel uit het feit dat Dippel op de valreep een passage in het redactioneel van het themanummer 'kunst en maatschappij' herzag. Had ze aanvankelijk geschreven dat 'de kunstenaar (...) *alle mogelijkheden* [mijn curs.] [zou] moeten hebben om op welke wijze dan ook kritiek op de maatschappij (en dus ook op de musea) te uiten', te elfder ure veranderde ze de zinsnede 'op welke wijze dan ook' in het neutralere, maar ook voor meerdere uitleg vatbare 'op geëigende wijze'.⁹⁹ Hoezeer de redacteuren worstelden met hun positiebepaling blijkt wel uit een passage uit een brief van Dippel aan Hefting:

'De opmerking van De Wilde en Jean om als redactie ook een standpunt in te nemen [in de kwestie Vollemans/RS] komt natuurlijk neer op een verzoek om bijval voor het standpunt van onze 'broodheren'. We zouden het ook kunnen opvatten als een uitdaging om nu kritischer nog dan in het voorwoord van nr. 6, 1969 ons uit te spreken. Maar zijn we het eens, juist over dit punt van al of niet integratie van de kunst? Ik ben er voor mezelf in ieder geval niet uit. Wat ik mis in het stuk van Vollemans – dat scherp en helder is geformuleerd en compromisloos dogmaties – is de signalering van het feit dat een museum in een paradoxale situatie zit, evenals veel kunstenaars die opdrachten van de overheid accepteren en toch maatschappij-kritisch willen zijn. Dat zou in ons standpunt duidelijk naar voren moeten komen, maar daarmee erken je ook je zwakke positie. Je kunt mooi meewerken aan een maatschappij-kritische instelling, maar alleen zolang de overheid dat oogluikend toelaat, en ze laat het net zo lang toe totdat ze het echt serieus gaat nemen.'¹⁰⁰

De opstelling van de redactie in het museumvraagstuk steunde uiteindelijk op weinig meer dan een betrekkelijk onbepaald links-progressief idealisme. Een kritische houding tegenover maatschappelijke instituties werd daarin op zichzelf als positief beoordeeld en welwillend tegemoet getreden - wat verklaart waarom men Vollemans zoveel ruimte gaf en zijn standpunten nauwelijks tegensprak. Maar dat betekende nog niet dat de redactie zelf een scherp omlijnde visie had waarop die kritiek zich in concrete zin diende te richten. Daarmee bleven ook de vragen welke functie het museum in de verwezenlijking van de 'menselijker samenleving' zou kunnen vervullen, en welke hervormingsmaatregelen daartoe noodzakelijk waren, op enkele vage suggesties na, onbeantwoord. Door de posities van Vollemans, Leering, De Wilde tegenover elkaar te zetten voldeed de redactie weliswaar aan haar behoefte de functie van *Museumjournaal* als een kritisch forum voor de reflectie over kunst en de kunstinstituties accent te geven, maar aan het constructieve debat dat ze daarmee zei na te streven droeg de redactie zelf betrekkelijk weinig bij.

Educatienummer, 1971

Het themanummer over museale kunsteducatie dat begin 1971 verscheen lijkt op het eerste gezicht vatbaar voor diezelfde kritiek. Bij nadere beschouwing valt evenwel op dat de redactie zich nu toch wat meer uitgesproken opstelde. Zoals bij themanummers van *Museumjournaal* doorgaans het geval was, kende het educatienummer een lang voortraject. Het concept ervan ging terug op een brief van Leering aan Hefting uit het voorjaar van 1970.¹⁰¹ Leering wees daarin op de veelgehoorde klacht van educatieve medewerkers binnen de Nederlandse musea over hun ondergeschikte positie ten opzichte van de inhoudelijk specialisten – een klacht waarin Leering zich blijkens een passage in zijn brief wel herkende. De negatieve beeldvorming met betrekking tot de museale educatoren samenvattend schreef hij:

‘Vanuit de wetenschappelijke staf lijkt mij, wordt de educatieve dienst gezien als de verkooporganisatie, die het product, geheel en al door de wetenschappelijke staf volgens haar eigen, hooggewaardeerde (academische) normen geconcipeerd en gemaakt, de (in politiek opzicht) gewenste publieke belangstelling moet geven. Een recente ervaring maakte mij duidelijk, dat zelfs gemeend wordt, dat de mensen van de educatieve diensten niet met kunstwerken kunnen omgaan, geen tentoonstelling kunnen of mogen inrichten, etc.’¹⁰²

Leerings groeiende zorg voor de vertaling van de moeilijk toegankelijke beeldtaal van de eigentijdse avant-gardes naar de begripsniveaus van uiteenlopende publieksgroepen biedt een verklaring waarom hij in een betrekkelijk vroeg stadium oog had voor de educatieproblematiek. De redactie van *Museumjournaal* leek aanvankelijk minder overtuigd van de noodzaak om, zoals Leering had voorgesteld, een volledig nummer aan het vraagstuk te wijden. Dat het uiteindelijk toch werd gerealiseerd lijkt verband te houden met de rond 1970 snel groeiende aandacht voor educatie in de Nederlandse museumwereld. Een indicatie van de groei en professionalisering van het museale educatiewezen was de oprichting, in 1967, van de Werkgroep educatieve diensten van museums in Nederland, onder voorzitterschap van de conservator-educator van het Leidse Rijksmuseum voor Volkenkunde, G.D. van Wengen. Tussen 1967 en 1970 nam het aantal deelnemers aan de werkgroep toe van ongeveer vijftien tot vijftig.¹⁰³

De groeiende museale aandacht voor het educatieve werk kan niet los worden gezien van de maatschappelijke en cultuurpolitieke ontwikkelingen in de tweede helft van de jaren zestig. Het cultuurbeleid van de rijksoverheid kwam in die periode in het teken te staan van een welzijnsdoelstelling - een heroriëntatie waarbinnen nieuwe aandacht aan de dag trad voor de ontwikkeling en ontplooiing van brede bevolkingslagen.¹⁰⁴ In Haagse beleidsnotities vanaf de vroege jaren zeventig, waarin deze inzichten hun neerslag zouden vinden, zou de kunst worden gheredefinieerd tot pijler van een algemene welzijns- en educatiefilosofie, die de overheid als ideologisch beginsel had geaccepteerd. Binnen dat raamwerk werd aan de kunst het vermogen toegeschreven een tegenwicht te bieden aan de door technologisering en schaalvergroting veroorzaakte maatschappelijke vervreemding. Kunst, zo luidde de gedachte, verschaftte zowel op individueel als collectief niveau instrumenten tot bewustwording, oriëntatie en identificatie binnen een steeds onoverzichtelijker leefklimaat. Een op het activeren van de creativiteit van zoveel mogelijk mensen gericht cultuurbeleid zou daarbij het traditionele spreidingsbeginsel (van hoge cultuur naar lagere maatschappelijke groeperingen) naar de achtergrond dringen. Binnen deze nieuwe welzijnsdoelstelling werd de museumwereld in toenemende mate aangesproken op haar verantwoordelijkheid voor de ‘education permanente’ van de bevolking. Een zuiver kunstimmanente optiek werd daarbij gerelativeerd ten gunste van de gerichtheid op de maatschappelijke toepassingsmogelijkheden.

De toenemende gerichtheid op sociaal-culturele doelstellingen vanuit maatschappelijke en politiek-bestuurlijke sectoren kende parallellen in de kunstwereld. Tegen het einde van de jaren zestig werden ook daar de gevolgen voelbaar van een tendens naar de sociologisering van het denken over kunst. Zowel onder institutiekritische kunstenaars als onder kunstcritici en -theoretici groeide het bewustzijn van de formele en informele structuren waarbinnen de kunst functioneerde.¹⁰⁵ Rond dat moment ontdekten ook steeds meer gedragswetenschappers de kunstwereld als studieobject. Deze sociologen, antropologen, agogen en andere sociaalwetenschappers, die ook steeds vaker in de musea werkzaam raakten, brachten vanuit een optiek die sterk kon verschillen van het kunstimmanente perspectief dat in de musea de boventoon voerde, een toenemende kritische aandacht tot uiting voor de quasi-vanzelfsprekende uitgangspunten achter het handelen van veel kunstspecialisten en voor de rol van de kunstinstituten in het proces van productie, distributie en consumptie van kunst en cultuur. Dat leidde tot kanttekeningen bij het complex van vooronderstellingen op basis waarvan museumdirecties sinds jaar en dag hun beleid vormgaven en die in die kringen lang als min of meer universeel waren verondersteld. Het museum werd door sommige sociologen veel sterker dan tevoren geacht juist vanuit het publiek te denken, daarbij rekening houdend met sociaal-economische achtergrondfactoren en cultuurpatronen die van invloed waren op de verhouding van het publiek tot kunst en museum.

Terwijl de belangstelling van *Museumjournaal* voor educatie dus een algemene tendens weerspiegelde, was het themanummer van 1971 om twee redenen meer dan louter een uitdrukking van de tijdgeest. Ten eerste maakte de keus van de auteurs – vertegenwoordigers van het Rijksmuseum, het Haags Gemeentemuseum, het Frans Halsmuseum, het Rijksmuseum voor Volkenkunde Leiden en

het Tropenmuseum - duidelijk dat educatie hoofdzakelijk een zaak was van musea met collecties oude en moderne kunst en kunstnijverheid en instellingen met een sociaal-culturele doelstelling. In de musea voor moderne kunst bestond veel meer voorbehoud tegen educatief werk. Daardoor was een themanummer over het onderwerp van een tijdschrift over moderne en eigentijdse kunst sowieso een statement. Een tweede factor die het nummer uitzonderlijk maakte was de positie die de redactie innam. In het redactioneel constateerde Hefting dat in veel musea voor moderne kunst het verwerven en tonen van (kwalitatief hoogwaardige vormen van) kunst nog steeds prevaleerde boven de overdracht daarvan op het publiek – een situatie die in het licht van de toenemende complexiteit en discursiviteit van de eigentijdse kunst volgens Hefting toch wel te denken gaf.¹⁰⁶ Hoewel de redactie erkende dat men in brede kring op uiteenlopende gronden sceptisch stond tegenover het streven een groter en sociaal-economisch meer gevarieerd deel van de bevolking bij het museum te betrekken, hield Hefting vast aan de betekenis van educatieve programma's vanuit de vooronderstelling dat, zoals hij schreef:

‘het van belang is aan het publiek de mogelijkheden te geven zich van kunst bewust te maken, niet alleen als een visueel verschijnsel en als een esthetische wijze van spreken, maar ook als een maatschappelijk facet (...) en daarbij de kunst in relatie te brengen met andere gelijktijdig optredende verschijnselen in de maatschappij. (...) Er zullen daardoor geen schokkende veranderingen optreden, maar misschien bereikt men er mee dat het publiek de kunst op haar juiste (en dat is nu veelal een relatief te hoog geschatte) waarde zullen [sic] bekijken en haar met andere even waardevolle of even belangrijke verschijnselen zullen verbinden. Het gaat om de emancipatie van het publiek, dat door kritisch en controversieel materiaal tot nadenken wordt gebracht.’¹⁰⁷

Ondanks de onbepaaldheid van die formulering relateert dit citaat de gerichtheid op kunstimmanente betekenissen ten gunste van de agogische functie, die was gericht op het doelbewust veranderen van individuele en collectieve denk- en gedrag patronen. In het streven het museum dienstbaar te maken aan een sociaal-emancipatoire doelstelling, die op veel meer dan kunst betrekking had en ook socio-politieke bewustwording omvatte, nam de redactie een standpunt in dat verschilde van dat in de meeste musea voor moderne kunst. Maar deze opvatting week ook af van benaderingen zoals die in het themanummer naar voren kwamen. Verschillende van de educatoren bleken er, vanuit vooronderstellingen ten aanzien van de betekenis van kunst en kunstconsumptie die als zodanig niet ter discussie werden gesteld, vooral op gericht te zijn het begrip van en de waardering voor de collecties te stimuleren. ‘De taak en plicht van het museum een breder publiek te interesseren’, zoals de doelstelling in een van de bijdragen werd omschreven, leek voor de meeste auteurs in deze categorie een vanzelfsprekendheid, die geen nadere argumentatie behoefde.¹⁰⁸ Uit veel van de bijdragen spreekt vooral de wens de educatie te ontdoen van de pejoratieve connotaties die er, zoals Leering eerder had gesignaleerd, met name in kringen van de wetenschappelijke staf aan kleefden. Verschillende auteurs keerden zich tegen de gangbare opvatting van de educatieve begeleiding als een (al dan niet van hogerhand afgedwongen) supplement op het presentatiebeleid. Emile Meijer, voormalig hoofd van de educatieve dienst van het Rijksmuseum en kort tevoren aangesteld als directeur van het Rijksmuseum Vincent van Gogh in oprichting, vond dat het getuigde van een onjuiste inschatting van de taakstelling van het museum om de educatieve dienst in te richten als een zelfstandige en geïsoleerde afdeling binnen de museale organisatiestructuur. Hij wees erop dat de publieksgerichte activiteiten binnen het museum in hun samenhang waren gebaseerd op het overbrengen van kennis en ervaringen op het publiek – wat tot uiting zou moeten komen in de opheffing van de educatieve diensten en de inschakeling van educatoren bij alle activiteiten die betrekking hadden op die overdracht. Immers, zo redeneerde Meijer, ‘als een conservator een potje uit het depot haalt en het in een vitrine zet doet hij educatief werk’.¹⁰⁹

Tegenover deze visies, die sterk verbonden bleven met traditionele kunstspreidings- en vormingsidealen, stonden enkele bijdragen waaruit een kritischer beoordeling van het educatieve werk sprak. De aan het Frans Halsmuseum verbonden socioloog Henk Overduin wees erop dat het bemiddelen van kunst geen autonome activiteit was, maar zich voltrok in een complexe interactie met sectoren binnen en buiten de kunstwereld, waaronder de overheid, de kunstkritiek en het publiek.¹¹⁰ Voor Overduin zelf gaf die constatering vooral aanleiding tot een heroverweging van de middelen die een effectieve overdracht van kunst op het publiek ten goede kwamen (of juist zouden kunnen hinderen). Anderen, onder wie de Duitse kunsthistoricus en directeur van de Württembergischer

Kunstverein Stuttgart, Uwe Schneede, oordeelden dat de inhoudsgerichte benadering eenzijdig was en verhulde dat het handelen van de bemiddelaars nauw verweven was met ideologische posities. Schneede:

‘Het spreekt vanzelf dat de vorm waarin de bemiddeling optreedt om aan haar doelstellingen te beantwoorden, geheel wordt bepaald en gehanteerd in de zin van de ideologie van de bemiddelaar, die op haar beurt is ingesteld op het gevestigde systeem waarbinnen de bemiddelaar funktioneert.’¹¹¹

Schneede stelde – analoog aan Beerens observatie jaren eerder - dat het distributieapparaat als representant van het bestel normen hanteerde die sterk verschilden van de kritisch-reflexieve kunstvormen die het toonde.¹¹² Het functioneerde volgens hem onverminderd ‘als principiële sanctie van maatschappelijke machtvormen’, waarbinnen de functie van kunst werd gedefinieerd in termen van verheffing en verstrooiing, mede met het oogmerk de maatschappelijke fricties te sublimeren en de arbeidsproductiviteit op peil te houden.¹¹³ De nauwe betrekkingen tussen de kunstinstuties en het systeem, gevoegd bij de macht die het distributieapparaat binnen het kunstleven vertegenwoordigde, maakten het volgens Schneede noodzakelijk de doelstellingen en methodieken die bij de distributie werden gehanteerd kritisch tegen het licht te houden. De taak van de bemiddelaar kon er volgens Schneede niet langer toe beperkt blijven ‘dat hij een paar goede dingen uitzoekt, ze ophangt en dan de tentoonstellingsdeuren opent’.¹¹⁴ Hij riep curatoren op de door hen gehanteerde criteria aan het publiek transparant te maken. Voorts zouden tentoonstellingsmakers het kunstbevestigende karakter van tentoonstellingen moeten relativeren door de opname van ‘kritisch materiaal’, dat de bezoeker ertoe zou aanzetten het getoonde niet slechts passief te consumeren, maar kritisch en mede in betrekking tot zijn eigen situatie te verwerken. Het ging er volgens Schneede niet langer om de kunst eenzijdig om zijn esthetische zeggingskracht te tonen. Juist de kritisch-reflexieve aard van de eigentijdse kunst (door Schneede benoemd in de termen van de Frankfurter Schule) vroeg om tentoonstellingsvormen die er vooral op waren gericht de bezoeker te stimuleren ‘om tot een positiebepaling en herwaardering van zijn eigen bewustzijn en zijn eigen instelling te komen’.¹¹⁵

Ook Cor Blok ging in zijn bijdrage aan het educatienummer in op de ideologische wortels van het kunstspreidingsconcept, om het van daaruit te relativeren.¹¹⁶ Hij constateerde dat het spreidingsbeleid van oudsher werd gelegitimeerd door de vooronderstelling dat kunst universele menselijke waarden vertegenwoordigt. Blok verwierp die gedachte als een relict van een verouderd idealisme. Hij wees er bovendien op dat er een valse belofte van menselijke gelijkwaardigheid in besloten lag, die op gespannen voet stond met de feitelijke sociaal-economische verhoudingen.¹¹⁷ Een tweede vooronderstelling, dat kunst een hoogwaardige visuele expertise vertegenwoordigt, die een tegenwicht biedt aan de platte beeldformules van de commerciële beeldcultuur, was volgens Blok evenmin houdbaar gebleken. ‘Sommige goede vormen zijn vervelender dan slechte en tenslotte worden ze allemaal attributen van de consumptiemaatschappij’ constateerde hij laconiek.¹¹⁸ De aanspraak, tot slot, dat kunst tegenover de maatschappij een kritische functie vervult, was volgens Blok niet geheel onwaar, maar vond in concrete kunstwerken maar beperkt steun.

Bloks scepsis over de vermeende zeggingskracht van kunst buiten de circuits van de kunstwereld weerhield hem er niet van ook vraagtekens te plaatsen bij het sociaal-culturele vertoog dat rond 1970 tot ontwikkeling kwam – een vertoog waarin kunst gold als de ultieme uiting van een universeel veronderstelde aanleg tot creativiteit, die juist om zijn sociaal-emancipatoire effecten bevordering behoefde. Volgens Blok was er geen enkele grond voor de hypothese dat actieve kunstbeoefening zou bijdragen aan zelfontplooiing of het kweken van een maatschappijkritische houding. Het participatiebeginsel zou veeleer ten dienste staan van de door het ‘zittend bestuur’ toegejuichte sublimatie van maatschappelijke onlustgevoelens. Zelf verwachtte Blok veel meer heil van een inclusieve, cultureel-antropologische definitie van het cultuurbegrip, waarin vooral een kritisch-bevragende houding tegenover het dynamische geheel van afspraken en conventies waarmee samenlevingen het leefklimaat structureren en intermenselijke betrekkingen reguleren aanmoediging verdiende. Hoewel de traditionele kunstbeoefening in dit proces maar een marginale betekenis had, konden resultaten van afzonderlijke artistieke disciplines volgens Blok aanknopingspunten bieden voor de toetsing van de heersende culturele codes.

Daarmee was Bloks artikel een eerste uitdrukking van zijn kritisch-relativerende houding tegenover de aanspraken van waaruit eerst kunstenaarsorganisaties, en later ook steeds meer de

overheid, de maatschappelijke betekenis van kunst trachtten te staven. In de navolgende jaren zou Blok in *Museumjournaal* de beleidsoverwegingen van de overheid op het vlak van kunst en cultuur kritisch-welwillend blijven volgen.¹¹⁹

In 1972 verscheen in *Museumjournaal* een artikel ‘Over de functie van kunst en musea’ van de destijds aan het Amsterdams Historisch Museum verbonden kunsthistorici Albert Blankert en Carry van Lakerveld. Het artikel maakt duidelijk dat een door neo-marxistisch gedachtengoed gevoede institutiekritiek geleidelijk ook doordrong tot de *inner circles* van de Nederlandse museumwereld, en dat de *Museumjournaal*-redactie deze nog altijd relevant achtte.¹²⁰ In de tekst knoopten de auteurs aan bij het vertoog over kunst zoals dat op dat moment in radicaal-linkse hoek werd gevoerd.¹²¹ Blankert en Van Lakerveld beoogden inzicht te verschaffen in de nauwe samenhang die er volgens hen bestond tussen kunst en maatschappij. In de traditie van het (neo-)marxistische denken over kunst als een maatschappelijke functie betoogden ze dat veranderingen in de kunst oorzakelijk voortvloeiden uit maatschappelijke veranderingen. Ze hanteerden daarbij het dialectisch materialistische beschrijvings- en interpretatiemodel dat Marx en Engels hadden geformuleerd ter verklaring van de ontwikkeling van de maatschappij, en dat sinds de jaren twintig ook was toegepast op de culturele productie. Dat model is gebaseerd op de tegenstelling tussen een maatschappelijke bovenbouw van kapitaalkrachtigen, die behalve economische en politieke macht ook de hoge cultuur draagt, en een proletarische onderbouw, die geen toegang heeft tot het economische, politieke en culturele kapitaal. Aan de hand van dit model schetsten Blankert en Van Lakerveld de ontstaansgeschiedenis van de moderne kunstinstituties. Ze beschreven hoe de kunst zich vanaf het begin van de moderne tijd had ontwikkeld als embleem en legitimatie van de macht van een maatschappelijke bovenbouw van achtereenvolgens feodale kerkelijke en wereldlijke heersers en de gegoede burgerlijke klasse. De auteurs verklaarden zo ook ontwikkelingen binnen de artistieke productie (de opkomst van het genretafereel in de zeventiende en het historiestuk in de negentiende eeuw) vanuit sociaal-economische, technologische en andere maatschappelijke ontwikkelingen. Onder invloed van een door industrialisatie tot welvaart geraakte burgerlijke toplaag in de negentiende eeuw ontstond volgens Blankert en Van Lakerveld een autonoom, transhistorisch kunstbegrip, dat niet alleen werd betrokken op de eigentijdse kunstproductie, maar ook op artefacten van de meest uiteenlopende historische en geografische origine. Het instituut museum werd opgericht om de uit hun socio-historische context gelichte objecten, als symbolen van het burgerlijk kunstbegrip, te conserveren. Blankert en Van Lakerveld betoogden, zoals Schneede kort tevoren, dat de musea ook in de laatkapitalistische maatschappij onverkort een burgerlijk, op autonomie, esthetiek en commerciële waarde gestoeld kunstbegrip uitdroegen. Het kunstspreidings- en participatiebeleid was volgens de auteurs vooral ingegeven door de behoefte de sociaal-economische segregatie aan het oog te onttrekken en de gevestigde verhoudingen tussen boven- en onderbouw in stand te houden: ‘[Het] “kreatief-zijn-kan-iedereen” suggereert een kulturele gelijkheid voor iedereen en versluiert daardoor weer de maatschappelijke spanningen en tegenstellingen.’¹²² De creativiteitsideologie verhulde bovendien dat de door het museum uitgedragen waarden allerminst universeel waren, en dat de onderbouw vanwege sociale- en opleidingsachterstanden evenmin toegang had tot de begripkaders van de geavanceerde kunst als tot economische of politieke macht. Om die reden wezen Blankert en Van Lakerveld de door de musea verbaal beleden democratisering van de hand als loze retoriek en riepen ze de museumwereld op tot fundamentele hervormingen – overigens zonder aan te geven hoe deze concreet hun beslag zouden moeten krijgen.

Diegenen die, zoals Blankert en Van Lakerveld, ingrijpende hervormingen van de museumwereld voorstonden werden in hun verwachtingen teleurgesteld. De vraaggesprekken met enkele museumdirecties die *Museumjournaal* ter gelegenheid van de zomeropstellingen in 1973 publiceerde, maakten duidelijk dat de roep om hervormingen veelal stukliep op onwil en gebrek aan middelen. Tezelfdertijd bleek dat op kleine schaal wel bijstellingen plaatsvonden. Poul ter Hofstede, verbonden aan het Groninger Museum, deed in hetzelfde nummer waarin Blankert en Van Lakerveld hun kritiek formuleerden, verslag van een meerjarenproject in het Groninger Museum, dat een doorsnede van het werk van Groningse kunstenaars toonde aan de hand van een juryvrije inzending.¹²³ Het project was een handreiking aan de Groningse kunstenaars, die net als hun Amsterdamse collega’s enige jaren eerder, klaagden dat het museum te weinig aandacht aan hun werk besteedde. Henk Overduin besprak

een jaar later de sociologisch getinte tentoonstelling *De Straat* in het Van Abbemuseum - een project dat was voortgekomen uit het streven bij Leering een maatschappelijk relevant thema in kaart te brengen.¹²⁴ Overduin oordeelde uitgesproken negatief over de expositie. Hij vond dat, indien Leering het museum een organischer plaats in de maatschappij wilde geven, hij zich eerst een beeld van die samenleving (en dus van het publiek) zou moeten vormen. De tentoonstelling trok vooral museumprofessionals en lokaal publiek. Overduin veronderstelde dat de tentoonstelling, ondanks de goede bedoelingen, mede vanwege de afstandelijke, steriele vormgeving en het gebrek aan aansprekende voorwerpen voor de laatste categorie betrekkelijk ontoegankelijk was.

De twee overige tentoonstellingsprojecten die Overduin in zijn bijdrage besprak - *Van medicijnman tot medicus* in De Hallen, Haarlem, en *Begrens de groei* in de Weena-paviljoens in Rotterdam - maken duidelijk dat enkele Nederlandse musea en tentoonstellingscentra zich, vanuit het streven de programmering meer in overeenstemming te brengen met de ervaringshorizon van het algemene publiek, zich voor kortere of langere tijd ten doel stelden sterker sociaal-cultureel te programmeren. Om voor de hand liggende redenen was de maatschappelijke relevantie van thema's als de stedenbouw (Eindhoven), de medische wetenschap (Haarlem) en de milieuproblematiek (Rotterdam) gemakkelijker aannemelijk te maken dan die van de specialistische beeldtaal van de naoorlogse avant-gardes. Hoe meer enkele museumdirecties zich moeite gaven om de geavanceerde kunst binnen het bereik van de niet-specialisten te brengen, des te sterker drong de conclusie zich op dat die inspanningen op grenzen stuitten. Blok wees er al in 1971 op dat het werkingsbereik van de vooruitstrevende eigentijdse kunst sterk werd beknot door haar specialistische karakter toen hij schreef:

'Het is heel goed mogelijk dat de hele kunstbeoefening, *zoals we die op het ogenblik kennen*, in haar betekenis beperkt wordt door haar gebondenheid aan een kleine groep en de conventies die daarbinnen heersen. Dat houdt in dat er sociale grenzen zijn waarbuiten ze niet meer aannemelijk kan worden gemaakt. Zelfs niet als een "vrijheidsschool", want de kunstenaar is alleen vrij op een terrein waar de maatschappij zich de luxe kan veroorloven, mensen hun gang te laten gaan.'¹²⁵

Leering, die zich binnen de museumwereld het meest had ingespannen om de buitenartistieke betekenis van de neo-avant-gardes aan te tonen, verruilde, zoals als in het vorige hoofdstuk al ter sprake kwam, zijn directoraat van het Van Abbemuseum in 1973 voor dat van het Koninklijk Instituut voor de Tropen. Hij verwachtte daar meer van zijn sociaal-culturele doelstellingen te kunnen realiseren dan in Eindhoven, waar zijn beleid hem in een ernstig conflict met het college van B&W had gebracht en zijn positie als directeur onhoudbaar was geworden. De museumdiscussie raakte met die overstap allerminst op dood spoor. In 1976 werd naar aanleiding van een beschouwing van Leering in het tijdschrift *Hollands Diep* een heftige discussie gevoerd, waarin ook Leerings opvolger in Eindhoven, Rudi Fuchs, van zich deed spreken.¹²⁶ Leerings vernieuwende museumopvattingen vormden bovendien de inzet van *Museum in Motion?*, een bundel onder redactie van Carel Blotkamp, Frans Haks en de verzamelaar Martin Visser, waarin Leerings denkbeelden en beleid achteraf kritisch-welwillend werden geëvalueerd binnen de context van de internationale museumdiscussie.¹²⁷ In een beschouwing die met betrekking tot Leerings rol en merites in die discussie als zwaartepunt van de bundel kan worden beschouwd, prees Blotkamp Leering om zijn streven de kunst sterker te benaderen vanuit de betrekkingen tot sociaal-culturele condities en tot een algemeen publiek. Over de wijze waarop Leering dat gezichtspunt had uitgewerkt oordeelde Blotkamp kritischer. Zo bood het concept van de individuele en de collectieve creativiteit volgens Blotkamp weinig houvast. Bovendien vond hij de eerste presentaties die volgens dat beginsel waren samengesteld weinig overtuigend als poging om de hermetische beeldtaal en belevingswereld van de neo-avant-gardes op overtuigende wijze voor verschillende categorieën bezoekers te ontsluiten. Zo plaatste Blotkamp, bij al zijn sympathie voor Leerings visie, vraagtekens bij de uitvoerbaarheid ervan.

Ook vanuit huidig perspectief blijft Leerings stellingname binnen de museumdiscussie van de jaren zestig uitzonderlijk om het streven het museumbeleid vergaand bij te stellen in antwoord op de complexe vragen vanuit de toenmalige kunstpraktijk en samenleving. Terwijl Beeren binnen de museumdiscussie vooral de verdienste toekomt in een vroeg stadium aandacht te hebben gevraagd voor de maatschappelijke betekenissen van de moderne en eigentijdse kunst, stelde Leering vervolgens het meest in het werk om die betekenissen in het museum voor een breed publiek

inzichtelijk te maken. Het belang van zijn vernieuwende museumbeleid was vooral dat daardoor de mogelijkheden en beperkingen van het museum voor moderne kunst bij de maatschappelijke extrapolatie van het neo-avant-gardistische kunstbegrip scherper aan het licht traden. Het was met name Cor Blok, die in en buiten *Museumjournaal* nuchter de grenzen van die mogelijkheden markeerde, zonder de perspectieven uit het oog te verliezen. Bij de reflectie over de maatschappelijke relevantie van de neo-avant-gardes en de functie van het museum voor moderne kunst binnen de samenleving, zoals die in de latere jaren zeventig in *Museumjournaal* plaatsvond, zou Blok zich opstellen als geëngageerd realist, die veel van de hooggespannen verwachtingen van andere auteurs in het blad tot reële proporties terugbracht.

4 'Critiek en geschiedschrijving zijn één.' *Museumjournaal* over kunstbeschouwing 1961-1973

Van elk van de drie aandachtsgebieden aan de hand waarvan in dit boek de signatuur van *Museumjournaal* in het tijdvak 1961-1973 wordt geanalyseerd, is de kunstkritiek het minst eenduidig afgebakend. In 1961, in één van de eerste nummers die onder zijn hoofdredacteurschap verschenen, schreef Beeren:

'Ook een tentoonstelling is een vorm van critiek, zij rangschikt, selecteert, legt of suggereert verbanden. Zwijgend zegt zij: dit is mooi of interessant. Ook zegt zij soms: dit is de „logica” van het oeuvre'. Zij „verandert” ook het werk, zo niet in feite dan toch in betekenis'.¹

Voor wie een dergelijke ruime definitie hanteert, raakt ook de selectie, presentatie en tekstuele begeleiding door de museale tentoonstellingsmaker, als een impliciete, maar invloedrijke vorm van kunstkritiek bedrijven, bij de beschouwing van de kunstkritiek betrokken. Er valt, vanuit de achtergronden van *Museumjournaal*, wel iets te zeggen voor een dergelijk perspectief. De oprichters van het blad voegden zich doelbewust in een kunstkritisch vertoog, dat naar hun oordeel tot dan toe te weinig aandacht had geschonken aan de programma's in de Nederlandse musea voor moderne kunst, en daarover bovendien te oppervlakkig, ongeïnformeerd en eenzijdig negatief bericht gaf. In de jaren na 1955 keerde het tijdschrift zich nu en dan expliciet tegen de berichtgeving in de Nederlandse dagen- en weekbladen.² Doorgaans traden de achtereenvolgende redacties van *Museumjournaal* echter niet rechtstreeks met de kunstjournalistiek in discussie, maar werd door middel van besprekingen van aanwinsten, tentoonstellingen en andere museumgerelateerde aangelegenheden voorzien in een welwillende of wervende berichtgeving, die als tegenwicht kon fungeren.

Dat de museumwereld onmiskenbaar een factor was binnen het kunstkritische discours, legitimeert het hier nader in te gaan op de wijze waarop auteurs in *Museumjournaal* door middel van hun teksten kunstkritische posities innamen. Er zijn evenwel twee redenen om dat niet systematisch te doen. Ten eerste is al in hoofdstuk 2 beschreven hoe *Museumjournaal* zich tegenover achtereenvolgende ontwikkelingen in de moderne en eigentijdse kunst positioneerde en zodoende invloed uitoefende op de beeldvorming over die kunst. In de tweede plaats bleven opvattingen over de kunstkritiek in teksten over individuele kunstenaars, stromingen en ontwikkelingen overwegend impliciet. Als zodanig verschillen deze teksten van een corpus beschouwingen over de kunstkritiek op zich, waarin veel nadrukkelijker reflectie werd gepleegd, stellingen en standpunten werden ingenomen, en posities en belangen verdedigd.

De analyse van het veranderlijke denken over kunstbeschouwing in *Museumjournaal* tussen 1961 en 1973 is om een aantal redenen buitengewoon complex. Een eerste factor is dat de reflectie in het blad plaatsvond tegen de achtergrond van een vertoog dat in de Nederlandse kunstwereld veel breder werd gevoerd en dat bovendien een lange voorgeschiedenis kende. Nog sterker dan voor de aandachtsgebieden kunst en museum het geval is, geldt voor de gedachtenvorming over kunstbeschouwing in *Museumjournaal* dat deze in relatie stond tot discussies die elders – in de algemene pers en op symposia - werden gevoerd. De samenhangen waarin *Museumjournaal* op kwesties aangaande kunstkritiek reflecteerde worden hier weliswaar geschetst, maar slechts zover nodig is voor een goed begrip van de dynamische positie van *Museumjournaal* binnen dit bredere raamwerk.

Wat de analyse verder compliceert is dat inhoudelijke en strategische componenten in de discussie door elkaar liepen. Het inhoudelijke vraagstuk naar de functie van kunstbeschouwing en de wijze waarop die invulling diende te krijgen, werd daarbij door veel betrokkenen via de vraag naar de expertise die daarvoor was vereist herleid tot de vraag wie het meest oordeelsbevoegd was. Met andere woorden: achter de inhoudelijke discussie over kunstkritische benaderingswijzen ging een competentiestrijd schuil, waarin vooral de legitimering van de eigen positie bij de waarde-toekenning (tegenover andere posities) de inzet vormde. Dat de controverses zich overwegend beperkten tot het tegenover elkaar stellen van standpunten, en argumentatieve onderbouwing veelal ontbrak, onderstreept dat slechts.

Een derde complicerende factor is dat het vertoog werd bepaald door de interactie tussen drie beroepsgroepen binnen de kunstwereld - museummedewerkers, kunstcritici en universitaire kunsthistorici - en dat de opvattingen over kunstbeschouwing binnen elk van deze drie beroepsgroepen door de tijd heen aan verandering onderhevig waren. De dynamiek van de controverse stond vooral onder invloed van twee variabelen: het sterk dynamische karakter van de kunst waarop de kunstbeschouwing betrekking had – waardoor op verschillende momenten uiteenlopende benaderingswijzen werden gevraagd - en de verschuivende krachtsverhoudingen tussen de drie partijen – als gevolg waarvan in achtereenvolgende fasen andere invalshoeken de discussie gingen domineren.

Lange tijd lag het primaat duidelijk bij de museumwereld. Vanuit persoonlijke affiniteit was daar na de oorlog een houding tot de historische en eigentijdse avant-gardes ontwikkeld die vooral stoelde op persoonlijk engagement. Deze houding, die het krachtigst door Sandberg was uitgedragen, gold voor menigeen binnen de museumwereld in de jaren zestig als sterk maatgevend. De persoonlijke verstandhouding met kunstenaars werd vaak aangegrepen om het oordeel van kunstcritici en academische kunsthistorici, die meer op afstand stonden van de kunstpraktijk (en vanuit dat standpunt andere vraagstellingen konden formuleren), te bagatelliseren. De topos van de geëngageerde museumman was verbonden met dat van het intuïtieve, subjectieve kwaliteitsgevoel. Die eigenschap kreeg vanuit de museumwereld een sterker accent toen rond het midden van de jaren zestig de academische kunstgeschiedschrijving - die op het terrein van de moderne kunst in ons land traditioneel van weinig betekenis was geweest - aan invloed won. In de museumwereld werd nu het spontane kwaliteitsgevoel in stelling gebracht om de betekenis van de kritische distantie en methodische gerichtheid van de universitaire kunsthistoricus voor de omgang met moderne en eigentijdse kunst te relativiseren. Het leidde tot controverses die ook hun weerslag hadden op het beleid van en de teksten in *Museumjournaal*.

In de late jaren zestig tekende zich geleidelijk een kentering af in de verhouding tussen musea en kunsthistorici – een kentering waaraan, behalve de emancipatie van de academische kunstgeschiedschrijving, verschuivingen in het kunstbegrip ten grondslag lagen. In de kunst van de neo-avant-gardes van dat moment traden houdingen op de voorgrond die om een meer kritisch-receptieve en discursieve beschouwingwijze vroegen. De a-discursieve, invoelende houding verloor daarmee aan geldingskracht, ten gunste van een nieuwe betrokkenheid bij avant-garde kunst die sterker steunde op een theoretische gerichtheid. Die verschuiving bleek juist academisch opgeleide critici – die vanuit hun achtergrond vertrouwd waren met een meer kritisch-beschouwelijke omgang met kunst - nieuw momentum te verschaffen.

Hiermee is - sterk geschematiseerd - het kader aangeduid, van waaruit hieronder de vraag naar de dynamische positie van *Museumjournaal* in het denken over kunstbeschouwing kan worden beantwoord.

Achtergronden en eerste aanzetten

Het referentiepunt in het denken over de kunstkritiek binnen de Nederlandse museumwereld van de jaren vijftig en zestig was het ideeëngoed van Sandberg, die tot eind 1962 directeur was van het Stedelijk Museum. Sandberg was sterk anti-intellectualistisch en anti-wetenschappelijk - althans in woord en geschrift; in de praktijk toetste hij zijn inzichten intensief aan de kunsthistorische deskundigheid en de theoretische ideeën van zijn onderdirecteur, de kunsthistoricus Hans Jaffé. Sandbergs positie was, zoals gezegd, gestoeld op het persoonlijk engagement van de museumfunctionaris met de vernieuwingsgezinde kunstenaar, met wie hij zich als (toegepast) kunstenaar identificeerde. Vanuit dat engagement legde hij de bevoegdheid om over kunst te oordelen - althans in theorie - eenzijdig bij de vooruitstrevende kunstenaar. De andere beroepsgroepen die zich met moderne en eigentijdse kunst bezighielden paste volgens Sandberg deemoed en ontzag voor de avant-gardistische kunstenaar, die in zijn ogen beschikte over uitzonderlijke en exclusief aan de beroepsuitoefening voorbehouden deskundigheid. Zo hield hij in 1959 de op een internationaal congres over kunstkritiek aanwezige critici voor:

‘de kunstenaars, laten we hen de grote kunstenaars noemen, leiden ons binnen in onze eigen tijd, helpen ons om nu te leven. Maar men moet ze volgen, van ze houden, wij moeten deel gaan krijgen aan hun wereld. dat is de grote opvoedende waarde van de kunst van de menselijke creatie, van de creatie van nu.’³

Door intuïtie en gevoel – eigenschappen waarop naar werd verondersteld de kunstenaar in zijn werk bovenal steunde - bij de eigen beroepsuitoefening centraal te stellen meende Sandberg en veel anderen in de museumwereld de belevingswereld van de kunstenaar dicht te naderen. Vanuit die vermeende positie dicht bij de bron gaf Sandberg demonstratief uiting aan zijn minachting voor de kunstkritiek en de academische kunstgeschiedschrijving: hij sprak met *dédain* over de lessen stijlgeschiedenis die hij eind jaren twintig bij Willem Vogelsang in Utrecht had gevolgd, en die volgens hem symptomatisch waren voor de cerebrale omgang met kunst in het academisch milieu.⁴ Kunstercritici deden er volgens Sandberg verstandig aan ‘zich altijd ervan bewust [te] blijven, dat er inzake kunst geen experts zijn, dat op dit terrein de autoriteit niet bestaat.’⁵

Het aplomb van dergelijke aansporingen tot bescheidenheid stelt de positie van museumfunctionarissen als Sandberg zelf in een merkwaardig daglicht. Want terwijl hij enerzijds decreeteerde dat autoriteit met betrekking tot kunst niet bestond, pretendeerde Sandberg anderzijds dat het museum door zich intensief te verbinden aan de naoorlogse avant-gardes actief deelhad aan de geschiedschrijving van de moderne kunst. Ondanks retorische figuren als zou ‘de kunstgeschiedenis door de achtereenvolgende avant-gardes worden geschreven’ had een instituut als het Stedelijk Museum door middel van selectie, presentatie en discursieve onderbouwing een grote invloed op de beeld- en canoenvorming van de moderne en eigentijdse kunst. In Beerens uitspraken zou korte tijd later dezelfde incongruentie terugkeren: museumtentoonstellingen golden in zijn optiek vanwege de selectie en interpretatie die eruit sprak als een vorm van kunstkritiek, maar de eigenlijke kunstercritici werden geacht daarover objectief voorlichtend te berichten.

Met de overtuiging dat de kennis, en als gevolg daarvan de oordeelsbevoegdheid, over kunst vooral bij de kunstenaar berust, voegden Sandberg en andere naoorlogse Nederlandse museumfunctionarissen zich onbewust in een oude, hardnekkige topos binnen het denken over de kunstkritiek. Al sinds het ontstaan van de kunstkritiek als zelfstandig genre aan het begin van de achttiende eeuw bestond er onenigheid of deze oordeelsvorming diende te berusten op vakkennis en praktijkervaring – wat bovenal de kunstenaar kwalificeert als oordelende instantie - of dat ook, of juist ook relatieve buitenstaanders, die beschikken over andere bronnen van deskundigheid, oordeelsbevoegd geacht dienen te worden. Hoewel door de tijd heen de buitenstaanders en de aard van hun deskundigheid telkens verschillend werden ingevuld, bleef de vraagstelling in kwestie door de eeuwen heen opmerkelijk constant.⁶ De *paragone* tussen de kunstenaars- en lekenkritici vormde in ons land in de jaren tachtig van de negentiende eeuw een belangrijk thema van de kunstenaars-critici rond het tijdschrift *De Nieuwe Gids*.⁷ Ook in de decennia daarna bleef dit dispuut periodiek tot schermutselingen leiden. In de jaren twintig van de vorige eeuw resulteerde de onvrede onder Nederlandse kunstenaars over de beoordeling van hun werk door ‘leken’ tot gecoördineerde acties, waarbij critici in enkele gevallen zelfs de toegang tot expositieruimtes werd ontzegd.⁸

De overtuiging dat juist de kunstenaar inzake zijn eigen werk en dat van anderen oordeelsbevoegd is, kent dus een lange traditie. Betrekkelijk nieuw was daarentegen de gedachte in de Nederlandse museumwereld in de jaren vijftig en zestig dat de museumfunctionaris juist om zijn fysieke contact met kunstwerken en de persoonlijke verstandhouding met de makers, zou delen in deze bevoorrechte positie. In de musea werkzame kunsthistorici als Jaffé en G. Knuttel Wzn. vertegenwoordigden - onder meer door middel van presentaties, lezingen en publicaties - een meer beschouwelijke benaderingswijze. Niettemin droeg de dominante positie van de charismatische Sandberg ertoe bij dat ook in *Museumjournaal* in de jaren vijftig het beeld werd uitgedragen dat de intuïtieve benadering meer geldigheid had dan andere posities, waaronder die van kunstercritici en kunsthistorici.

In de periode na het aantreden van de verjongde redactie in 1961 trad daarin vrijwel direct een verandering op. Terwijl Beeren Sandberg onder andere om zijn vernieuwende museumopvattingen als voorbeeld zag, beoordeelde hij diens pose als quasi-kunstenaar, en het anti-academisme dat ermee samenhang, een stuk kritischer. Onder Beerens hoofdredacteurschap ontstond er in *Museumjournaal* dan ook ruimte voor meer gedifferentieerde benaderingen. Dat hing er niet in de laatste plaats mee

samen dat hijzelf drie van de bij de kunst betrokken beroepsgroepen van binnenuit kende: opgeleid als kunsthistoricus, was Beeren in de eerste helft van de jaren vijftig als kunstcriticus voor *Het Vaderland* werkzaam geweest vóór hij in 1955 werd aangesteld in het Haags Gemeentemuseum. Zo kende hij uit eigen ervaring de waarde en de betrekkelijkheid van elk van de posities – een gegeven dat vervolgens het uitgangspunt vormde voor het kritisch doorlichten van de (niet zelden verabsoluterende) aanspraken vanuit elk van de beroepsgroepen.

Een eerste indicatie van de behoefte de gechargeerde oordelen over en weer te nuanceren was het tweedelige artikel van W. Jos. de Gruyter, dat verscheen in de eerste twee nummers die onder Beerens hoofdredacteurschap tot stand kwamen.⁹ In dat artikel sprak De Gruyter zich enerzijds uit tegen het museale *dédain* tegenover de kunstkritiek in de eerste bestaansfase van *Museumjournaal*, en wees hij anderzijds vooruit naar enkele thema's die in de jaren zestig in het blad en daarbuiten centraal zouden staan in beschouwingen over de kunstkritiek. Als zodanig fungeerden zijn uitspraken als scharnierpunt tussen de twee redactieperiodes.

De Gruyter was van oorsprong kunstcriticus. Binnen de Nederlandse situatie had hij zich al in het interbellum onderscheiden door zijn levendige belangstelling voor uiteenlopende vormen van moderne en eigentijdse kunst. Vanaf het midden van de jaren twintig had hij op reguliere basis in onder meer *De Nieuwe Gids*, *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* en *De Stem* gepubliceerd. Sinds 1928 was hij als criticus aan het Haagse dagblad *Het Vaderland* verbonden geweest. In die hoedanigheid was hij in de jaren vijftig de chef van Beeren, die van 1951 en 1955 bij *Het Vaderland* werkzaam was.¹⁰ Als medewerker van het Haags Gemeentemuseum was Beeren er mede voor verantwoordelijk dat De Gruyter, die sinds 1955 directeur van het Groninger Museum was geweest, in 1963 als hoofd van de afdeling moderne kunst van het Gemeentemuseum werd aangesteld.¹¹ Gegeven Beerens respect en waardering voor De Gruyter als criticus, ligt het voor de hand dat Beeren zich heeft herkend in diens uitspraken in *Museumjournaal*.

In lijn met de ontvankelijke en welwillende opstelling waarvan De Gruyter als criticus eerder blijk had gegeven, omschreef deze in *Museumjournaal* de taak van de kunstcriticus als die van een 'stimulerende voorlichter'. Als zodanig kwam de opdracht van de kunstcriticus volgens De Gruyter overeen met die van andere bemiddelaars, zoals de museumfunctionaris, de kunsthandelaar en de kunsthistoricus – posities waartussen De Gruyter in tegenstelling tot Sandberg geen hiërarchisch onderscheid maakte. In de beredeneerde onderbouwing en het brede bereik aan kunstvormen waarover de professionele criticus diende te oordelen onderscheidde die oordeelsvorming zich volgens De Gruyter van die van de kunstenaar. Het oordeel van de laatste was in zijn ogen veelal sterk verbonden met een persoonlijke kunstopvatting. De neiging van kunstenaars in het werk van andere kunstenaars, stijlperiodes en culturen vooral die aspecten te waarderen die zich met de eigen inzichten en werkzaamheid in verband lieten brengen, was volgens De Gruyter in hoge mate vereist om tot oorspronkelijke resultaten te komen. Het kritisch oordeel van de gemiddelde kunstenaar over de verrichtingen van anderen had daarmee volgens hem echter slechts een beperkte geldigheid.

Kunnen deze overdenkingen worden gelezen als een impliciete kritiek op de verabsolutering van de oordeelsbevoegdheid van de kunstenaar in de museumwereld, in het tweede deel van zijn artikel articuleerde De Gruyter zijn inzichten tegen de achtergrond van een kort tevoren in *Museumjournaal* verschenen artikel van Georg Schmidt, dat als representatief kan worden beschouwd voor de denkbeelden over kunstkritiek en –critici die in de jaren vijftig ook in de Nederlandse museumwereld leefden.¹² Schmidt, zelf voormalig kunstcriticus en van 1939 tot 1961 directeur van het Kunstmuseum Basel, had daarin onder meer betoogd dat de kunstcriticus vanwege zijn beperkte expertise met betrekking tot kunst niet zou moeten pretenderen zich op voet van gelijkheid tot de kunstenaar te kunnen verhouden – een standpunt dat ook Sandberg uitdroeg. De criticus was in Schmidts optiek een 'leek tegenover leken'.¹³ In zijn reactie onderschreef De Gruyter Schmidts bewering dat de criticus zich ten opzichte van de kunstenaar bescheiden dient op te stellen. Hij vond echter dat Schmidt de ervaring en eruditie van de professionele criticus te kort deed door zijn oordeel gelijk te stellen aan dat van de eerste de beste ongeïnformeerde beschouwer. De Gruyter schreef bovendien met Schmidt van mening te verschillen over de totstandkoming van het esthetisch oordeel. De laatste had in zijn artikel geschreven dat het kwaliteitsoordeel bij de eerste confrontatie met het kunstwerk wordt gevormd, en dat diegenen bij wie dat niet het geval is niet tot oordelen in staat zijn. De Gruyter schreef geen geloof te hechten aan een dergelijk spontaan en intuïtief oordeelsvermogen. Hij wees er op dat de oordeelsvorming mede steunt op de ervaring met het lezen van specifieke

beeldcodes en –conventies – wat aanleiding gaf het subjectieve kwaliteitsgevoel te relativieren. Dat nam echter niet weg dat De Gruyter meende dat het kwaliteitsoordeel voor alle kunstprofessionals ‘het essentieelste en het beslissende’ was. Hoewel het zinnig kon zijn in kunstwerken thematische (‘inhoudswaarden’) en formele (‘vormwaarden’) componenten te onderscheiden, kwam het uiteindelijk toch aan op een oordeel over de artistieke kwaliteit. De Gruyter stelde op grond van eigen ervaringen dat het vermogen hiertoe over het algemeen sterker ontwikkeld was bij mensen die intensief met fysieke kunstobjecten omgingen - kunsthandelaren, verzamelaars en museummensen - dan bij diegenen die een overwegend theoretische omgang met kunst hebben - denkers en schrijvers over kunst. Die observatie bracht hem tot de constatering dat

‘een dagelijkse, intieme omgang met kunstwerken (...) vruchtbaarder is voor de ontwikkeling van kwaliteitsbesef dan de abstractere benaderingswijze. Waarmee niets gezegd is tegen de volstrekt onmisbare arbeid van kunsthistorici of kunstcritici. Een scherpe scheidslijn tussen de verschillende categorieën van de velen die zich actief met kunst ophouden, valt trouwens meestal niet te trekken: ieder cultiveert weliswaar zijn eigen bloemenperk, maar kijkt toch ook graag in buurman’s tuin.’¹⁴

Dit citaat getuigt van gematigdheid en een ten opzichte van elders in de museumwereld geuite standpunten verhoudingsgewijs ruimhartige erkenning van de geldigheid van uiteenlopende posities – een standpunt dat net als bij Beeren ook bij De Gruyter ongetwijfeld verband hield met de dubbelrol als kunstcriticus en museumman. Als zodanig vormde zijn bijdrage de opmaat tot de herijking van kunstbeschouwelijke invalshoeken die zich in de navolgende jaren in *Museumjournaal* zou voltrekken.

Vorm en inhoud, 1962

Verschillende van de aspecten die De Gruyter in zijn beschouwing had aangeroerd, keerden enige tijd later terug in de discussie over ‘vorm en inhoud’, die al kort in hoofdstuk 2 aan de orde kwam. De discussie vond plaats tussen enerzijds Rudi Oxenaar en Louis Gans, conservatoren van respectievelijk het Haags Gemeentemuseum en het Stedelijk Museum, en anderzijds Eddy de Jongh, kunstcriticus voor *Vrij Nederland*. De Jongh kreeg in een aantal opvattingen bijval van Beeren, die optrad als moderator.¹⁵ In de discussie - zelf een blijk van de behoefte bij de *Museumjournaal*-redactie om de parameters van de toenmalige kunstbeschouwing kritisch tegen het licht te houden - kwam een aantal tegengestelde zienswijzen over de discipline binnen de Nederlandse kunstwereld scherp naar voren. Het gesprek vormde de vooraankondiging van een kunstbeschouwelijke richtingenstrijd, die enkele jaren later zou uitkristalliseren en in 1967 ook in *Museumjournaal* de gemoederen flink bezig zou houden.

De inzet van de discussie was de vraag wat binnen het kunstwerk betekenis constitueert (en in het verlengde daarvan, welke benadering de meeste geldingskracht had). De Jongh, die ervoer en aantoonde dat de iconologische interpretatiemethode ten aanzien van vooral de oudere kunst waardevolle nieuwe kennis en inzichten opleverde, wees op het belang van het onderwerp als kwintessens van het kunstwerk, en daarmee als uitgangspunt voor de analyse en betekenisgeving van kunstobjecten. Hij argumenteerde dat de voorstelling uitdrukking gaf aan het artistieke en sociaal-culturele klimaat waarin het kunstwerk tot stand kwam, en verdedigde een benadering die erop was gericht zoveel mogelijk contextuele factoren te objectiveren (waardoor het kunstwerk mede werd opgevat als een bron van (cultuur-)historische kennis). Oxenaar en Gans stelden daarentegen dat de betekenis - in hun ogen de ‘inhoud’ - van een kunstwerk besloten lag in de vormaspecten. Zij meenden dat de benadering van kunstwerken als dragers van niet-kunstimmanente (literaire) betekenissen geen recht deed aan het gegeven dat kunstwerken vooral uiting gaven aan een specifiek vormgevoel. De bestudering en identificatie van beeldelementen (met de bedoeling aspecten van de artistieke en/of buiten-artistieke ontstaanscondities te achterhalen) was in hun ogen dan ook van ondergeschikte betekenis en van generlei waarde bij de beoordeling van betekenis en kwaliteit van kunst.

Gegeven hun neiging de vorm te beschouwen als kernwaarde van kunst wekt het geen verwondering dat Oxenaar en Gans een a-historische benadering voorstonden. Ze trokken De Jonghs aanspraak dat de kunstgeschiedenis in staat was om aspecten van het verleden te reconstrueren in twijfel. Volgens Oxenaar was De Jonghs aanspraak op objectiviteit illusoir, en kon de beschouwer

zich onmogelijk onttrekken aan de artistieke en buiten-artistieke paradigmata van zijn eigen tijd. Oxenaar merkte daarover op: ‘De moderne mens kijkt met moderne ogen, vanuit zijn eigen stijlwil en gevoel. De waarheid van het verleden betekent slechts zijn moderne interpretatie daarvan. Het enige wat uit het verleden overkomt is de expressie van het door hem waar te nemen kunstwerk.’¹⁶ In de gerichtheid op vorm als autonome waarde kwam Oxenaar in de buurt van een criticus als Clement Greenberg in de Verenigde Staten. De oproep van Oxenaar en Gans om een begrippenapparaat te ontwikkelen aan de hand waarvan vaststellingen met betrekking tot formeel-stilistische eigenschappen konden worden geobjectiveerd, laat zich verbinden aan Greenbergs formalistische methodiek. In de praktijk echter bleef de door Oxenaar beleden vormgerichtheid gebonden aan een radicaal esthetisch subjectivisme, dat op grote afstand bleef van Greenbergs empirisch-analytische beschrijvingsmodel. Het sloot in zijn gerichtheid op esthetische gevoeligheid en intuïtie veeleer aan bij het symbolistisch-idealistische gedachtegoed van waaruit in Nederland al sinds het einde van de negentiende eeuw naar kunst werd gekeken. Die benadering werd na de bevrijding geactualiseerd en gelegitimeerd door aan de fenomenologie ontleende denkbeelden, zoals die in kringen van de Utrechtse School werden verwoord. Oxenaar zelf beriep zich in 1958 op *Wegen en Grenzen* van prof. G. van der Leeuw ter verklaring van de toenmalige actuele abstracte kunst. Hij nam vooral Van der Leeuws redentatie aangaande de magisch-symbolische verhouding van het beeld tot de zichtbare werkelijkheid over, om van daaruit bij zijn lezers te pleiten voor een ontvankelijke houding tegenover de eigentijdse abstracte kunst.¹⁷ De fenomenologische gerichtheid op het begrijpen van de werkelijkheid - door zich open te stellen voor alle ‘gegevenheden’ waaruit deze bestond - bood bij Oxenaar en anderen in de Nederlandse museumwereld zo een actuele legitimering voor de idealistische premisse dat kunst intuïtief dient te worden aangevoeld. Vanuit de overtuiging dat verbalisatie en contextualisering een zuivere, empatische ervaring van kunst in de weg staan, had Oxenaar betrekkelijk weinig affiniteit met tekstuele bemiddeling – wat mogelijk mede verklaart waarom hij tijdens zijn redacteurschap van *Museumjournaal* (van 1961 tot 1963) slechts sporadisch een bijdrage leverde.

Welke positie vertegenwoordigde Beeren in deze discussie? Gegeven zijn neiging kunst op te vatten als enerzijds autonoom en vormgericht, maar anderzijds verbonden met buiten-artistieke condities, wekt het geen verbazing dat hij een tussenpositie innam: net als Oxenaar en Gans meende hij dat betekenis en kwaliteit afhankelijk waren van de formele organisatie en de toepassing van de beeldende middelen. Met De Jongh beschouwde hij het onderwerp niet als een willekeurige aanleiding tot het maken van kunst, maar was de voorstelling (of het besluit tot voorstellingsloosheid) voor hem sterk richtinggevend voor de interpretatie en betekenisgeving. Hij vond dat Oxenaar en Gans in hun vormgerichtheid onvoldoende onderkenden dat authentieke kunst altijd uiting gaf aan een persoonlijke ideeënwereld, die op veel meer dan strikt artistieke inzichten steunde. Zo stelde Beeren, analoog aan de wijze waarop zijn leermeester Van der Meer naar de vroegchristelijke kunst had gekeken:

‘Als je de verrezen Christus ziet van Piero della Francesca, dan zie je, zeker zijn visie op de schilderkunst, maar ook op de mens en op het Christendom tegelijkertijd! Je ziet niet alleen maar een man die zijn vormpjes goed had gevonden.’¹⁸

Vanuit de complexe betekenisstructuren die hij in kunst herkende pleitte Beeren voor een gedifferentieerde benaderingswijze, die formele uitwerking, intenties van de maker en (kunst- en cultuur)historische achtergronden onderling geïntegreerd in beschouwing zou nemen, om van daaruit tot een interpretatie en oordeelsvorming te komen. Hij wees Oxenaar erop dat veranderingen in de betekenisgeving en waardering van kunst behalve van de veranderlijke tijdsgeest wel degelijk ook het gevolg waren van de verdieping van kunst- en cultuurhistorische kennis en inzichten, die niet in de laatste plaats het resultaat was van wetenschappelijke studies. Beeren merkte op:

‘[De negentiende eeuwers] zagen de gothiek geheel als geestelijke expressie, of geheel als functionele techniek. Dan vind ik ’t een verbetering dat het resultaat van veler onderzoek is dat je een totaal andere gothiek voor ogen hebt, waar de emotie in meesprekt maar ook de theologische bedoeling en het technische vernuft etcetera. Wij hebben een veel geschakeerder beeld gekregen, toch ook dank zij ten dele die geborneerde studies van kleine kunsthistorici die aan een klein botje hebben zitten kluiven.’¹⁹

Zo werden interpretatie en oordeelsvorming voor Beeren, net als voor De Gruyter eerder, medegestuurd door achtergrondkennis. Waar die voor De Gruyter vooral betrekking had op de vertrouwdheid met vormconventies, legde Beeren als kunsthistoricus het accent vooral op het aandeel van het wetenschappelijke onderzoek.

De (museale) kunsthistoricus G. Knuttel Wzn. stelde in zijn reactie op de discussie in *Museumjournaal* dat deze in feite een tweestrijd was tussen een kunsthistorische en een kunstkritische benadering - een visie die de kunsthistoricus Adi Martis in zijn in 1986 gepubliceerde beschouwing over de kunstcritiek in *Museumjournaal* overnam.²⁰ Knuttel vond de discussie nogal richtingloos doordat de deelnemers niet hadden onderkend dat zij in feite twee verschillende benaderingen voorstonden. Voor Knuttel zelf was dat onderscheid - tussen kunstgeschiedenis en kunstcritiek - helder: 'De kunstcriticus beoordeelt, de kunsthistoricus verklaart. Natuurlijk doen beiden ook het werk van de ander, vooral de kunsthistoricus, maar in wezen zijn het twee wel te onderscheiden werkzaamheden.'²¹

Knuttels diagnose was niet onjuist, maar ze ging eraan voorbij dat het meningsverschil dat in de discussie aan het licht trad ook *binnen* de kunstgeschiedschrijving als wetenschappelijke discipline bestond. De kunsthistoricus Hessel Miedema signaleerde in 1989 binnen de naoorlogse internationale kunstgeschiedschrijving een controversie tussen stilistisch georiënteerde kunsthistorici en iconologen. De verwijten die stilisten de iconologen volgens hem maakten (en nog steeds maken) vertonen opmerkelijke overeenkomsten met de kritiek die Oxenaar en Gans in de 'vorm en inhoud'-discussie in *Museumjournaal* uitten aan het adres van De Jongh: zo haalt Miedema de Duitse kunsthistoricus Otto Pächt aan die iconologen ervan beschuldigde in hun eenzijdige analyse en interpretatie van de (vermeende) inhoudswaarden voorbij te gaan aan het autonome karakter en de kunstimmanente eigenschappen en kwaliteit van kunstwerken, die geacht werden besloten te liggen in de vormbehandeling.²² In Nederland profileerden met name Willem Vogelsang, en later op genuanceerder wijze ook diens leerling Jan van Gelder en Horst Gerson zich als verdedigers van een op vorm- en stijlaspecten gerichte benadering, die nadrukkelijk ook de artistieke zeggingskracht in het oog hield, tegen zowel de archivalistische als de iconologische methode.²³

In zijn inleiding op de reacties van Knuttel en anderen in *Museumjournaal* nam Beeren afstand van Knuttels visie. Hij verweet hem met zijn categorische onderscheid tussen 'beoordelende' kunstcritiek en 'verklarende' kunstgeschiedenis een verouderd standpunt in te nemen.²⁴ Beeren signaleerde bij kunstprofessionals van zijn eigen generatie de behoefte om de dichotomie tussen oordeel en interpretatie te keren en de opdracht van zowel kritiek als wetenschap in aansluiting op elkaar te herdefiniëren. Hij schreef:

'Het is (...) onze mening dat wij behoefte hebben aan een kunstcritiek die zou verklaren – in plaats van te beoordelen – en aan een kunsthistorie die zou beoordelen i.p.v. doorlopend te verklaren. In de kunstcritiek lezen wij zoveel oordeel en vooroordeel dat wij gaarne een verklarende descriptie zouden verkiezen. En in serieuze kunsthistorie vinden wij vaak zoveel onzinnigs "verklaard" dat wij wel eens meer behoefte hebben aan een oordeel over de prullen dan aan een verklaring van die prullaria.'²⁵

De oud-studiegenoot en vriend van Beeren, de architectuurhistoricus Kees Peeters, varieerde in zijn bijdrage aan het educatienummer van *Museumjournaal* uit 1962 op Beerens uitlatingen.²⁶ Peeters betoogde dat er geen stringent onderscheid tussen de kunstcritiek en de kunstgeschiedenis hoefde te worden gemaakt: 'kunstgeschiedenis is tevens critiek, critiek en geschiedschrijving zijn één, alle geschiedenis wordt tegenwoordige tijd zodra men zich ermee bezig houdt en de geschiedschrijving houdt op het gebied van de kunst in, dat men weet en ziet wat kunst is.'²⁷

De uitspraken van Beeren en Peeters getuigen van de behoefte om de historisch gegroeide verhoudingen binnen de kunstbeschouwing op de schop te nemen en nieuwe interpretatiemodellen te ontwikkelen - mede in aansluiting op de dynamiek en ontgrenzing binnen de kunstpraktijk van de vroege jaren zestig. De kunst van de neo-avant-garde (maar getuige Beerens uitspraken over Mondriaans werk ook van de historische avant-garde) vroegen volgens Beeren om benaderingswijzen waaruit een nieuw bewustzijn sprak van de kritisch-reflexieve en discursieve houdingen die in die kunst werden ontwikkeld. Bij de ontwikkeling van theoretische kaders voor de eigentijdse kunst was volgens Beeren voor *Museumjournaal* een centrale rol weggelegd: het tijdschrift fungeerde in zijn

ogen als instrument bij uitstek ten behoeve van de theoretische onderbouwing van de moderne en eigentijdse kunst tegenover een breed publiek. In 1963 typeerde hij de toon van het blad als volgt:

‘ons journaal-woord [zou] (...) als een zuiver didactisch woord moeten worden onderscheiden: helder, duidelijk, algemeen verstaanbaar en bij uitstek geschikt om al het irrationele, verholde, latente, sluimerende, magische, geladene van de moderne beeldkunst en woordkunst te openen voor het grote publiek.’²⁸

Voor Beeren prevaleerde informatieverschaffing boven literaire (‘de confrontatie tussen de beeldende kunst en een schrijver die de moeite waard is’) en psychologiserend getinte benaderingswijzen (‘de weergave van psychische trillingen’).²⁹ Dat juist hij hier pleitte voor algemene verstaanbaarheid is overigens niet zonder ironie: in zijn eigen teksten leed de begrijpelijkheid geregeld onder quasi-poëtisch taalgebruik en een overdaad aan metaforen en andere stijlfiguren.

Dat de gerichtheid op objectivering en algemene verstaanbaarheid ook heel andere uitwerkingen kon krijgen bleek uit een bijdrage van de beeldend kunstenaar en criticus voor *Vrij Nederland*, George Lampe aan *Museumjournaal* in 1962.³⁰ In zijn beschouwing signaleerde Lampe analoog aan Greenberg – wiens geschriften hij op dat voor Nederland vroege moment al bleek te kennen – dat de kunstkritiek sterk ter discussie stond. Hoewel Lampe niet uitsloot dat die groeiende onvrede mede het effect was van toenemende zelfreflectie onder critici, signaleerde hij ook dat de wisselende inhoudswaarden die de critici door de tijd in de kunst hadden onderscheiden (en erop hadden geprojecteerd) tot een terminologische inflatie hadden geleid. De belangrijkste manco’s van de kunstkritiek omstreeks 1960 waren volgens Lampe het onbeargumenteerd vellen van waardeoordelen en de apodictische toon van veel critici. Hij stelde daar – in overeenstemming met Beeren – tegenover dat het in de kunstkritiek niet ging ‘om het opdringen van een mening, maar om het verstrekken van informatie. Als daar geen ruimte voor is’, vervolgde Lampe, ‘dan late men zijn critiek achterwege’.³¹

In een poging de terminologische inflatie te keren suggereerde Lampe een kritische methode die was gebaseerd op de ideeën van de Duitse wiskundige en kunstfilosoof Max Bense (1910-1990). Als tegenwicht aan de gevoelskritiek had Bense een meer methodologisch onderbouwde benadering ontwikkeld. Lampe beschreef hoe de Duitse wetenschapper trachtte de betekenis van de abstracte kunst – die in de vroege jaren zestig nog niet algemeen aanvaard was – te objectiveren door een quasi-exacte, wetenschaps-congruente methodiek te ontwikkelen – een methodiek die steunde op empirische vaststellingen met betrekking tot het kunstwerk als materieel gegeven, en niet op theoretische vooronderstellingen, vermeende inhoudswaarden of andere niet-intrinsieke aspecten. Lampe schreef dat Bense het kunstwerk aldus betrok in een informatie- en communicatietheoretisch model. In navolging van Bense begreep Lampe het schilderij als een complex van tekens, dat meer beoogde te zijn dan een abstract-formele ordening. Het ging hem erom via rationeel-empirische weg de specifieke boodschap te achterhalen die besloten zou liggen in de interrelaties tussen de als tekens opgevatte beeldelementen in het schilderij. Lampes semiologisch getinte interesse in de toepassing van communicatieschema’s op betekenisgevingprocessen in de beeldende kunst liep vooruit op beschouwingen van de criticus Cor Blok, die later in de jaren zestig vanuit een vergelijkbare belangstelling voor de samenhang van de vormstructuren in het kunstwerk en de werkelijkheid erbuiten ook de bruikbaarheid van informatietheoretische modellen voor de kunstkritiek zou toetsen.³² De beperkingen die Blok bij het transponeren van dergelijke modellen naar de beeldende kunst zou opmerken, bleven bij Lampe nog onuitgewerkt. Zo realiseerde hij zich onvoldoende dat communicatie gestandaardiseerde tekensystemen en verwachtingspatronen (door Blok in *Museumjournaal* rond 1970 aangeduid als ‘algoritmen’) vooronderstelt, die op het terrein van de beeldende kunst vrijwel ontbreken. Bovendien maakte Lampes beperking van de analyse tot de materiële eigenschappen van het kunstwerk (iets dat ongetwijfeld in verband stond met zijn kunstenaarschap), dat de discursieve aspecten van het kunstwerk, die Beeren rond dat moment juist op de voorgrond plaatste, buiten beschouwing bleven. Terwijl Lampes benadering eenzijdig gericht was op de concrete gegevens van het object, moet de redactie van *Museumjournaal* zijn beschouwing niettemin interessant hebben gevonden als signaal dat ook in de kunstkritiek weerstand bestond tegen de subjectief-esthetische houding (door Lampe in zijn artikel aangeduid als ‘stemmingsgewauwel’) die daar vaak aan werd verbonden.

Tot de critici op wie Lampe het in zijn bijdrage had voorzien hoorde ook de criticus van de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, Cees Doelman. Zijn vrijwel stelselmatige veroordeling van de vernieuwende kunst van na de informelen leidde ertoe dat Doelman in 1965 door de redactie van *Museumjournaal* werd uitgenodigd om een bijdrage te leveren aan het themanummer over de positie van het schilderij binnen de eigentijdse kunst. Doelman voldeed daaraan en kaatste in zijn reactie de bal terug. Volgens hem verkeerde niet zozeer de schilderkunst in crisis als wel een toonaangevend deel van de bemiddelaars.³³ Hij verweet de museumwereld bij haar programmering van eigentijdse kunst onvoldoende kritisch te onderscheiden tussen rijp en groen. Volgens Doelman lieten de musea zich, vanuit overwegingen van publicitaire aard, te zeer leiden door sensationele, maar artistiek-inhoudelijk onbetekenende ontwikkelingen en gaven ze een te eenzijdig beeld van de actuele kunst. Gegeven zijn affiniteit met abstract-expressionistische vormen van schilderkunst was Doelmans verwijt begrijpelijk. Het deed echter, zoals Beeren in zijn reactie stelde, in zijn eenzijdigheid geen recht aan de gevarieerde programmering van de Nederlandse musea, die behalve de recente ontwikkelingen die Doelman niet kon waarderen, ook tal van andere kunstvormen aan bod liet komen.³⁴ Die dynamiek en variatie in het aanbod gaf, aldus Beeren, uiting aan de doelstelling van het museum voor moderne kunst om de verschillende doelgroepen zo volledig en objectief mogelijk te informeren over de internationale eigentijdse kunstproductie. Beeren stelde de retorische vraag of van de kunstkritiek niet eveneens mocht worden verwacht ‘dat ze alvorens een oordeel uit te spreken, ook allereerst die zo gewenste informatie geeft?’³⁵ Vanuit die verwachting ergerde Beeren zich aan de categorische weigering van Doelman (en andere critici van Nederlandse dag- en weekbladen) zich open te stellen voor de uitgangspunten en beeldende resultaten van kunstenaars die niet beantwoordden aan hun persoonlijk kunstbegrip.

Impliciet riep Beeren in zijn repliek op om kunstwerken te beoordelen volgens de normen en uitgangspunten die de kunstenaars zelf formuleerden, en die dus per kunstenaar sterk konden verschillen. Zelf ontwikkelde hij, mede onder invloed van het ideeëngoed van Marcel Duchamp, rond het midden van de jaren zestig een kunstbegrip waarin de conceptuele aspecten meer gewicht in de schaal gingen leggen – en waarbij het idee de formele uitwerking zelfs naar het tweede plan kon dringen. Dat Beeren verhoudingsgewijs snel tot waardering kon komen voor een kunstbegrip dat sterk verschilde van de autonomie- en vormgerichte kunstbenadering die op dat moment ook in de internationale museumwereld domineerde, lijkt verband te houden met zijn vertrouwdheid te denken vanuit de meervoudige betekenisstructuur van kunst, waarin een sterke gerichtheid op de ideële betekeniswaarden al voordien sterk aanwezig was geweest. Doelman daarentegen bleef, geconfronteerd met het werk van Duchamp en eigentijdse kunstenaars die zich op diens uitgangspunten oriënteerden, vasthouden aan zijn gevoelsgestuurde, autonoom-esthetische kunstbegrip. Centraal gegeven daarin was de ontkenning dat overwegingen en intenties van de maker mede bepalend (kunnen) zijn voor de betekenis van kunstwerken. Doelman schreef:

‘Niet de tendentie, het verhaal, de idee of welk gehalte ook maken het kunstwerk. Het kunstwerk ontstaat uit de beeldende potentie waarmee een gehalte tot gestalte is gebracht, tot een vorm die leeft doordat deze geladen is met een spanning en ritme – spectaculair geëxponeerd of als stille kracht aanwezig – waardoor een compositie in haar verhoudingen van harmoniserende en contrasterende componenten en in haar uiteindelijke éénheid een suggestieve werking krijgt. Een suggestieve werking, waardoor de beschouwer, via zijn visuele waarneming zodanig geestelijk wordt gestimuleerd dat hij het gehalte intens gaat beleven en daardoor de bezieling van de kunstenaar deelachtig wordt, die voor zijn levensgewaarwording wijdere perspectieven opent.’³⁶

Op grond van deze kunstopvatting kon Doelman in zijn antwoord aan Beeren weerspreken dat een uiteenzetting van de bedoelingen van de kunstenaar zijn oordeel in positieve zin zou kunnen bijstellen.³⁷ Ook nadien zou de criticus zijn standpunt niet meer herzien – waardoor hij het contact met de ontwikkelingen na de informele kunst definitief zou verliezen.

Het is interessant de posities van Oxenaar, Beeren, Lampe en Doelman tegen elkaar af te zetten. Zo’n vergelijking wijst uit dat er tussen de standpunten van de museale kunsthistoricus Beeren en de kunstenaar-criticus Lampe bij alle verschillen ook overeenkomstige opvattingen over kunstkritiek bestonden, die vooral lagen in het streven naar een neutraler berichtgeving over kunst. Eenzelfde parallel kan getrokken worden tussen de museale kunsthistoricus Oxenaar en de criticus Doelman, die

weliswaar uiteenlopende artistieke voorkeuren hadden, maar beiden een benadering hanteerden die werd gevoed door een intuïtief-empathische beschouwing van de picturale organisatie van het kunstwerk, en om die reden bezwaren hadden tegen een uiteenzetting met door de maker beoogde inhoudswaarden.

Een en ander maakt duidelijk dat de verschillen tussen individuen binnen de beroepsgroepen soms wezenlijker waren dan die tussen vertegenwoordigers van de verschillende groepen als zodanig. Hoewel men zich daarvan in de museumwereld wellicht niet zo scherp bewust was is het tekenend dat Oxenaar – die in *Museumjournaal* optrad als zelfbenoemde vertegenwoordiger van de musea (met alle vertekeningen van dien) - rond het midden van de jaren zestig vooral het onderscheid tot de academische wereld zwaarder begon aan te zetten, terwijl de vete met de critici nauwelijks nog werd onderhouden. Oxenaars polemische houding tegenover de academische wereld maakte deel uit van een bredere controverse, die in 1967 ook in *Museumjournaal* een podium zou vinden.

Estheten versus contextualisten

In *Museumjournaal* lag de opmaat tot de schermutselingen tussen vertegenwoordigers van beide werkvelden in de reactie van Oxenaar op de openbare les waarmee de kunsthistoricus Emil Reznicek in december 1964 zijn lectoraat aan de Rijksuniversiteit Utrecht had aanvaard.³⁸ Reznicek had daarin met betrekking tot de Nederlandse kunstgeschiedschrijving een groeiende verwijdering tussen de museale en de academische wereld opgemerkt. Hij had die divergentie verklaard vanuit de toenemende methodische complexiteit van de kunsthistorische discipline, die ertoe had geleid dat de aansluiting met het meer praktijkgerichte museale veld in het gedrang was gekomen. Reznicek schetste hoe na de Tweede Wereldoorlog in academische kringen een interpretatiemethode was ontwikkeld, waarin natuurwetenschappelijke, stijlkritische en bovenal iconografische en iconologische benaderingswijzen onderling geïntegreerd werden toegepast om te komen tot een gedifferentieerde interpretatie van kunstwerken. Die methodologische verfijning was volgens Reznicek geleidelijk steeds verder verwijderd geraakt van de bovenal praktijkgerichte kunstbenadering die in de musea gangbaar was. Volgens Reznicek vroeg die situatie om een herbezinning op de onderlinge verhoudingen binnen de beroepsgroep.

De reactie van Oxenaar was symptomatisch voor de gebrekkige zelfkritiek en het beperkte relativiseringsvermogen binnen de naoorlogse Nederlandse musea voor moderne kunst. In plaats van de handreiking vanuit de academische wereld aan te nemen stuurde hij, overtuigd van de juistheid van de eigen inzichten en de tekortkomingen aan gene zijde, aan op verscherping van de tegenstellingen. De vooroordelen over en weer samenvattend schreef Oxenaar: ‘de universitaire kunsthistoricus vindt zijn museale collega een manager die nooit meer een boek leest, terwijl hem omgekeerd wordt verweten een kamergeleerde te zijn die plaatjes kijkt.’³⁹ Maar terwijl Reznicek opriep tot een constructieve dialoog tussen beide sectoren, legde Oxenaar de verantwoordelijkheid voor de kloof eenzijdig bij de academische wereld. Wat Reznicek volgens hem onvoldoende begreep, was dat het museumwerk aan de kunsthistoricus eisen stelde die hemelsbreed verschilden van de maatstaven die in academische kringen werden gehanteerd:

‘Het moderne museum heeft behoefte aan kunsthistorici, die anders “kijken” dan hen nu vaak wordt geleerd: opener, directer, gewaagder, die bereid en in staat zijn een desnoods grotendeels rationeel analytische opleiding in dienst te stellen van een bewuste, persoonlijke verhouding tot kunst. Alleen dat geeft op den duur enig vertrouwen dat men opgewassen zal zijn tegen het dagelijkse, directe contact met kunstwerk en kunstenaar en vooral, dat men meer in staat zal zijn om weer op zinnige wijze een keuze te bepalen – kiezen is het belangrijkste werk dat men in een museum doet.’⁴⁰

Daarmee beschreef Oxenaar de door Reznicek gesignaleerde verwijdering tussen academische en universitaire kunsthistorici niet zozeer in termen van theorie en praktijk, als wel van ratio en intuïtie. Nog afgezien van de vraag in hoeverre Oxenaar zélf als museumdirecteur over het kennersoog beschikte dat hij voor de museumman noodzakelijk achtte, moet vanuit huidig perspectief worden geconcludeerd dat het hem vanwege zijn persoonlijke betrokkenheid bij de problematiek ontbrak aan de benodigde kritische afstand om tot een adequate diagnose te komen. Wat hij in zijn reactie deed

was in feite weinig meer dan het extrapoleren van zijn eigen ontwikkelingstraject. Oxenaar had tussen 1946 en 1953 in Leiden kunstgeschiedenis gestudeerd bij professor Van de Waal. Ter voorbereiding op de beroepspraktijk in het museum voor moderne kunst die hij ambieerde, vond hij het curriculum in Leiden ontoereikend.⁴¹ Om die reden volgde Oxenaar in de VS een door Harvard University verzorgde éénjarige conservatorenopleiding, die behalve een theoretische ook een intensieve, en deels ook op de moderne kunst gerichte, praktijkgeoriënteerde leergang omvatte. Zijn kritiek op de academische kunstgeschiedbeoefening was dus mede een afrekening met een Nederlandse kunsthistorische cultuur waarin aandacht ontbrak voor de praktische aspecten van het museumwerk, maar meer nog voor de subjectief-intuïtieve omgang met kunst die in het museum voor moderne kunst vereist zou zijn.

Oxenaars animositeit tegen de Nederlandse kunsthistorische cultuur kan voor een belangrijk deel worden teruggevoerd op de voorbeeldfunctie van Sandberg. Wat Sandbergs afkeer van een meer afstandelijke, methodische benaderingswijze vooral in museale kring gezag verschafte, waren de onmiskenbaar uitzonderlijke resultaten waartoe zijn beleid in het Stedelijk Museum had geleid. In het tijdvak na 1945 had het museum ook binnen de internationale kunstwereld een leidende positie verworven bij de bevordering van de publieke waardering voor de moderne kunst. Vanuit een sterk engagement met de twintigste eeuwse kunst, een overwegend subjectief kwaliteitsgevoel en niet zelden nogal ideologisch-propagandistische denkbeelden over de betekenis van de moderne kunst waren in de Nederlandse musea vanaf de jaren vijftig hoogwaardige collecties moderne kunst opgebouwd. Die uitbouw van de museale verzamelingen werd geflankeerd door een dynamisch en gevarieerd tentoonstellingsbeleid, waarin de vooruitstrevende eigentijdse kunst steeds vaker werd geplaatst tegen de achtergrond van de historisch-moderne kunst. Het waren, zoals Beeren nog in 1976 memoreerde, in ons land na 1945 vooral de *musea* die een coherent beeld hadden gecreëerd van de twintigste eeuwse kunst.⁴²

In hetzelfde tijdvak had men aan de Nederlandse universiteiten nauwelijks aandacht de moderne kunst besteed. Hoewel hoogleraren als Henri van de Waal en Jan van Gelder, net als in het interbellum Willem Vogelsang, wel affiniteit hadden met (bepaalde vormen van) moderne kunst, kwam die tot in de tweede helft van de jaren vijftig op geen van de Nederlandse universiteiten tot uitdrukking in het curriculum. De kunsthistorici die in de jaren veertig en vijftig gingen werken bij de Nederlandse musea voor moderne kunst hadden zich op eigen kracht in de moderne kunst gespecialiseerd en hun kennis op dat terrein overwegend door zelfstudie verworven.⁴³

Dat de aanvaring tussen Reznicek en Oxenaar meer was dan een incident bleek in 1966. Aanleiding voor het vervolg op hun botsing was de tentoonstelling *In het licht van Vermeer*, die het Mauritshuis in Den Haag ter gelegenheid van zijn honderdvijftigjarig jubileum in de zomer van 1966 organiseerde. De expositie ontketende een hevige discussie onder kunstprofessionals, die aanvankelijk vooral betrekking had op de uitgangspunten van de tentoonstelling, maar waarvan het perspectief geleidelijk verschoof naar een debat over de kunstkritiek. Op het moment dat *Museumjournaal* er in 1967 aandacht aan ging besteden had de discussie de trekken aangenomen van een richtingensrijd.

De kern van de door de toenmalige directeur van het museum, A.B. de Vries, samengestelde presentatie werd gevormd door een groep van elf werken van Vermeer. Daaromheen waren ongeveer vijftig Nederlandse en buitenlandse schilderijen uit de vijftiende tot de twintigste eeuw gegroepeerd, die zich volgens De Vries elk in lichtbehandeling, maatvoering, kleurgebruik en de daardoor opgeroepen verstild-poëtische sfeer in verband zouden laten brengen met het werk van de Delftse meester. Als zodanig vormde het geheel 'een geestelijke familie' waarvan de leden elkaar 'over de tijd heen de hand reiken'.⁴⁴

De tentoonstelling werd in de pers overwegend met enthousiasme begroet.⁴⁵ Critici – onder wie de oud-directeur van Rijksmuseum Kröller-Müller, Hammacher – herkenden de expositie als een typische liefhebbersproductie en prezen het kwaliteitsgevoel van de organisatoren en de uitgewogen selectie van werken.⁴⁶ Een ander aspect dat in verschillende kritieken terugkeerde was de waardering voor het evocatieve karakter van de thematiek en de keuze van de organisatoren voor een esthetisch en a-historisch perspectief boven een kunsthistorische aanpak. Het was echter juist dit aspect van de gevoelsmatig-subjectieve en onberedeneerde thematiek waartegen kunsthistorici en kunsthistorisch georiënteerde critici in het geweer kwamen.⁴⁷ Het belangrijkste verwijt tegen de tentoonstelling vanuit deze hoek was dat het gehanteerde perspectief zo subjectief was dat de tentoonstelling nauwelijks inzicht gaf in de betekenis van de erin opgenomen werken, maar des te meer in het kunstbegrip van de

organisatoren. Verschillende critici wezen erop dat de tentoonstelling het resultaat was van een van oorsprong Franse, idealistische en eenzijdig esthetische kunstbenadering, die zich, zoals Eddy de Jongh signaleerde, bediende van een ‘hooggestemd maar mistig soort essayistiek waarin vaagheden bij voorkeur door pseudo-diepzinnigheden worden gemaskeerd’ – een typering die volgens De Jongh ook van toepassing was op de meeste reacties in de Nederlandse pers.⁴⁸

De critici waarop De Jongh en anderen hun kritiek richtten, verweten hen op hun beurt in het streven recht te doen aan de historisch-contextuele dimensies van het kunstwerk uit het oog te verliezen dat de criticus zich vooral een oordeel diende te vormen over de esthetische kwaliteit van kunstwerken en dat dit oordeel hoofdzakelijk berustte op een niet rationeel te beredeneren complex van fysieke sensaties.⁴⁹ Juist in het ontbreken van een oordeel over de esthetische kwaliteit van het kunstwerk schoot de benadering van De Jongh en zijn kunsthistorische medestanders volgens hen tekort. In hun behoefte recht te doen aan de (cultuur-)historische dimensies van het kunstwerk zouden De Jongh *cs.* de essentie van de kunst – de esthetische ervaring – uit het oog zijn verloren. Zo actualiseerde de polemiek de tegenstelling die in *Museumjournaal* vier jaar eerder in de vorm en inhoud-discussie aan het licht was gekomen: die tussen een subjectieve intuïtief-esthetische houding en een objectiverende, contextgerichte kunstbeschouwing. Dat de eerste positie nu behalve in Oxenaar in een criticus als Lambert Tegenbosch één van de fanatiekste woordvoerders vond, maakt duidelijk dat het accent in het geschil tussen de drie beroepsgroepen – museummensen, critici en universitaire kunsthistorici - intussen was verlegd naar de kwestie van het esthetisch oordeel – wat voor de onderlinge verhoudingen betekende dat er een nieuw wederzijds begrip ontstond tussen museummensen en critici, terwijl vanuit het museum nu vooral het onderscheid tot de universitaire kunsthistorici werd benadrukt.

Gegeven Beerens positie als kunsthistorisch gevormde museumfunctionaris zal hij de polemiek met belangstelling hebben gevolgd. Toen deze in december 1966 werd voortgezet op de jaarvergadering van de Vereniging van Nederlandse Kunsthistorici in Leiden, moet hij de relevantie ervan voor *Museumjournaal* hebben herkend.⁵⁰ Een aantal van de Leidse voordrachten verscheen in het voorjaar van 1967 in een dubbel themanummer - het laatste nummer dat onder Beerens hoofdredacteurschap werd uitgebracht.⁵¹ In het redactioneel sprak Beeren de hoop uit dat het themanummer zou bijdragen aan het op gang brengen van een proces van zelfreflectie binnen elk van de drie sectoren – wat vervolgens de onderlinge verstandhouding ten goede zou kunnen komen. In het nummer bleek echter die kritische introspectie vooral in de museumwereld nog ver te zoeken. De bijdragen vanuit de universitaire wereld getuigden van meer (zelf)relativering.

Eddy de Jongh, die sinds 1966 als kunsthistorisch medewerker aan de Rijksuniversiteit Utrecht was verbonden, voerde de uiteenlopende posities in zijn bijdrage terug op de tegenstelling tussen een gevoelsgestuurde en een meer verstandelijke beschouwingwijze – een antagonisme dat volgens De Jongh wortelde in de idealistisch-symbolistische kunstkritiek uit het laatste kwart van de negentiende eeuw.⁵² Bij alle accentverschuivingen stond de Nederlandse kunstbeschouwing in kunstkritiek en musea volgens De Jongh nog steeds onder invloed van een gedachtegoed waarin ‘de idealistische notie van de verheffing, de ereplaats van het gevoel, de intuïtie, de verering van de schoonheid, hetzij schoonheid-puur, hetzij schoonheid als verpakking van een boodschap’ eenzijdig werden gecultiveerd.⁵³ Vanuit de idealistische gedachte dat kunstwerken een persoonlijk doorleefde, innerlijke verwerking van hogere levensessenties tot uitdrukking brengen, lieten zich volgens De Jongh ook het anti-intellectualisme en de weerstand tegen theorie onder Nederlandse critici verklaren. Hij stelde vast dat Nederlandse critici sinds Jan Veth schreven vanuit de overtuiging dat een empathisch-contemplatieve verhouding tot het kunstwerk alleenzaligmakend was – een gedachte die verband hield met de vooronderstelling dat uitsluitend eenzelfde intuïtieve geesteshouding als die van waaruit de kunstenaar werd verondersteld te opereren de sleutel bood tot het kunstwerk. Meer analytisch-beschouwelijke benaderingswijzen golden daarbij als een bedreiging van de kwaliteitszin en een aantasting van de integriteit van de kunst. De Jongh merkte op dat, nog afgezien van de onmogelijkheid gevoel en ratio bij het kijken naar kunst te scheiden, de neiging kunstwerken eenzijdig op te vatten als abstracte verwerkingen van gemoedstoestanden bij veel critici ten koste ging van de aandacht voor thematische en contextuele aspecten, en leidde tot de miskenning van de historische bepaaldheid van kunstwerken. Voor De Jongh stond het intuïtief subjectivisme van critici als Tegenbosch op gespannen voet met de functie van kunstkritiek, die voor hem, net als voor Beeren en

Lampe enkele jaren eerder, gericht zou moeten zijn op informatieverschaffing over de meerduidige betekenisstructuur van kunstwerken – waarbij voor De Jongh vooral de oorspronkelijke intenties van de kunstenaar en de ontstaanscondities van het kunstwerk doorslaggevend waren. Vanuit dat gegeven had hij er in 1966, meer dan in 1962, oog voor dat abstracte kunstvormen konden vragen om een benadering die de vormaspecten centraal stelde, en die betekenis vooral afleidde uit de toepassing van de beeldende middelen.

De tegenstelling tussen gevoelsgestuurde en meer verstandelijke houdingen, zoals De Jongh die schetste, kunnen ook fungeren als raamwerk voor de controverse tussen de museale en de universitaire kunsthistoricus, die in hetzelfde nummer de inzet vormde van de polemiek tussen Rudi Oxenaar en Henri van de Waal. Oxenaar beperkte zich in zijn bijdrage tot een herhaling van de standpunten die hij in zijn reactie op Reznicek had geformuleerd.⁵⁴ Hij beriep zich uit naam van de museale kunsthistorici opnieuw op het subjectieve kwaliteitsgevoel, dat zich aan wetenschappelijke objectivering onttrok. Hij schreef nu die esthetische gevoeligheid te herkennen in uitlatingen van collega's als De Wilde en Leering in het kort nadien te verschijnen beleidsnummer van *Museumjournaal* – een constatering die met betrekking tot De Wilde wel juist, maar ten aanzien van de reflexiever opererende Leering nogal oneigenlijk was.⁵⁵ Wat volgens Oxenaar in de uitspraken van Leering en De Wilde doorklonk was het bewustzijn dat de museale kunsthistoricus

‘niet meer alleen conserverend en collectionerend kan optreden, dat hij niet alleen beschouwend en interpreterend langs de weg kan zitten, dat hij niet alleen bronnen verzamelt, maar zelf aan de bron staat en invloed kan hebben op de richting van een stroom, een actieve deelnemer moet zijn aan het ontwikkelingsproces van een cultuurpatroon.’⁵⁶

De historische verantwoordelijkheid van de museale kunsthistoricus steunde op ontvankelijkheid, onafhankelijkheid, inspiratie, gedrevenheid en een avontuurlijke instelling – eigenschappen die zich niet lieten verenigen met de wetenschappelijke objectiviteit en een onder methodische discipline gestelde benadering die binnen de universitaire wereld maatgevend zou zijn.⁵⁷ Hoewel Oxenaar dat niet met zoveel woorden zei, bevestigde hij aldus De Jonghs observatie dat de museale kunsthistoricus meende in het intuïtieve subjectivisme een invalshoek te hanteren die overeenstemde met die van de kunstenaar, die verondersteld werd vooral uit een non-cognitieve intelligentie te handelen. Maar het gedeelde subjectivisme van kunstenaar en museumman diende niet slechts het wederzijds begrip. Oxenaar suggereerde dat de problematiek waarvoor de museale kunsthistoricus zichzelf geplaatst zag in hoge mate overeenkwam met de positie waarin de kunstenaar verkeerde – in die zin dat beide zich voortdurend geconfronteerd wisten met onbekende situaties, waarvoor nog geen referentiekaders beschikbaar waren en die derhalve slechts op eigen kracht tot klaarheid konden worden gebracht. Oxenaar schreef:

‘De museale kunsthistoricus die zich bezig houdt met de kunst van nu, staat binnen een menigte in een vacuüm. (...) Hij moet luisteren en kijken, overwegen en analyseren, zich vormen, bij de tijd blijven, weten wat er om gaat, weten wat haalbaar is, maar uiteindelijk op het essentiële moment, op het moment van de keuze, staat hij alleen. (...) Er zijn geen zekerheden. Er is zelden of nooit literatuur ter ondersteuning, er is hoogstens wel eens iemand wiens advies je hebt leren vertrouwen.’⁵⁸

De positionering in de nabijheid van de actuele kunstpraktijk sloot het meest aan bij Oxenaars eigen werkzaamheid, maar zoals de Leidse hoogleraar kunstgeschiedenis en Oxenaars leermeester, Henri van de Waal, in zijn reactie opmerkte, had Oxenaar er onvoldoende oog voor dat vakgenoten in andere kringen te maken konden hebben met andersoortige probleemstellingen, die vroegen om andere invalshoeken en methoden.⁵⁹ Een tweede aspect waar Oxenaar volgens Van de Waal te weinig rekening mee hield was dat er in werksituaties een bepaalde deskundigheid en ook vaardigheden worden verwacht die uitsluitend in de praktijk, en in geen enkele opleiding van welke aard dan ook kunnen worden onderwezen, en dat het bovendien tijd vergt om zich bepaalde kennis eigen te maken en in concrete situaties te kunnen toepassen. Tot slot stelde Van de Waal dat Oxenaar ten onrechte suggereerde dat de universitaire kunsthistoricus bij zijn werkzaamheden niet mede steunde op intuïtie, subjectieve inzichten en toevalligheden. Zo getuigde de hoogleraar van meer begrip en tolerantie ten

aanzien van de uiteenlopende posities binnen de kunsthistorische beroepsgroep dan zijn polariserende oud-student.

Beeren koos als museale kunsthistoricus in het redactioneel een eigen invalshoek op de kwestie door de positie van het wetenschappelijk onderzoek in het museum voor moderne kunst aan de orde te stellen.⁶⁰ Hij signaleerde dat de vereenzelviging met kunstenaars en de objectgerichtheid in de naoorlogse Nederlandse musea voor moderne kunst ten koste was gegaan van een meer beschouwend-analytische omgang met kunst. Volgens Beeren werd 'de kunsthistorie in de musea zeker tekort gedaan. Ze wordt door de musea gebruikt, "toegepast", maar men parasiteert op de toevallige specialisten die zich voordoen, die dan weer klakkeloos, althans kritiekloos, worden gevolgd.'⁶¹ Beeren zette die situatie af tegen die in het interbellum, toen de 'tentoonstellingen werkelijk ontstonden uit de studieuze bedrijvigheid van de staf zelf'.⁶² Hoewel Beeren de intellectuele spankracht van de musea voor moderne kunst in vooroorlogs Nederland hier wat overschatte, maakt zijn vergelijking wel duidelijk hoe hij dacht over de anti-intellectuele houding in de naoorlogse Nederlandse musea voor moderne kunst. Ook uit de instelling in *Museumjournaal*, in 1966, van een vaste rubriek 'documentatie', waarin wetenschappelijk onderzoek in de musea voor moderne kunst kon worden gepubliceerd, sprak de behoefte bij de toenmalige *Museumjournaal*-redactie om de onderzoekstaak van de musea meer te accentueren.⁶³ Als zodanig verschilde de opstelling van de redactie sterk van die van Oxenaar, die weliswaar ook als kunsthistoricus in het museum terecht was gekomen, maar van die achtergrond vervolgens de grootst mogelijke afstand had genomen.

Terwijl Beeren dus vond dat de musea hun wetenschappelijke verantwoordelijkheid onvoldoende serieus namen, signaleerde hij dat 'aan de universiteiten soms een wereldvreemde, wat intellectualistische geest [heerste], die strijdig is met het wezen van ieder kunstwerk'.⁶⁴ Dat wat laatdunkende oordeel klonk ook door in de parodie op de iconologische benadering van onder anderen Eddy de Jongh en Jan Emmens, die Cor Blok op verzoek van de redactie had gemaakt. Dat laat echter onverlet dat Beerens opvattingen over de kunstbeschouwing dicht in de buurt kwamen van die van De Jongh. Vooral in diens verdediging van een kunstkritiek die op neutrale toon vooral inzicht verschaft in de multivalente betekenissen van het kunstwerk – waarbij juist ook de betrekkingen tot het buiten-artistieke domein aandacht krijgen – moet Beeren zich hebben herkend. Zo nam de redactie een onafhankelijk standpunt in, waarbij vooral Oxenaars kokette anti-intellectualisme impliciet van de hand werd gewezen.

Nieuwe verhoudingen en kritische benaderingen

In de navolgende jaren kwam duidelijker naar voren dat men zich in kringen rond *Museumjournaal* veel minder onverzoenlijk opstelde tegenover de universitaire wereld dan Oxenaar voor de museummedewerker opportuun vond. Zonder dat er kon worden gesproken van een vergaande academisering - die pas in de jaren zeventig echt zou doorzetten - nam de invloed van de academische wereld op (het denken over) de kunstkritiek in het blad toe. Die tendens stond onder invloed van twee factoren: ten eerste de zoektocht van de *Museumjournaal*-redactie naar allianties buiten de museumwereld - met de bedoeling het draagvlak van het blad te verstevigen; ten tweede veranderingen in de kunstpraktijk, die vroegen om nieuwe benaderingen waartoe vooral academische gevormde critici gekwalificeerd bleken.

In het kader van een campagne die erop was gericht *Museumjournaal* minder afhankelijk te maken van de museumwereld, trachtte de redactie tegen het einde van de jaren zestig met succes de betrekkingen met de universitaire wereld aan te halen. Dat streven hing samen met de toenemende spanningen tussen de redactie en de museumdirecties. In het vorige hoofdstuk werd al beschreven hoe de vertrouwensconflicten die daar het gevolg van waren de redactionele onafhankelijkheid van *Museumjournaal* – die tot dan toe nooit ter discussie had gestaan - in het gedrang hadden gebracht. De onvrede en frustratie daarover stimuleerde de redactie te proberen het draagvlak voor het redactionele beleid te verbreden. In de periode na het aantreden van Paul Hefting als hoofdredacteur in januari 1970 bestudeerde de redactie verschillende manieren om de redactionele vrijheid te waarborgen en uit te breiden. Hoewel een doorstart van *Museumjournaal* als onafhankelijk tijdschrift op financiële gronden onhaalbaar bleek, bleef de behoefte de betrekkingen tot de museumwereld terug te brengen en de

forumfunctie van het blad uit te bouwen onder de redacteurs sterk aanwezig. De oprichting, in 1970, van de hiervoor al genoemde klankbordgroep van overwegend jonge(re) kunstenaars, kunstcritici en kunsthistorici was één van de manieren waarop de redactie probeerde zich binnen de bestaande randvoorwaarden rugdekking te verschaffen tegenover de redactieraad, waarin de museumdirecties waren vertegenwoordigd.⁶⁵ In de periode daaraan voorafgaand waren er al contacten geweest tussen redactieleden van *Museumjournaal* en vertegenwoordigers van enkele kunsthistorische instituten. De kunstenaar-criticus en kunsthistoricus Frank Gribling, die destijds aan de Gemeentelijke Universiteit van Amsterdam was verbonden, had in het voorjaar van 1969 al bij de redactie de belangstelling gepeild voor de instelling van een nieuwe kunstkritische rubriek, waarin een vast bestand van auteurs de lezer zou informeren over galerie-tentoonstellingen in binnen- en buitenland, nieuwe publicaties en andere actualiteiten. Gribling schreef dat zijn voorstel, behalve met zijn aspiraties zelf bijdragen aan het blad te leveren, verband hield met prille plannen voor een kunstkritiekpracticum. Hij stelde zich voor dat *Museumjournaal* jonge getalenteerde kunsthistorici een podium zou kunnen verschaffen 'waar kunstkritiek nieuwe stijl geoefend en beoefend wordt'.⁶⁶ In een gesprek dat Hefting in mei 1970 met Blotkamp en Gribling voerde had Blotkamp opgemerkt dat de betekenis van *Museumjournaal* als informatie-orgaan over de moderne en eigentijdse kunst naar zijn oordeel onvoldoende tot zijn recht kwam door de exclusieve binding aan de museumwereld. Hij suggereerde de redactie uit te breiden met een redacteur van buiten de musea. Omdat juist omstreeks 1970 de belangstelling van de universiteiten voor de moderne en eigentijdse kunst sterk toenam, lag het volgens Blotkamp voor de hand iemand uit de universitaire wereld aan te trekken.⁶⁷

De redactie legde medio 1970 aan de redactieraad het voorstel voor om de kunsthistorische instituten van de Gemeentelijke Universiteit Amsterdam en de Rijksuniversiteit Utrecht – waar respectievelijk Gribling en Blotkamp en Haks moderne kunst doceerden - bij *Museumjournaal* te betrekken.⁶⁸ Hefting motiveerde dat voorstel met het argument dat de inbreng van de kunsthistorici Blotkamp en Gribling juist om hun kennis en actieve opstelling voor *Museumjournaal* 'van essentiële waarde' was, waarbij hij benadrukte dat de studieuze houding aan de universiteiten een waardevolle aanvulling op de meer praktijkgerichte instelling in de museumwereld bood.

Zelfs als dat argument vooral in dienst stond van de poging het blad te onttrekken aan de greep van de museumdirecties, dan nog sprak er de erkenning uit van de betekenis van de universitaire omgang met de moderne en eigentijdse kunst. Die ontvankelijke houding van de *Museumjournaal*-redactie was mede een reactie op de publicaties van universitaire kunsthistorici op het terrein van de moderne en eigentijdse kunst, van wie er enkele na 1965 ook actief werden als kunstcriticus.⁶⁹ De entree van academici als Fuchs en Blotkamp in de kunstkritische arena vond plaats op een moment dat ontwikkelingen in de kunstpraktijk van de neo-avant-garde leken te vragen om nieuwe benaderingswijzen, waarop zij vanuit hun achtergrond adequater wisten in te spelen dan veel museumfunctionarissen.

Zoals in de inleiding van dit hoofdstuk al ter sprake kwam, trad de redactie van *Museumjournaal* door de jaren heen incidenteel in discussie met de Nederlandse kunstkritiek. Dat gebeurde voor het laatst ter gelegenheid van de overzichtstentoonstelling van Lucio Fontana in het Stedelijk Museum Amsterdam en het Van Abbemuseum in 1967.⁷⁰ De toenmalige hoofdredactrice van *Museumjournaal*, Rini Dippel, beklagde zich bij die gelegenheid in het tijdschrift over de geringe omvang en teleurstellende kwaliteit van de beschouwingen in de Nederlandse dag- en weekbladkritiek.⁷¹ Ter ondersteuning van dat verwijt stelde de redactie een bloemlezing uit de persreacties samen. Daaruit bleek dat Fontana's werk in de Nederlandse pers overwegend werd afgeschreven als een vorm van esthetische volksverlakkerij, die hoofdzakelijk steunde op pretentieuze theoretische uiteenzettingen. Onbedoeld demonstreerde het tegenoffensief van de redactie van *Museumjournaal* echter ook dat men in de Nederlandse museumwereld zelf vaak een weinig kritisch-reflexieve houding innam. In plaats van de oppervlakkigheden in de pers te pareren met een gedegen beschouwing – zoals Cor Blok deed in *De Groene Amsterdammer* – drukte men in *Museumjournaal* de Nederlandse vertaling af van één van Fontana's manifesten.⁷² Strategisch was dat een zwaktebod: de tekst zal bij de gemiddelde lezer van het blad niet erg hebben bijgedragen aan het begrip van Fontana's werk, terwijl de critici er steun in konden vinden voor hun verdenkingen dat diens kunst weinig meer was dan een door pseudo-theorie gemaskeerde vorm van bedrog.⁷³ Al kwam de keuze voor een kunstenaarstekst mogelijk voort uit tijdsgebrek, de manoeuvre was illustratief voor het geringe discursieve potentieel in de Nederlandse

musea voor moderne kunst. Dat manco werd duidelijker door het optreden van academische critici als Fuchs en Blotkamp, wier visies op de actuele kunst niet zelden exacter, gearticuleerder en complexer waren dan die van de museumwereld zelf. Door hun optreden raakte het museale voorrecht op de beeldvorming van nieuwe artistieke ontwikkelingen aangetast en werden bovendien de verhoudingen tussen de beroepsgroepen minder eenduidig. Terwijl het van oudsher de musea waren die critici en kunsthistorici incompetentie verweten, trof dat verwijt - nu geuit door met de eigentijdse kunst sympathiserende critici met een academische achtergrond - de Nederlandse musea voor moderne kunst. Zo uitte Fuchs (die in 1970 op verzoek van de redactie zitting had genomen in de medewerkersgroep) in dat jaar tegenover Hefting scherpe kritiek op de kunstkritiek in *Museumjournaal*.⁷⁴ Fuchs oordeelde dat het *Museumjournaal* aan urgentie en gezag ontbrak. Volgens hem hield dat verband met het gegeven dat er in Nederland, mede ten gevolge van de gebrekkige publicatiemogelijkheden, geen volwaardig kunstkritisch klimaat, en nauwelijks kwaliteitskritiek bestond. Fuchs vond bovendien dat de Nederlandse schrijvers over kunst zich te zeer voegden naar het (veronderstelde) niveau en de behoeften van een algemeen publiek en om die reden schroomden om zich in hun teksten te verstaan met de vaak complexe materie die in de eigentijdse kunst aan de orde werd gesteld. Hij noemde de toon en strekking van *Museumjournaal* 'simpel' en schreef zich wel te kunnen vinden in de smalende kwalificatie van het blad als 'de Libelle van de moderne kunst', die volgens de kunstenaar en deelnemer aan het medewerkerscollectief, Ad Dekkers, in kringen binnen de kunstwereld de ronde deed.⁷⁵ Wat *Museumjournaal* volgens Fuchs in negatieve zin onderscheidde van gezaghebbende internationale tijdschriften als *Artforum* en *Art International* was de incidentele en oppervlakkige aandacht voor toonaangevende kunstenaars van eigen bodem, zoals Boezem, Dekkers, Dibbets, van Elk en Struycken. Hij signaleerde in dat opzicht een discrepantie tussen de onderwerpskeuze en de gehanteerde benaderingswijzen. Terwijl *Museumjournaal* zich overwegend richtte op de vooruitstrevende internationale kunst, was de berichtgeving in het tijdschrift aldus Fuchs

'geheel vaderlands, en vaak niet op de hoogte van buitenlandse ontwikkelingen over kunstkritiek, esthetica, theorie van kritiek, filosofie. Een analytische kritiek, in de verte en via/via beïnvloed door de late Wittgenstein, wordt argwanend bekeken. Een structuralistische benadering idem. Van de invloed van linguïstiek op de kunstwetenschap is hier in Nederland nog niets te merken.'⁷⁶

Geheel ongefundeerd was die kritiek niet, al was Fuchs' verlangen dat *Museumjournaal* zich, als tijdschrift in een klein taalgebied als het Nederlandse, zou kunnen meten met *Artforum* weinig realistisch. Wel spreekt uit Fuchs' oordeel over *Museumjournaal* de behoefte meer aansluiting te vinden bij een internationaal vertoog en kwaliteitsniveau. Hijzelf en Carel Blotkamp droegen daaraan rond 1970 in het tijdschrift het meest bij – Fuchs met, zoals in hoofdstuk 2 bleek, achtereenvolgens formalistisch en semiologisch getinte kritieken, terwijl Blotkamp een sterker empirisch gestuurd formalisme bedreef, dat ook de intenties van de kunstenaar in het oog hield.

Fuchs en Blotkamp waren, met Cor Blok, in en buiten *Museumjournaal* de belangrijkste vertegenwoordigers van een nieuw genre kunstkritiek, dat sterker steunde op kunsthistorische kennis, methodologische onderbouwing en empirische gegevens. Meer dan tot dan toe in de Nederlandse kunstkritiek gebruikelijk was, verankerden ze hun oordelen in toetsbare begrippenkaders en reflecteerden ze op hun uitgangspunten. Juist die (zelf)reflexieve houding onderscheidde hen van critici als Doelman en Tegenbosch, die veel minder geneigd waren hun eigen parameters te objectiveren. Vooral Fuchs onderscheidde zich daarnaast door een intensieve betrokkenheid op een beperkt aantal kunstenaars en de behoefte door middel van kritische analyses van hun werk met hen in dialoog te treden.

Het fenomeen van de criticus die zich vanuit een persoonlijke agenda engageert met een beperkt aantal kunstenaars, wier ontwikkeling hij intensief volgt, was op zichzelf niet nieuw. Het was zelfs bij uitstek het kenmerk van vroegere critici als Diderot, Baudelaire, Ruskin, Apollinaire en Greenberg. Wel beleefde het binnen de kunstwereld in de jaren zestig een bloei - een ontwikkeling die onder invloed stond van kunstimmanente en economische factoren. Ten eerste gaf de internationale kunstpraktijk sinds de vroege jaren zestig een toenemende nadruk op discoursiviteit en conceptualisering te zien. Als gevolg daarvan raakten kunstproductie en theoretische reflectie hechter op elkaar betrokken. Die tendens manifesteerde zich in twee richtingen: enerzijds integreerden kunstenaars als Lawrence Weiner en Dan Graham en het Brits-Amerikaanse collectief Art &

Language discursieve modellen en procedures in hun werk als strategie om een herdefinitie van het kunstbegrip te forceren. Anderzijds mengden jonge kunstenaars zich in de jaren zestig, meer dan eerdere generaties hadden gedaan, in de theoretische onderbouwing van hun werk. Met name in de VS, waar verhoudingsgewijs veel kunstenaars van de generatie 1935-1945 beschikten over een academische graad, manifesteerden verschillenden van hen zich als gezaghebbende theoretici van hun eigen werk of dat van anderen. Door de kritische reflectie op de eigen verrichtingen in eigen hand te nemen beschikten minimalisten, post-minimalisten en conceptualisten als Donald Judd, Robert Morris, Dan Graham, Robert Smithson, Joseph Kosuth en Sol LeWitt over een voedingsbodem en referentiekader voor de eigen artistieke productie. Een bijkomend voordeel was dat men zo tevens greep hield op de discursieve kadering van het eigen werk.⁷⁷ De toenemende kritisch-reflexieve activiteit van deze en andere kunstenaars droeg ertoe bij dat het onderscheid tussen artistieke productie en theoretische reflectie, en tussen kunstenaar en theoreticus, minder scherp werd. Die ontwikkeling verschafte critici, kunsthistorici en anderen die vanuit een theoretische achtergrond bij de eigentijdse kunst betrokken waren vervolgens de gelegenheid een actievere rol binnen de artistieke productie te gaan vervullen, en het initiatief meer naar zich toe te trekken.

Een tweede randvoorwaarde voor de toenemende inbreng van de criticus en andere bemiddelaars in het artistieke proces sinds de vroege jaren zestig was de groei van de internationale kunstmarkt. De toename van de kunstproductie en het economisch belang dat met de eigentijdse kunst was gemoeid, legde meer druk op de instanties die binnen het institutionele kader sleutelposities bekleedden, en verstevigden tevens de machtspositie van die instituties. Op het internationale podium demonstreerde het optreden van critici-theoretici als Clement Greenberg, Lawrence Alloway, Pierre Restany en Germano Celant de betekenis van een discursief raamwerk voor de zichtbaarheid en de waardering van het werk van hun protégés in de internationale kunstwereld.

In Nederland kwam de toenemende invloed van bemiddelaars op het artistieke proces onder andere tot uitdrukking in het op de voorgrond treden van museumconservatoren als Wim Beeren, Jean Leering en Enno Develing, die zich vanuit meer of minder programmatische posities engageerden met bepaalde vernieuwende vormen van eigentijdse kunst. Thematische en overzichtstentoonstellingen als *Nieuwe realisten*, *Vormen van de kleur*, *Kompas 3* en *Minimal Art* brachten niet alleen vernieuwende artistieke ontwikkelingen onder de aandacht, maar droegen tevens individuele kunstopvattingen van de makers van deze exposities uit. Door middel van selectie, installatie en theoretische onderbouwing plaatsten bovengenoemde tentoonstellingsmakers de tentoongestelde kunstwerken binnen een begripkader, dat doorwerkte op de beeldvorming en dat, zoals in hoofdstuk 2 bleek, kon verschillen van de intenties van de makers. Het groeiend zelfbewustzijn onder museale bemiddelaars komt treffend tot uitdrukking in hetgeen de samensteller van de tentoonstelling *Minimal Art*, Enno Develing, in 1966 aan de toenmalige hoofdredacteur van *Museumjournaal*, Wim Beeren, schreef. Volgens Develing was er 'geen enkele reden waarom een kunsthistoricus niet actief en constructief kan deelnemen aan het ontstaan van kunststromingen of ideeën, in plaats van achteraf passief en heel voorzichtig de zaak proberen te reconstrueren.'⁷⁸ Daarmee leek Develing voor de museumfunctionaris eenzelfde rol als 'maker van kunstgeschiedenis' op te eisen als Oxenaar. Tentoonstellingconcepten als die van *Minimal Art* getuigden echter van meer intellectuele ambitie, theoretische gerichtheid en (ondanks de soms idiosyncratische accenten) een grotere aandacht voor de uitgangspunten van de vertegenwoordigde kunstenaars.

Dat de behoefte als theoreticus meer op de voorgrond te treden ook in andere sectoren van de Nederlandse kunstwereld leefde wordt geïllustreerd door enkele bijdragen van de Rotterdamse kunstcriticus Jan Donia aan *Museumjournaal* in 1967. Donia schreef sinds de vroege jaren zestig kunstkritieken voor het Rotterdamse weekblad *De Havenloods* en voor *Vrij Nederland*. Tussen 1966 en 1973 publiceerde hij ook af en toe in *Museumjournaal*.⁷⁹ In zijn kunstopvatting en de daarmee samenhangende taakopvatting van de criticus voegde Donia zich in het kielzog van de critici Otto Hahn en Pierre Restany. Net als zij signaleerde Donia in de toenmalige eigentijdse kunst een tendens tot conceptualisering - wat volgens hem aanleiding gaf de traditionele verhouding tussen kunstenaar en criticus-theoreticus te herijken. Donia:

'Een werkstuk Kan en Mag alleen als kunstwerk beschouwd worden als het voortkomt uit een idee dat een verduidelijking is van of een toevoeging tot de menselijke situatie. (...) Het idee komt voort uit een algemene

voedingsbodem die gekreëerd wordt door theoretici. (...) Dat brengt met zich mee dat er een nieuw soort kunstbeoordeling moet komen, of beter dat de kunstbeoordeling (...) waarbij de creativiteit van de criticus – zij het op theoretisch vlak – van even grote betekenis is als die van de kunstenaar, de enige aanvaardbare is.⁸⁰

Ondanks zijn nadruk op de conceptuele grondslag van kunst en kunstkritiek gaf Donia zelf in zijn teksten in *Museumjournaal* en elders weinig blijk van een grote intellectuele spankracht of een sterk analytisch vermogen. De vooronderstellingen van waaruit hij de kunst van de neo-avant-gardes tegemoet trad, bleven nogal speculatief, terwijl Donia zijn oordelen over afzonderlijke kunstwerken nauwelijks met argumenten onderbouwde. Dat bracht de criticus Cor Blok in 1969 tot het verwijt dat Donia ‘alles in zijn betoog wringt waarover we de laatste jaren enthousiast zijn geweest, ongeacht de werkelijke resultaten’.⁸¹

Bloks kritiek op Donia's bundel *De explosie van het intellect* betekende echter niet dat hij het door Donia uitgedragen model van de participerende kunstcriticus van de hand wees. Zijn diagnose van de verander(en)de positie van de criticus tegen de achtergrond van de conceptueel gerichte kunstpraktijk komt zelfs opmerkelijk dicht bij die van Donia in de buurt. Blok werkte zijn inzichten daaromtrent uit in twee artikelen in *Museumjournaal*.⁸² In zijn eerste bijdrage, uit 1969, signaleerde hij dat de explicatieve functie die de kunstkritiek met betrekking tot de eigentijdse kunst had zich in twee richtingen kon bewegen: enerzijds kon de criticus met zijn interpretaties bijdragen aan het begrip van nieuwe ontwikkelingen bij het publiek; anderzijds konden de inzichten van de criticus in beginsel ook de ideeën van de kunstenaar en het ontwikkelingstraject waarin deze zich bewoog helpen articuleren en daarop van invloed zijn.⁸³ Zo was voor Blok de opvatting van de criticus als voorlichter van het publiek – die in *Museumjournaal* eerder vooral door Beeren was uitgedragen – een te beperkte. Binnen individuele oeuvres deden zich immers altijd kwaliteitsverschillen tussen afzonderlijke werken voor, die erom vroegen kritisch te worden geëvalueerd. Bovendien bezag de criticus, ondanks zijn nauwe betrokkenheid bij de verrichtingen van individuele kunstenaars, hun werkzaamheid vanuit een meer panoramisch standpunt, waardoor hij in staat was de vraagstukken waarmee de kunstenaar worstelde en de resultaten waartoe hij van daaruit kwam, in relatie te brengen met en te toetsen aan bredere kaders.

Zo verenigde de positie van de kunstcriticus voor Blok dus engagement en beschouwelijke distantie – noties die men enkele jaren eerder vooral in de musea nog als onverzoenbaar had beschouwd. Vanuit dat model kon Blok in beginsel begrip en waardering opbrengen voor ‘creatieve critici’ als Jan Donia, die ernaar streefden om vanuit hun theoretische competentie als partner te delen in het artistieke proces. Juist ontwikkelingen in de kunstpraktijk van omstreeks 1970 gaven volgens Blok aanleiding om de functie van de criticus te heroverwegen. De conceptuele en locatie- en tijdgebonden kunstvormen die op dat moment op de voorgrond traden vroegen volgens Blok om een nieuwe benaderingswijze, die niet, zoals tot dan toe het geval was, het uitgangspunt vond in een betrekkelijk passieve houding van de criticus ten opzichte van de verrichtingen van de kunstenaar.⁸⁴ De totstandkoming van kunstwerken waarvan de betekenis niet primair lag in de realisatie maar in een mentaal concept, dwong de criticus – en in zijn voetspoor de beschouwer – een veel actievere positie in te nemen. Beiden werden niet zozeer verondersteld een kwaliteitsoordeel uit te spreken – de aard van de kunstwerken bood daartoe doorgaans zelfs weinig aanleiding –, maar werden veeleer gestimuleerd door middel van een actieve verwerking van de vragen die het kunstwerk opwierp hun eigen positie ten opzichte van de omringende werkelijkheid te heroverwegen en eventueel bij te stellen. Die gewijzigde verhouding tussen kunstenaar en beschouwer bood volgens Blok juist de criticus – die het nauwst bij het werk van de kunstenaars was betrokken – nieuwe perspectieven:

“‘Theorie’ en realisering zijn even belangrijk geworden, en daarmee is een reële plaats binnen de kunstontwikkeling open gekomen voor de denker-over-kunst, die zelf geen realisator meer hoeft te zijn. Een van degenen die zo'n plaats kunnen innemen is de criticus. Hij kan meedenken met de kunstenaars, contacten leggen, tentoonstellingen organiseren. Daarbij hoeft hij zijn kritische functie, in de zin van het beoordelen en eventueel afwijzen van tendenzen en realisaties, niet op te geven.”⁸⁵

Het verwijt dat de criticus met die aspiraties een oneigenlijke rol voor zichzelf opeiste, wees Blok van de hand met het argument dat de criticus door zijn keuze en interpretaties per definitie actief in de artistieke productie ingreep. Het nieuwe, verruimde model van de kunstkritiek, zo oordeelde Blok, week in dat opzicht slechts gradueel af van de traditionele rolmodellen. Men ontkwam volgens hem

bovendien niet aan het gegeven dat de productie, distributie en consumptie van kunst niet op zichzelf stonden, maar plaatsvonden binnen een institutioneel bestel - 'een apparaat dat een duidelijker realiteit is geworden dan de kunst zelf'.⁸⁶ Vanuit dat gegeven vond Blok het weinig realistisch om te denken dat er van het handelen van de verschillende actoren, onder wie de criticus, geen economische effecten uitgingen. Met die observaties voegde Blok zich in een sociologisch vertoog dat ook in de internationale kunstwereld rond 1970 aan kracht won, en dat sociale interactie binnen de 'kunstwereld' accent gaf boven kunstimmanente benaderingswijzen. Als zodanig wezen Bloks uitspraken niet alleen vooruit naar zijn eigen teksten voor *Museumjournaal* uit de jaren zeventig, maar ook naar de kunstbeschouwing in het blad in meer algemene zin, waarin het functioneren van de verschillende kunstinstituties een steeds grotere rol zou gaan spelen.

De kunstkritiek in *Museumjournaal*

De dichter en criticus voor de *Haagse Post*, K. Schippers, verweet *Museumjournaal* in 1971 een spreekbuis te zijn geworden van critici die kritiek bedreven als een 'exact vak'.⁸⁷ Daaronder verstond Schippers een vorm van kunstkritiek die zich door middel van uitputtende beeldbeschrijvingen voor het kunstwerk posteerde en voor de beschouwer het bekijken ervan bijna overbodig maakte. Zelf vertegenwoordigde Schippers binnen de toenmalige kunstkritiek een anti-formalistische positie, die verband hield met zijn voorkeur voor een Duchampiaans-conceptueel kunstbegrip.⁸⁸ In zijn artikelen voor *De Haagse Post* beoefende Schippers een journalistiek getinte vorm van kunstkritiek die beoogde door middel van een vlechtwerk van observaties, anekdotes en kunstenaarsuitspraken het denkraam van waaruit een kunstenaar tot zijn werk kwam te schetsen. Hoe begrijpelijk Schippers' negatieve oordeel vanuit zijn opvatting van kunstkritiek (die sterk afweek van de benaderingswijzen van critici als Blotkamp en Fuchs) ook was, als kwalificatie van de kunstkritische signatuur van *Museumjournaal* was het eenzijdig en misleidend. Alleen al de opvattingen van Donia en Blok wijzen uit dat de kunstkritiek in het blad omstreeks 1970 aanzienlijk heterogener was dan Schippers deed voorkomen.

Schippers' suggestie dat een formeel-analytische benaderingswijze in *Museumjournaal* tot beleidslijn was verheven staat ook in contrast met Fuchs' accurater verwijt in 1970 dat redactie en auteurs, afgezien van zeer algemene noties als 'begrijpelijkheid', nauwelijks een visie over de kunstkritiek in het blad leken te hebben.⁸⁹ Dat er uiteenlopende methodologische invalshoeken bestonden was men zich volgens Fuchs nauwelijks bewust, laat staan dat daarover in kringen rond het blad discussie bestond. Fuchs stelde vast dat de Nederlandse critici veel minder dan hun vakgenoten rondom een Amerikaans blad als *Artforum* geneigd waren om hun instrumentarium in aansluiting op nieuwe kunstvormen en theorievorming te herijken. Vanuit huidig perspectief kan inderdaad worden vastgesteld dat fundamentele schisma's inzake methodologie, zoals die ten grondslag lagen aan de dynamiek van *Artforum* in de tweede helft van de jaren zestig, in kringen rond *Museumjournaal* niet hebben plaatsgevonden.⁹⁰ Vergeleken met de intellectueel uitdagende debatten in het Amerikaanse blad was de gedachtenvorming over kunstkritiek in *Museumjournaal* inderdaad nogal provinciaal. Maar zo'n kwalificatie gaat voorbij aan de verschillende condities waarbinnen beide tijdschriften tot stand kwamen. Fuchs zelf erkende dat de Nederlandse critici nauwelijks konden terugvallen op theorievorming van eigen bodem. Terwijl, zoals de Amerikaanse kunsttheoreticus Hal Foster in 2002 opmerkte, jonge critici in de VS in de jaren zestig in de posities van critici als Clement Greenberg, Harold Rosenberg en de kunsthistoricus Meyer Shapiro over ijkpunten beschikten waaraan ze hun eigen opvattingen konden toetsen, heerste in de Nederlandse kunstwereld tot in de jaren zestig een betrekkelijk a-discursief klimaat.⁹¹ Subjectief-esthetische benaderingswijzen golden daarbinnen als maatgevend, en werden vanuit de museumwereld – die tot na het midden van de jaren zestig de boventoon voerde – krachtig gecultiveerd. Die sterk verschillende achtergrondfactoren, gevoegd bij het schaalverschil tussen het Amerikaanse en het Nederlandse taalgebied, maakt een vergelijking tussen de kunstkritische circuits in beide landen betrekkelijk. Met evenveel recht zou je kunnen stellen dat de professionalisering van de Nederlandse kunstkritiek, waarvan Fuchs' kritiek op *Museumjournaal* zelf een uiting was, zich in het licht van die remmende factoren juist opmerkelijk snel voltrok. Het ontbrak de kunstbeschouwelijke controverses die in dit hoofdstuk werden beschreven misschien aan intellectuele scherpte, ze bewerkstelligden niettemin dat de verhoudingen tussen de beroepsgroepen binnen de Nederlandse kunstwereld aan het einde van de jaren zestig geheel anders

waren komen te liggen dan zo'n tien jaar eerder. Binnen die gewijzigde condities begonnen jonge kunsthistorici met kennis van en affiniteit met de eigentijdse kunst de Nederlandse musea voor moderne kunst ervan te betichten dat deze het contact met de eigentijdse avant-gardes hadden verloren. Een interview met Blotkamp en Haks, dat Schippers' collega van de *Haagse Post*, Betty van Garrel, in 1972 afnam, maakt treffend duidelijk hoezeer het initiatief in de competentiestrijd rond dat moment aan het verschuiven was.⁹² Beiden uitten kritiek op de traagheid waarmee de grote musea in hun aankoopprogramma's op de eigentijdse kunst reageerden. Blotkamp verweet de musea bovendien teveel op ad hoc basis te opereren en signaleerde een in verhouding tot de universitaire wereld gering discursief vermogen. Hij merkte op: 'Ik geloof dat er [in de museumwereld/RS] een winstpunt te behalen valt op het gebied van de gedegenheid. Ik vond dat er vaak nogal uit de losse pols gewerkt wordt op de musea. De museum-mensen, die zelf een tentoonstelling organiseren, kunnen daar vaak niet eens zelf een inleiding van een velletje bij schrijven, ze durven gewoon niet.' Samenvattend stelde hij: 'Het klinkt misschien pretentius maar ik geloof dat wij in staat zijn vaak beter van de dingen kennis te nemen dan de musea'.⁹³

De uitlatingen van Blotkamp en Haks maken duidelijk hoezeer de controverse tussen musea en universiteiten ook een competentiestrijd was. In sociologische termen laat de polemiek zich beschrijven als een wisseling van de wacht, waarbij academische opgeleide kunsthistorici in de jaren zeventig het pleit in hun voordeel hadden beslist en de museumfunctionarissen die eerder vooral op basis van persoonlijke affiniteit met moderne kunst in de kunstwereld terecht waren gekomen in de verdediging waren gedrongen. Terugblikkend was de weerstand in de musea tegenover de universitaire kunsthistoricus in de jaren zestig een laatste offensief van de dilettanten tegen de oprukkende professionalisering en academisering van de kunstwereld. De redactie van *Museumjournaal* stelde zich in dat proces onafhankelijk op, waarbij de affiniteit met een meer reflexieve omgang met kunst prevaleerde. In de eerste helft van de jaren zestig was die houding nog vooral ingegeven door Beerens verbondenheid met een benadering waarin inhoudelijke betekeniselementen niet ondergeschikt werden gemaakt aan een eenzijdige vormgerichtheid, en met een voorkeur voor een objectievere vorm van informatieverschaffing (die Beeren althans in theorie voorstond). Tegen het eind van het decennium stond de toenadering tot de academische wereld sterker in het teken van de pogingen de redactionele onafhankelijkheid te versterken, terwijl ook de erkenning van de verrichtingen van academische kunstcritici – die zich meer op de actuele kunst waren gaan richten - groeide.

Terwijl, getuige de uitlatingen van Haks en Blotkamp, de kritiek van juist die categorie critici op de museumwereld in de vroege jaren zeventig aan kracht toenam, was de controverse tussen de museale en universitaire kunsthistorici in *Museumjournaal* rond dat moment geheel uit het zicht verdwenen. Binnen de redactie, die na het vertrek van de laatste medewerker van het eerste uur Paul Vries eind 1972, geheel uit academici bestond - zij het niet allen met een kunsthistorische achtergrond – nam de aandacht voor academische geschiedschrijving verder toe. Het laatste nummer van 1972 was integraal gewijd aan inleidende teksten van de tentoonstelling *Het nieuwe wereldbeeld. Het begin van de abstracte kunst in Nederland 1910-1925*, die een kandidaatswerkgroep van de Rijksuniversiteit Utrecht onder leiding van Blotkamp en Van Uitert had voorbereid.⁹⁴ Daarbij gold nu, blijkens het redactioneel, vooral het synthetische perspectief – waarbij 'verassende zaken' als de theoretische voedingsbodem waaruit de abstracte kunst in ons land was voortgekomen, aan het licht kwamen – als een waardevol complement op de gerichtheid op individuele oeuvres in de musea voor moderne kunst.⁹⁵

5 Zoeken naar nieuwe wegen. *Museumjournaal* 1974-1996

In 1974 schreef de kunsthistoricus en toenmalig CRM-medewerker Gijs van Tuyl in *Museumjournaal* een beschouwing over artistieke vernieuwing. Hij ging daarin ook in op de veranderde houding van het Nederlandse publiek tegenover de actuele kunst sinds het einde van de Tweede Wereldoorlog. Van Tuyl stelde met enige spijt vast dat er in die houding een zekere matheid was geslopen. Terwijl de Experimentelen eind jaren veertig nog een publiek schandaal hadden ontketend, riepen ontwikkelingen als de fundamentele schilderkunst bij de introductie ervan nauwelijks nog weerstanden op. 'De avant-garde', zo vatte Van Tuyl de situatie samen, 'is een zeer gewaardeerde traditie geworden'.¹ Hoewel hij zijn conclusies vermoedelijk vooral zal hebben gebaseerd op de bovengemiddeld geïnformeerde *inner circle* waarin hij zelf verkeerde, was er wel degelijk aanleiding voor de constatering dat de institutionalisering van de avant-garde ook in ons land rond het midden van de jaren zeventig een nieuwe fase was ingegaan. De inspanningen van museale en andere bemiddelaars in de voorgaande periode hadden weliswaar niet geleid tot de verhoopte doorbraak van het avant-gardistische kunstbegrip bij het brede publiek, maar de belangstelling voor de moderne kunst was sinds de vroege jaren zestig wel sterk toegenomen - getuige ook de vervijfvoudiging van het aantal betalende abonnees van *Museumjournaal*, van ongeveer 1000 in 1960 tot zo'n 5300 in 1975.²

In de voorgaande hoofdstukken is geanalyseerd welke functie *Museumjournaal* vervulde in het institutionaliseringsproces van de neo-avant-garde tussen 1961 en 1973, en op welke manieren het blad dit proces mede vormgaf en weerspiegelde. Hier is het moment gekomen om te bekijken hoe *Museumjournaal* zich na 1973 ontwikkelde. Dat traject zal in hoofdlijnen worden beschreven. Het oogmerk is niet een diepgaande analyse, maar een synthetische beschrijving van de karakteristieken die in hun onderlinge samenhang de signatuur hebben bepaald. Deze beschrijving vormt vervolgens het uitgangspunt voor de beantwoording van de vraag in hoeverre posities en opvattingen uit de jaren 1961-1973 doorwerkten in de navolgende periode. Tussen 1974 en 1996, toen het blad werd opgeheven, kende *Museumjournaal* nog drie redactietermijnen. Aangezien de visie van de opeenvolgende hoofdredacteuren sterk verschilde, bieden de redactiewisselingen een geschikt aanknopingspunt voor deze meer globale beschouwing. Het tijdvak 1974-1996 kan aldus worden onderverdeeld in drie perioden: 1974-1980 (Liesbeth Brandt Corstius), 1980-1989 (Paul Groot) en 1989-1996 (Philip Peters). Hun geprofileerde standpuntbepalingen hebben ertoe geleid dat het beeld van *Museumjournaal* in elk van de periodes in retrospectief geschematiseerd is geraakt en de nuances in het beleid van de redacties grotendeels zijn vervaagd. Ten aanzien van de redactieperiode Brandt Corstius is het beeld ontstaan dat het blad een eenzijdig sociologisch perspectief voorstond, en dat een kunstimmanente benadering doelbewust naar de achtergrond werd gedrongen.³ Onder Paul Groot zou *Museumjournaal* vervolgens een door (quasi-)filosofische theorievorming gedomineerd, onleesbaar *incrowd*-blad zijn geworden.⁴ Diezelfde Groot en anderen verweten tot slot Groots opvolger Philip Peters geen adequate visie op de eigentijdse kunstpraktijk van de jaren negentig te hebben ontwikkeld en de greep op het tijdschrift te zijn kwijtgeraakt.⁵ Hoewel elk van de kwalificaties wel een kern van waarheid bevat, moet tegelijk worden geconstateerd dat achter dergelijke etiketten een aanzienlijk complexere werkelijkheid schuil gaat. In de hiernavolgende synthetische beschrijving van de drie redactietermijnen is getracht die complexiteit tot uiting te laten komen, om van daaruit een beredeneerder oordeel over elk ervan te kunnen uitspreken.

Binnen de hier beschouwde periode – met zijn tweeëntwintig jaar langer dan de eerdere bestaansfasen tezamen – zal een accent worden aangebracht. Dit hoofdstuk beoogt, zoals gezegd, vooral de doorwerking van de ideeën en posities uit de periode 1961-1973 in kaart te brengen. Om die reden wordt verhoudingsgewijs veel aandacht geschonken aan de jaren zeventig. Niet alleen het blad zelf, maar ook de sociaal-culturele context waarin het functioneerde, kan in het verlengde worden gezien van de periode die eraan voorafging. De periode vanaf 1980 daarentegen wordt, zowel in artistieke als in socio-culturele en politiek-economische termen, gekenmerkt door een ideologisch kader dat wezenlijk verschilt van dat van de jaren zestig en zeventig. Dat maakt een vergelijking met de jaren zestig niet minder zinnig, maar maakt het aannemelijk dat de uitkomsten daarvan betrekkelijk weinig continuïteit te zien zullen geven.

Voortschrijdende professionalisering

In de voorgaande hoofdstukken kwam al enkele keren ter sprake dat de redacties vanaf 1970 probeerden de van oudsher hechte betrekkingen tussen *Museumjournaal* en de musea te ontvlechten. Hoewel de door de redactie nagestreefde formele verzelfstandiging onhaalbaar bleek, nam de bewegingsruimte van de redactie ten opzichte van de directies in de vroege jaren zeventig wel toe. Een eerste verklaring daarvoor is de onverschilligheid, die de opstelling van veel museumdirecties tegenover *Museumjournaal* al sinds het terugtreden van de eerste redactie in 1961 kenmerkte. Met het luwen van de strijd tussen de museumdirecties, de conservatoren en de kunstenaarsorganisaties om de zeggenschap over het museum na 1970, nam de controle van de directies op het blad verder af. Een tweede en belangrijker factor is de snelle schaalvergroting die *Museumjournaal* in de tweede helft van de jaren zestig onderging. Zo nam het aantal participerende instellingen in de vijf jaar tussen 1966 en 1971 toe van negen tot zestien. Door die toename werd de greep van de oorspronkelijke participanten op het blad kleiner. Van nog groter invloed was de onstuimige groei van het abonneebestand van *Museumjournaal* in dezelfde periode. Bedroeg het aantal betalende abonnees rond het midden van de jaren zestig nog ongeveer vijftienhonderd, medio 1970 was dit aantal gestegen tot meer dan vierduizend.⁶ In 1976 telde het blad zelfs 5850 abonnees.⁷ Paradoxaalwijs bleken de gevolgen van dit publiekssucces voor het tijdschrift niet louter gunstig. Opgeteld bij andere factoren bracht de sterke groei het voortbestaan ervan zelfs in gevaar. Vanaf 1961 hadden Beeren en Dippel zich met succes ingespannen om *Museumjournaal* uit te bouwen tot een volwaardig tijdschrift met een herkenbare redactionele signatuur. Tezelfdertijd was de organisatiestructuur opmerkelijk kleinschalig en informeel gebleven. Rond 1970 echter begon de samenstelling van het tijdschrift zoveel tijd en energie van de redacteuren te vergen dat de tot dan toe gehanteerde formule, waarbij elk van de grote participanten om niet een medewerker als redacteur detacheerde en bovendien in de productie faciliteerde, op zijn grenzen begon te stuiten. Vooral het hoofdredacteurschap bleek dusdanig intensief dat de museumdirecties terughoudender werden er een staflid voor beschikbaar te stellen. Na Dippel, die in 1970 onder druk van De Wilde haar hoofdredacteurschap neerlegde, werd in 1972 ook aan het hoofdredacteurschap van Hefting een termijn gesteld.⁸ Op last van Rijksmuseum Kröller-Müller-directeur Oxenaar diende Hefting, bij voorkeur per 1973, maar uiterlijk per januari 1974, zijn taken neer te leggen. Mede vanwege personeelsschaarste als gevolg van vacaturestops in verschillende musea bleek geen van de directies bereid in zijn opvolging te voorzien. Behalve door de kwestie van het hoofdredacteurschap kwam de toekomst van *Museumjournaal* rond 1972 op de tocht te staan door aanhoudende en toenemende financiële problemen. Activiteiten als de grafische verzorging en de verzending, die tot dusver altijd door de musea zelf waren verzorgd, bleken rond 1970 als gevolg van de voortdurende oplagestijging zo omvangrijk te worden dat deze moesten worden uitbesteed. Terwijl het ministerie van CRM in 1971 en 1972 tot subsidieverhoging was overgegaan, bleken de musea halverwege 1972 niet langer in staat of bereid hun aandeel in de kostenstijgingen te voldoen. Als gevolg daarvan verkeerde *Museumjournaal* in de acute dreiging te worden opgeheven. Die dreiging werd te elfder ure afgewend doordat CRM in oktober van dat jaar bereid bleek tot een verdere subsidieverhoging. Deels kwam die tot stand door een verhoging van de bijdrage bestemd voor de Engelstalige editie van *Museumjournaal*, die in 1972 was opgericht ter vervanging van de reeks monografieën die het ministerie voordien uitgaf en die tot 1976 zou verschijnen. Elk van de twee à drie nummers die per jaar werden uitgebracht bevatte artikelen over Nederlandse kunst en -kunstenaars die al eerder in *Museumjournaal* waren verschenen. Daarnaast kwamen door een verhoging van het abonnementstarief tevens middelen beschikbaar voor de honorering van een hoofdredacteur op freelance basis. In de periode hieraan voorafgaand waren al verschillende potentiële kandidaten voor deze functie overwogen, onder wie Carel Blotkamp, Frank Gribling, Hoos Blotkamp, Coosje Kapteyn en Ank Leeuw-Marcar.⁹ Uiteindelijk werd onmiddellijk na de succesvolle gesprekken met CRM over subsidieverhoging, en met unanieme instemming van de redactie, Liesbeth Brandt Corstius per januari 1974 op freelance basis aangesteld als nieuwe hoofdredactrice.¹⁰ Brandt Corstius was sinds 1967 als assistent-conservator en later als conservator werkzaam bij Museum Boijmans Van Beuningen. Vanaf 1969 had ze als vertegenwoordiger van dit museum deel uitgemaakt van de redactie van *Museumjournaal*. Ze legde haar conservatorschap per 1 januari 1974 neer ten behoeve van haar werkzaamheden voor het tijdschrift.

Met ingang van de negentiende jaargang - in januari 1974 - had *Museumjournaal* dus voor het eerst een bezoldigde hoofdredacteur, die bovendien niet (meer) was verbonden aan een van de grote participerende musea. De aanstelling van Brandt Corstius vormde een voorlopig sluitstuk in het professionaliseringsproces dat het blad sinds de vroege jaren zeventig had doorgemaakt. In dat opzicht voegde *Museumjournaal* zich in een ontwikkeling binnen de Nederlandse en internationale kunstwereld. Sinds de jaren zestig groeide in West-Europa en de VS het apparaat dat voorzag in de productie, verspreiding, bemiddeling en consumptie van moderne en actuele kunst sterk in omvang.¹¹ De van oudsher kleine en gesloten internationale gemeenschap rondom de avant-garde ontwikkelde zich tot een systeem met een hoge organisatiegraad, dat – zo bleek vanaf de vroege jaren tachtig – ook een aanzienlijk economisch potentieel (kunsthandel, toerisme, commerciële publicaties, kunstonderwijs en -educatie) vertegenwoordigde. Sterker dan elders begon in ons land vooral de overheid een steeds grotere verantwoordelijkheid te nemen voor de zorg voor kunst en de kunstinstituten. De uitbouw van de verzorgingsstaat, die in economische zin mogelijk werd gemaakt door de welvaartsgroei van na het midden van de jaren vijftig, betekende ook dat de Nederlandse musea voor moderne kunst vanaf de vroege jaren zestig geleidelijk de beschikking kregen over ruimere budgetten voor collectievorming en bedrijfsvoering – een ontwikkeling die met het ingaan van de jaren tachtig weer zou stagneren. Ook het personeelsbestand en de organisatiegraad in de musea nam toe. De professionalisering van de museumstaven kwam, behalve in de kwantitatieve groei, ook tot uitdrukking in de toename van het aantal academisch geschoolden – eerst vooral kunsthistorici, later ook uit andere richtingen als de sociologie - in de hogere echelons. Daarmee gingen de autodidacten, die tot in de jaren zestig ook in de musea voor moderne kunst de overhand hadden gehad, langzamerhand tot de minderheid behoren.¹²

Parallel aan de uitbouw van het moderne museumbestel ontstond ook een groeiende informatiebehoefte. De forse stijging van het aantal abonnees van *Museumjournaal* rond 1970 was een duidelijke indicatie van de groeiende belangstelling voor (ook vernieuwende vormen van) actuele kunst in ons land. Tegen die achtergrond laat zich het ontstaan van een heterogener publicatieklimaat vanaf de tweede helft van de jaren zeventig verklaren, dat op verschillende niveaus ging voorzien in de informatiebehoefte. In de tien jaar na 1973 werd een aantal in inhoud en benadering uiteenlopende tijdschriften opgericht, waaronder *Kunstbeeld* (1976), *Metropolis M* (1979), *Perspektief* (1980) en *Jong Holland* (1984). In dezelfde periode speelden de dag- en opiniebladen op de toenemende vraag naar informatie in door in de vorm van nieuw opgerichte kunstpagina's en –katernen op regelmatige basis te gaan voorzien in nieuws en achtergronden met betrekking tot beeldende kunst.

De groei van en differentiatie binnen het systeem rondom de moderne en eigentijdse kunst in ons land leidde er ook toe dat de redactie van *Museumjournaal* zich nadrukkelijker bewust werd van haar positie temidden van de verschillende spelers in het veld - de museumwereld, het lezerspubliek en beroepsgroepen als beeldend kunstenaars, kunsthistorici en –critici. Dat toenemende bewustzijn uitte zich in reflectie op de eigen plaats in dat veld en de opstelling tegenover de verschillende betrokkenen en hun belangen. In haar eerste redactioneel schetste Brandt Corstius deze situatie als volgt:

'De redactieleden moeten rekening houden met 'hun' musea, hun lezers en met wat ze zelf belangrijk vinden. (...) de redactie wordt geacht reclame te maken voor musea en kunstenaars, tevens 'wetenschappelijk verantwoord' te werk te gaan en (...) het publiek zo ruim en begrijpelijk mogelijk te informeren. (...) Tegenover al die eisen probeert de redactie zich echter zo onafhankelijk mogelijk op te stellen.'¹³

Dat de kring rond *Museumjournaal* – mede door de uitbreiding met academici met een andere dan kunsthistorische achtergrond - pluriformer was dan voorheen, zal bij die bezinning op de koers van het blad ongetwijfeld een rol hebben gespeeld. Die pluriformiteit maakte het mogelijk en noodzakelijk een eigen identiteit te ontwikkelen. Het wekt dan ook geen verbazing dat de redactie vanaf 1974, meer dan eerdere redacties hadden gedaan, haar uitgangspunten verantwoordde. Zo kreeg onder Brandt Corstius voor het eerst een redactioneel programma gestalte dat verder ging dan het benadrukken van de functie van informant of forum. Toch lijkt de nieuwe, meer onafhankelijke opstelling maar ten dele een bewuste keuze te zijn geweest. Want hoewel de redactie onder Brandt Corstius schreef wel een modellezer voor ogen te hebben, erkende ze nauwelijks inzicht te hebben in diens kennisniveau en interessebereik:

‘Het Museumjournaal richt zich op de ‘geïnteresseerde leek’. De redactie kent echter haar lezers niet en weet niet wat zij weten over de hedendaagse kunst. De enige lezers die ze wel kent behoren tot de ‘in-crowd’, waar de redactieleden zelf ook toe behoren of het zijn de enkele lezers, die – meestal tegelijk met de opzegging van hun abonnement – brieven schrijven met dezelfde klachten (...): te moeilijk, te fachmännisch, te veel geschrijf voor elkaar.’¹⁴

Zo oriënteerde de redactie zich, bij gebrek aan een duidelijk beeld van de doelgroep, dus vooral op het kompas van de eigen interessegebieden en vooronderstellingen over de informatiebehoefte van een lezer van wie men zich nauwelijks een voorstelling kon vormen.

Sociale zaken en kunst: *Museumjournaal* 1974-1980

In de beeldvorming over *Museumjournaal* tijdens de hoofdredactie van Liesbeth Brandt Corstius overheerst, zoals gezegd, de gedachte dat een kunstimmanent perspectief werd teruggedrongen ten gunste van een meer sociologisch getinte benadering. Behalve voor de problematiek van kunsteducatie en -overdracht zou de redactie vooral oog hebben gehad voor vraagstukken met betrekking tot kunst-, museum-, kunstenaars- en publieksbeleid. De informatieverschaffing over moderne en actuele kunst zou doelbewust als minder relevant naar het tweede plan zijn gedrongen. Een passage in een redactioneel uit 1976 maakt duidelijk dat de redactie zich van deze kritiek – die ook destijds al werd gehoord – bewust was:

‘In het afgelopen jaar zijn er in het Museumjournaal artikelen verschenen waarin maatschappelijke aspecten van kunst, kunstenaar en publiek, samen met het overheidsbeleid in deze zaken, kritisch werden geïnventariseerd. (...) Met het publiceren van dergelijke artikelen heeft de redactie bij sommigen het odium op zich geladen meer van ‘sociale zaken’ dan van ‘kunst’ te houden.’¹⁵

De redactie verweerde zich tegen dit verwijt door erop te wijzen dat er naar haar oordeel nauwe betrekkingen bestonden tussen het artistieke en het sociaal-politieke domein, die niet altijd voldoende zouden worden onderkend. Binnen de redactie was men ervan overtuigd dat een beter begrip van de betekenis van beeldende kunst zou kunnen worden verkregen door deze te beschouwen vanuit de betrekkingen tot de socio-culturele en politieke context. In het verlengde daarvan beoogde de redactie de praktijk van de verschillende actoren in de kunstwereld – in het bijzonder de landelijke, regionale en lokale overheden - te beschouwen in relatie tot de ideologische en beleidsmatige vooronderstellingen die deze overheden daarbij als leidraad dienden.

Bovenstaand citaat, gevoegd bij een inderdaad omvangrijk corpus als ‘sociologisch’ te kwalificeren artikelen in *Museumjournaal*, geven voeding aan het beeld dat de redactie onder Brandt Corstius meer oog had voor de sociale dan voor de intrinsieke dimensies van beeldende kunst. Maar blijft dat beeld ook overeind bij zorgvuldige lezing van de gepubliceerde jaargangen? Het lijkt in zijn eenduidigheid toch te weinig gedifferentieerd om recht te doen aan de verscheidenheid. Er zijn tenminste twee redenen om de bestaande beeldvorming kritisch tegemoet te treden. Ten eerste was *Museumjournaal* ook onder Brandt Corstius allerminst monolithisch. Hoewel er zich in de jaren zeventig krachtiger dan tevoren een redactionele visie aftekende, was het blad ook in die jaren niet diepgaand programmatisch. Gegeven de aard van *Museumjournaal* en de condities waaronder het tot stand kwam kon dat ook moeilijk: het bleef, ondanks de toenemende organisatorische en inhoudelijke onafhankelijkheid, mede een afspiegeling van de wensen van een heterogene groep participerende instellingen - met alle gelegenheidskopij en compromissen van dien. Bovendien was de redactie afhankelijk van een beperkt aantal auteurs, die elk hun eigen begripkaders hanteerden. Het aantal (potentiële) medewerkers nam, mede als gevolg van de toename van het aantal kunsthistorici in de jaren zeventig, toe, maar bleef niettemin betrekkelijk klein. Enkele kunsthistorici en -critici hadden binnen de Nederlandse kunstwereld een dusdanige status, dat hun medewerking aan het blad welhaast vanzelf sprak, ook al week hun kunstbegrip af van dat van de redactie. Zo publiceerde Carel Blotkamp, die van 1975 tot na het midden van de jaren tachtig deel uitmaakte van de kring van vaste medewerkers, een reeks monografische beschouwingen over kunstenaars als Daan van Golden, Rob van Koningsbruggen en Toon Verhoef, die blijk gaven van een kunstimmanente benadering en een grote aandacht voor de specifieke formele karakteristieken van individuele oeuvres, getoetst aan de

intenties van de betreffende kunstenaar.¹⁶ Blotkamp bevond zich daarmee aan het uiteinde van een spectrum dat aan de andere kant ook bijdragen over creatieve vrijetijdsbesteding in het buurthuizencircuit kon omvatten. Het nummer uit 1977, waarin Blotkamps tekst over Van Golden werd gevolgd door een geëngageerde beschouwing over de wijktenoonstellingsfaciliteiten 'kijkkast' en 'kunstkar' door Henk Overduin en Peter Brunsmann, maakt duidelijk tot welke eigenaardige combinaties dat in het blad kon leiden. Ook ten aanzien van de wenselijkheid en haalbaarheid van een vergaande vermaatschappelijking van het artistieke domein had Blotkamp – en hij was beslist niet de enige - standpunten die sterk verschilden van die van sociologen als Henk Overduin en Bart Tromp. Blotkamp noch de redactie beschouwden de onmiskenbare verschillen van inzicht kennelijk als onoverkomelijk.

Terwijl *Museumjournaal* vanaf 1974 dus enerzijds te pluriform was om eenzijdig als 'sociologisch' te worden gekwalificeerd, is die typering anderzijds met betrekking tot het blad weinig specifiek, in aanmerking genomen dat ook het toenmalige denken over kunst buiten *Museumjournaal* sterk gesociologiseerd was. Er bestond in kringen binnen de museumwereld en het georganiseerd kunstenaarsleven wel weerstand tegen het vermaatschappelijkt kunstbegrip waaraan ook *Museumjournaal* zich verbond, maar het is niettemin veelzeggend dat de kritiek op de signatuur van het blad vooral aan kracht won tegen en na het einde van de redactieperiode van Brandt Corstius. Dat einde valt niet toevallig samen met het moment waarop de maakbaarheidsideologie in diskrediet raakte. Onder invloed van de heropleving van een expressionistisch-figuratieve schilder- en beeldhouwkunst werden begin jaren tachtig noties als de artistieke autonomie en het individueel auteurschap in ere hersteld. Daarmee werd het streven naar democratisering en vermaatschappelijking van de kunst, dat in de jaren zeventig een hoogtepunt had bereikt, als irrelevant en achterhaald van de hand gewezen. Het geloof in het potentieel van (beeldende) kunst als katalysator van een maatschappelijk hervormingsproces is ook door een aantal van de rechtstreeks bij *Museumjournaal* betrokkenen nadien gerelativeerd, zoniet verworpen.¹⁷

Een en ander neemt niet weg dat het vertoog over kunst in de jaren zeventig *was* getekend door een linksprogressieve ideologie, waarbinnen aan kunst en cultuur een centrale functie werd toegeschreven in het proces van maatschappelijke vernieuwing. Ook in kringen van kunstenaars en bij een deel van de bemiddelaars leefde de overtuiging dat kunst niet als geïsoleerd fenomeen moest worden beschouwd, maar diende te worden benaderd in relatie tot de samenleving – een samenleving die in toenemende mate in zijn pluriformiteit werd geaccepteerd. De wortels van dit gedachtegoed moeten rond het midden van de jaren zestig worden gezocht. De historicus Roel Pots signaleerde in zijn studie over de ontwikkeling van het Nederlandse kunstbeleid een ideologische synergie van drie maatschappelijke sectoren – georganiseerd kunstleven, maatschappelijke hervormingsbewegingen en politiek-bestuurlijke elites - die zich elk uit onvrede met de maatschappelijke positie en -effecten van de kunst beijverden voor de onderlinge integratie van kunst en maatschappij.¹⁸ Het georganiseerd kunstleven nam daarbij het voortouw. Pots beschreef hoe links-progressieve kunstenaars na de Tweede Wereldoorlog gingen pleiten voor democratisering van het kunstbegrip. In de omgeving van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen wees men het traditionele burgerlijke kunstbegrip van de hand ten gunste van de notie van collectieve creativiteit, een begrip dat was ontwikkeld in kringen van de vrije expressiebeweging. Kunstenaars vertegenwoordigden, zo meende men hier, een richtinggevende positie in het proces van maatschappelijke vernieuwing. Die overtuiging kwam mede tot uitdrukking in de vooronderstelling dat de kunstenaar vanuit zijn visuele expertise en authentieke verbeeldingswereld positieve impulsen kon geven aan maatschappelijke en individuele processen van zin- en betekenisgeving. Zo zouden kunstenaars bijvoorbeeld een bijdrage kunnen leveren aan de bevordering van de leefbaarheid en kwaliteit van de openbare ruimte door middel van correcties op de door rationalisatie, standaardisatie en schaalvergroting bepaalde bouwpraktijk. Dergelijke aanspraken sloten korte tijd later naadloos aan op de ideeën van jongere kunstenaars als Peter Struycken en Berend Hendriks, die zich – mede binnen de Arnhemse Academie voor Beeldende Kunst - na het midden van de jaren zestig toelegden op de zogeheten omgevingsvormgeving.

Tegen het einde van de jaren zestig gaven de maatschappelijke protestbewegingen – de tweede door Pots onderscheiden sector - een krachtige impuls aan de ideeën uit de omgeving van de Federatie. Bij alle verschillen vertoonde de roep vanuit de tegencultuur om collectieve creatieve ontplooiing als correctief op de eenzijdige nadruk op materialistische waarden in de naoorlogse samenleving opmerkelijke overeenkomsten met de geluiden uit kringen van links-vooruitstrevende kunstenaars.

Gesteund door progressieve krachten binnen het institutionele kader (de Boekmanstichting, progressieve museale bemiddelaars als Beeren, Leering en anderen) en zich als links-progressief profilerende media (*Vrij Nederland*, *De Volkskrant*, de VPRO) won de roep om culturele vernieuwing in korte tijd terrein in de publieke opinie en in vernieuwingsgezinde strata binnen de politiek-bestuurlijke elite. Zo pleitte Nol Gregoor, zoals gezegd, namens de vernieuwingsbeweging binnen de PvdA, Tien over Rood, al in 1967 voor een op collectieve creatieve ontplooiing gerichte cultuurpolitiek als grondslag van een maatschappelijk hervormingsbeleid.¹⁹ In zijn nadruk op het stimuleren van niet-professionele vormen van creativiteit (met het doel sociale vernieuwing tot stand te brengen) nam Gregoor afstand van de oriëntatie op smaakverheffing, die van oudsher ook de cultuurpolitieke denkbeelden van de Nederlandse sociaal-democratische beweging had gedomineerd.

Vanuit kringen van politiek-maatschappelijke hervormers vond het ideaal van vernieuwing en democratisering van het kunstbeleid geleidelijk gehoor in het centrum van de politieke macht – Pots' derde sector. De cultuurpolitieke ideeën van Tien over Rood waren radicaler dan die van de gevestigde politiek-bestuurlijke elites. Toch was de grondgedachte, dat het cultuurbeleid sterker in het teken van volkswelzijn diende te worden geplaatst, niet nieuw. Medio jaren zestig was men zowel binnen de PvdA als de KVP tot deze overtuiging gekomen. Het losweken van het cultuurbeleid uit het ministeriële verband met onderwijs en wetenschappen en het onderbrengen ervan in het nieuw opgerichte ministerie van Cultuur, Recreatie en Milieu (CRM) in 1965, markeerde de integratie van het cultuurbeleid in een brede welzijnsdoelstelling. In de daaropvolgende jaren werden de politiek-maatschappelijke elites mede door de tumultueuze protestacties van studenten en kunstenaars gesterkt in hun overtuiging dat ingrijpende sociale hervormingen geboden waren. Het ministerie van CRM stelde zich onder leiding van de gematigd-progressieve minister Klompé (KVP) welwillend op tegenover de hervormingseisen van de beroepsorganisaties van kunstenaars. Zo vonden de vernieuwingsidealen uit de hoek van de Federatie via de georganiseerde tegencultuur rond 1970 een klankbord in de *inner circles* van politiek en bestuur.

De ontvankelijke opstelling van de politiek-bestuurlijke elites tegenover de maatschappelijke roep om hervormingen beperkte zich overigens geenszins tot de kunstensector. Het was veeleer zo dat de vernieuwingsgezindheid op het terrein van kunst- en cultuurbeleid deel uitmaakte van een breder vrijzinnig-progressief politiek klimaat in het Nederland van de vroege jaren zeventig, dat met de installatie van het uitgesproken linkse kabinet-Den Uyl in mei 1973 formeel werd bekrachtigd. Omdat binnen dit kabinet aan kunst en cultuur een voorname rol werd toegeschreven betekende het aantreden ervan ten aanzien van de kunst en cultuur - sterker dan voor andere portefeuilles - een versterkt doorzetten van dat progressieve beleid. Voortvarend werd werk gemaakt van de maatschappelijke roep om kunst meer in aansluiting op bredere segmenten van de samenleving te benaderen. In de verschillende ministeriële nota's met betrekking tot kunst en cultuur die in de loop van de jaren zeventig verschenen, werd gesteld dat kunst een zinvolle bijdrage kan leveren aan het tegengaan van het proces van vervlakking, vervreemding en vereenzaming dat alom in de eigentijdse samenleving werd waargenomen.²⁰ In lijn met die opvatting werd de betekenis van de artistieke productie geleidelijk meer gedefinieerd in termen van maatschappelijke werkzaamheid, en minder in zuiver kunstimmanente termen of vanuit de gedachte dat kunst zich betrekkelijk autonoom verhoudt tot andere sectoren van de samenleving.

Opmerkelijk genoeg in het licht van de eerdere ideeën uit die hoek, werd juist binnen het georganiseerd kunstleven in de loop van de jaren zeventig steeds luidere kritiek geuit op de onderschikking van het kunst- en kunstenaarsbeleid aan welzijnsdoelstellingen. Kunstenaars en musea, die van de ministeriële beleidsvoornemens (niet ten onrechte) een beknotting van hun onafhankelijkheid vreesden, beklemtoonden allengs krachtiger de autonomie en vrijheid van de kunst en de kunstenaar. Het voorstel van twee lokale PvdA-bestuurders in 1979 om de Cobra-verzameling van het Stedelijk Museum Schiedam te gelde te maken ten gunste van het gemeentelijke buurthuizenbeleid, werd aangevoerd als een afschrikwekkende illustratie van het gebrekkige bewustzijn van de waarde van cultuurgoed onder socialistische bestuurders. De 'affaire Schiedam', die de gemoederen tot op nationaal niveau in beroering bracht, illustreerde dat de welzijnsoriëntatie zeer uiteenlopende invullingen kon krijgen. De affaire maakte dan ook pijnlijk duidelijk dat de oorspronkelijke consensus onder kunstenaars(organisaties), progressieve krachten binnen het institutionele kader en de overheid in de loop van de jaren zeventig steeds meer onder spanning kwam te staan.

Om een goed beeld te krijgen van de specifieke positie die *Museumjournaal* in de jaren zeventig innam in het vermaatschappelijkingsdebat rond de kunst, is het goed het hier geschetste spanningsveld in het oog te houden. Zoals gezegd formuleerde en preciseerde de redactie vanaf 1974 herhaaldelijk haar beginselen, zodat de dynamische standpuntbepaling zich vrij gemakkelijk laat reconstrueren.²¹ Hierboven kwam ter sprake dat *Museumjournaal* in de jaren zeventig pluriform van karakter bleef, en dat die pluriformiteit samenhang met de condities waaronder het tijdschrift werd samengesteld. Maar behalve praktische omstandigheden lijken aan de pluriformiteit ook inhoudelijke factoren ten grondslag te hebben gelegen. De redactie hanteerde een kunstbegrip dat steunde op twee polen die niet of nauwelijks met elkaar in overeenstemming te brengen bleken. Een passage in een redactioneel uit 1976 maakt treffend de tweezijdig gerichte affiniteit van de redactie duidelijk:

'De gesignaleerde voorliefde voor 'sociale zaken' in het MJ maakt een identifikatie van de redactie met 'links' in de politiek mogelijk. Maar dan toch alleen tot zekere hoogte, n.l. precies tot waar 'links' zich bezig gaat houden met *kwaliteit*. Wanneer we namelijk zien hoe de linkse programmacolleges van Amsterdam en Rotterdam zich wethouders van cultuur hebben aangemeten, die van hedendaagse beeldende kunst kennelijk geen kaas hebben gegeten, dan wordt het ons droef te moede. (...) De Rotterdamse wethouder Riezenkamp (...) inspireerde zijn fractie tot het afstemmen van de begroting voor 1976 (...) van de *Galerie 't Venster*, de jongste instelling binnen het zo gevarieerde bedrijf van de Rotterdamse Kunststichting. (...) Galerie 't Venster in Rotterdam, De Appel in Amsterdam en Agora in Maastricht toonden de afgelopen jaren vormen van kunst, die in de gevestigde musea (voor moderne kunst!) niet aan bod komen, terwijl toch talloze kunstenaars in binnen- en buitenland er mee bezig zijn. (...) Sluiting van deze galeries betekent het onthouden van informatie.'²²

Het citaat bevestigt de sympathie van de *Museumjournaal*-redactie voor het vermaatschappelijkingsstreven in links-progressieve politiek-bestuurlijke gremia. Analoog aan het op collectieve ontplooiing gerichte overheidsbeleid sprak de redactie zich uit voor bevordering van de relevantie van eigentijdse kunst voor (vooral ondergeprivilegerde en kwetsbare groepen binnen) de samenleving. Anderzijds verbond de redactie zich – net als in de jaren zestig het geval was geweest – aan moeilijk toegankelijke, want vergaand specialistische vormen van eigentijdse kunst, zoals de experimentele omgang met nieuwe media (film, video en het menselijk lichaam, conceptueel georiënteerde kunst) en aan het onderzoek naar de formele eigenschappen van media (experimentele film, fundamentele schilder- en beeldhouwkunst). Vanuit dat engagement met de eigentijdse avant-gardes verweet men de overheden in hun streven naar democratisering onvoldoende oog te hebben voor de specifieke eigenschappen en betekenissen van vernieuwende vormen van beeldende kunst.

Maar de kritiek van *Museumjournaal*, zo maakt bovenstaand citaat duidelijk, richtte zich nu ook op de grote musea voor moderne kunst. Naar het oordeel van de redactie programmeerden die te behoudend en richtten ze zich te eenzijdig op gevestigde vormen van (recent-)moderne kunst. De veelal onverenigbare affiniteit met enerzijds democratisering en vermaatschappelijking, en anderzijds met de experimentele houding die in de vooruitstrevende eigentijdse kunst tot uitdrukking kwam, kan worden beschouwd als karakteristiek voor *Museumjournaal* in de periode 1974-1980. Zoals bovenstaand citaat illustreert, lag het engagement vooral bij kleinschalige, in de marge van de officiële kunstwereld opererende tentoonstellingsruimtes, en de op artistieke vernieuwing gerichte kunstvormen die er werden getoond.

De positie van de redactie kan aldus het best worden gekwalificeerd als een transgressief avant-gardistische. Die opstelling stond in relatie tot de neo-avant-gardes van die jaren, die enerzijds vaak maatschappelijk geëngageerd en links-progressief waren, maar anderzijds in hun werk speels en hoogst elitair. Als zodanig raakte *Museumjournaal* in de jaren zeventig verstrikt in dezelfde paradox die ook de neo-avant-gardes van dat moment kenmerkte: dat de in theorie nagestreefde verbintenis met de sociale werkelijkheid tot stand werd gebracht op een dusdanig abstractieniveau dat deze slechts toegankelijk was voor een klein, bovengemiddeld geïnformeerd en betrokken publiek.

Met het begrip van artistieke vernieuwing als uitdrukking en equivalent van een progressieve maatschappijhouding voegde de redactie zich in een van oorsprong marxistisch kunstbegrip dat bemiddelaars als Beeren en Leering al in de jaren zestig naar voren hadden gebracht. Maar wat is de precieze aard van die relatie? Te volstaan met de constatering van de overeenkomsten en deze toe te schrijven aan bepaalde invloeden als die van Beeren en Leering doet de verhoudingen onvoldoende recht. Ten eerste vielen de posities van Beeren en Leering al niet samen – iets dat zich, naarmate

beiden door tijd en omstandigheden werden uitgedaagd hun opvattingen uit te werken, scherper aftekende. Daarnaast maakten Beeren en Leering deel uit van een internationaal discours, waarbinnen zij in ons land weliswaar de meest toonaangevende, maar niet de enige vertegenwoordigers waren. Ten derde moet in het oog worden gehouden dat de context waarin auteurs zich in de jaren zeventig bewogen, verschilde van die van de jaren zestig, waarbinnen Beeren en Leering hun opvattingen hadden geformuleerd.

Terwijl zowel Beeren als Leering uitgingen van de betrekkingen tussen kunst en de sociaal-culturele condities waarbinnen die tot stand kwam en functioneerde, verschilden ze van inzicht ten aanzien van de aard van die relaties. Beeren legde zich in dat opzicht het minst vast. Zoals eerder aan de orde kwam, hanteerde hij een kunstbegrip dat uitging van het dubbele karakter van kunst: enerzijds als betrekkelijk autonoom, anderzijds als resultaat van een interventie in een maatschappelijke werkelijkheid. Leering daarentegen was geneigd de artistieke en maatschappelijke zeggingskracht van het kunstwerk te begrijpen als de polen van een tegenstelling. Gaandeweg ging hij beide steeds meer als onverenigbaar zien: een kunstwerk, oeuvre of stroming was *ofwel* artistiek van betekenis (Nauman, Body Art), *dan wel* maatschappelijk relevant (Walther, omgevingsvormgeving). Geleidelijk relativeerde Leering kunstimmanente betekenissen meer en meer ten gunste van maatschappelijke. Hij ontwikkelde een groeiend bewustzijn van de geldigheid en betekenis van uiteenlopende maatschappelijke cultuurpatronen, ten koste van de betekenis van individuele posities in de beeldende kunst en hoog gekwalificeerde, maar moeilijk toegankelijke vormen van eigentijds avant-gardisme. In zijn behoefte de kunst te democratiseren stelde hij zich radicaler op dan Beeren: Leering ging zich in toenemende mate richten op thema's die aansloten bij de belevingshorizon van de gemiddelde kijker. Beeren daarentegen bleef de vernieuwende kunst centraal stellen. Hoezeer hij zich ook inspande om deze binnen het bevattingsvermogen van het brede publiek te brengen, er was nog altijd een bovengemiddelde bekendheid met de codes van de moderne kunst vereist om de eigenschappen die hij aan kunstwerken toeschreef te kunnen onderkennen, en om hun betekenis te kunnen inschatten en waarderen - een basis die Leering terecht als ontbrekend veronderstelde bij de publieksgroepen die hij probeerde te bereiken.

Tegen deze achtergrond laat de ontwikkeling van het denken over kunst van Beeren en Leering sinds de vroege jaren zeventig zich verklaren. Leering raakte, zoals in een tekst als 'Bruce Nauman: kunst voor navelstaarders?' duidelijk werd, steeds meer verstrikt in de onverenigbaarheid van artistieke en maatschappelijke betekenissen. Hij bleek in het Van Abbemuseum niet in staat het specialistische (neo-)avant-gardistische kunstbegrip op een zinvolle wijze te ontsluiten voor het brede publiek. Mede om die reden verlegde hij, zoals gezegd, eind 1973 zijn werkterrein naar het Tropeninstituut, waar hij hoopte meer ruimte te krijgen om zijn maatschappelijk georiënteerde inzichten te uit te werken. Beeren daarentegen ontwikkelde, in antwoord op een in zijn ogen doorschietende behoefte de kunst te instrumentaliseren ten behoeve van sociaal-culturele doelstellingen, in de jaren na *Sonsbeek '71* een steeds kritischer houding ten aanzien van de haalbaarheid en wenselijkheid van een vergaande vermaatschappelijking van de kunst. In de rede 'Kunst als regeringszaak in de twintigste eeuw' uit 1975 betoogde hij dat 'maatschappelijke relevantie' niet primair een kunstimmanente eigenschap is, maar vooral tot stand wordt gebracht in de wijze waarop het kunstwerk in de samenleving functioneert, en als gevolg van de functies die het in de maatschappij vervult.²³

Beeren beantwoordde de roep om de kunst meer sociaal-maatschappelijke doelstellingen op te leggen dus met het benadrukken van de artistieke autonomie, al bleef hij het streven kunst op de sociaal-culturele werkelijkheid te betrekken onderschrijven. Hoe reageerden de auteurs rond *Museumjournaal* nu op dezelfde vraag, en welke positie of posities bracht het blad tot uitdrukking met betrekking tot het vermaatschappelijkingsvraagstuk? Die vraag laat zich beantwoorden door te kijken naar de themata die tussen 1974 en 1980 aan de orde werden gesteld. Wanneer vervolgens wordt bekeken hoe verschillende auteurs zich ten opzichte daarvan opstelden, zal blijken dat de inzichten uiteenliepen, en dat individuele auteurs vaak worstelden om tot een eenduidig standpunt te komen.

In het tijdvak 1974-1980 kunnen globaal drie aandachtsgebieden in *Museumjournaal* worden onderscheiden; er verschenen artikelen over kunst, over kunstbeleidsmatige vraagstukken en over publieksoverdracht. Die noemers maken duidelijk dat de redactie-Brandt Corstius andere accenten plaatste dan de eerdere redacties: vraagstukken met betrekking tot kunstkritiek golden nu als van geringer belang, ten gunste van de belangstelling voor de beleidsmatige kaders waarbinnen de kunst

functioneerde, terwijl kunsteducatie als eigenstandig aandachtsgebied werd gelicht uit de bredere reflectie over het museum onder de eerdere redacties. Wanneer we ons beperken tot de substantiëlere bijdragen in elk van de categorieën (wat gezien het door de jaren heen toenemende aantal kortere notities en signaleringen niet meer dan indicatief is) is er sprake van ongeveer tachtig artikelen over kunst, tegenover ongeveer twintig artikelen over kunstbeleid en -educatie.

Beeldende kunst

Met betrekking tot het eerste aandachtgebied, dat van de kunst, valt allereerst de verhouding op tussen teksten over eigentijdse kunst en bijdragen over de historische avant-garde. De in de vroege jaren zestig onder Beeren ingezette tendens om het accent op de actuele kunst te leggen zette in de jaren zeventig versterkt door.²⁴ Ook wat betreft de onderwerpskeuze met betrekking tot de kunst uit de periode 1900-1940 voegde de redactie zich in het spoor dat onder Beeren was ingezet en dat onder Dippel en Hefting werd vervolgd. De klassiek-moderne schilder- en beeldhouwkunst raakte nog meer buiten beeld dan voorheen, terwijl de voorkeur voor stromingen en vertegenwoordigers van de transgressieve avant-gardes – het internationale constructivisme, De Stijl, en nu ook het futurisme en Dada – onmiskenbaar was.²⁵ De bijdragen in deze categorie maken duidelijk dat de historische-avant-gardes steeds meer onderwerp van kunsthistorische studie werden: het accent lag op de ontsluiting van bronnen en receptiehistorisch onderzoek, waarbij vooral de teksten van Joop Joosten en Sophie Levie zich kenmerken door een archivalistische opzet en een uitvoerig notenapparaat.

In de informatieverschaffing over de artistieke actualiteit van dat moment klonk eenzelfde voorkeur door voor kunstvormen die beoogden relaties te leggen met de wereld buiten de beeldende kunst, of die tenminste interpretaties toelieten die uitgingen van de betrekkingen tot het sociaal-culturele of politieke domein. De beste aanknopingspunten daartoe boden uiteraard eigentijdse uitingen van sociaal activisme. In 1974 en 1976 schonk *Museumjournaal* aandacht aan de ideeën en projecten van de Rotterdamse kunstenaar Hans Abelman. Abelman was in de jaren zeventig één van de meest uitgesproken pleitbezorgers van de gedachte dat de kunstenaar zich dienstbaar moest maken aan de politieke bewustwording en emancipatie van ondergeprivilegeerde bevolkingsgroepen.²⁶ Hij ontwikkelde daartoe een eigentijdse vorm van *agitprop*. In samenwerking met lokale bewoners realiseerde Abelman in de oude stadswijken van Rotterdam projecten waarin de sociale problematiek vanuit marxistisch perspectief werd gethematiseerd, en die aanspoorden tot maatschappelijk verzet.

Abelman vertegenwoordigde een gepolitiseerde en vooral sociologisch gemotiveerde variant van een fenomeen dat in de jaren zeventig in *Museumjournaal* (en ook elders in de Nederlandse kunstwereld) op veel belangstelling kon rekenen: de inschakeling van kunstenaars bij de inrichting van de stedelijke leefomgeving onder de noemer van de omgevingsvormgeving. Tijdens de redactieperiode van Liesbeth Brandt Corstius verschenen behalve het themanummer 'De kunstenaar en de stad' uit 1974, waarin de eerste bijdrage over Abelman was opgenomen, verschillende artikelen die de integratie van kunst in de openbare ruimte als onderwerp hadden.²⁷ Het themanummer uit 1974 verscheen op een moment waarop binnen het denken over de kunsten niet alleen de vermaatschappelijkingsgedachte hoogtij vierde, maar waarop zich tevens een fundamentele omslag aftekende in het denken over de integratie van kunst in het publieke domein.²⁸ De meeste auteurs in het themanummer bleken van oordeel dat er van de plaatsing van zelfstandige sculpturen bij overheidsgebouwen, zoals die in het naoorlogse Nederland in het kader van de percentageregelingen had plaatsgevonden, nauwelijks enig maatschappelijk effect uitging. Uit de bijdragen van Jean Leering en Peter Struycken sprak daarentegen een sterk vertrouwen in de heilzame effecten van een vergaande integratie van kunst in de gebouwde omgeving.²⁹ Zowel Leering als Struycken argumenteerden dat er van de inbreng van beeldend kunstenaars bij ruimtelijke ontwikkelingsprojecten kwaliteitsimpulsen konden uitgaan die veel verder strekten dan zuiver esthetische. Beiden beschreven de omgevingsvormgeving als een correctie op de negatieve effecten van de technologisering en de schaalvergroting in de bouwpraktijk van de twintigste eeuw. Leering betoogde daarbij dat laatstgenoemde ontwikkelingen bij de individuele gebruiker hadden geleid tot een afname van de mogelijkheden om zich in de hem omringende ruimte te oriënteren en zich erin thuis te voelen – ontwikkelingen die gevoelens van vervreemding in de hand hadden gewerkt. Struycken, zelf sinds de tweede helft van de jaren zestig verantwoordelijk voor verschillende kunsttoepassingen in de openbare

ruimte en onderwijs in omgevingsvormgeving aan de Academie voor Beeldende Kunst in Arnhem, omschreef in zijn bijdrage de doelstellingen van de omgevingsvormgeving als ‘het streven de alledaagse omgeving zodanig ervaarbaar te maken dat er een fundamenteeler en rijker complex van betekenissen en waarden aan worden [sic] toegekend dan voorheen.’³⁰ Net als Leering meende hij dat de beeldende kunstenaar, mits deze bereid was van zijn individuele auteurschap af te zien, meer dan andere betrokkenen bij het ontwerp- en bouwproces over de expertise beschikte om betekenissen tot stand te brengen die bij de gebruiker tot een visueel complexere – en daarmee volgens hem in termen van oriëntatie en identificatie adequatere - beleving van de omgeving leidden:

‘Het is bij uitstek de beeldende kunst waarin het mogelijk is gebleken een houding uit te drukken en vorm zodoende van belevingsmogelijkheden te voorzien. De kunstenaar kan betekenis aan de alledaagse omgeving verlenen door de verschijningsvorm van de omgeving zélf de uitdrukking te laten zijn van zijn opvatting hierover. (...) Het verlenen van meer betekenis impliceert voor de bewoner een uitbreiding van het aantal belevingsmogelijkheden door de verschijningsvorm van dingen en acties die moeten leiden tot een inzicht in de cultuur waarin hij verkeert.’³¹

In de neiging de mens te begrijpen vanuit zijn betrekkingen tot de omringende ruimte bouwde de omgevingsvormgeving voort op denkbeelden uit de naoorlogse fenomenologie en de gedragspsychologie. In dat opzicht laat deze kunstvorm zich verbinden aan een ander cluster kunstuitingen waaraan *Museumjournaal* in de jaren zeventig veel aandacht schonk. Het ging daarbij om vormen van kunst die eveneens de relaties van het individu met de buitenwereld tot onderwerp hadden, maar die relaties vooral op een symbolisch niveau tot uitdrukking brachten, en als gevolg daarvan veel sterker waren gericht op een publiek van ingewijden. Het betrof meestal expressionistisch getinte vormen van performancekunst, waarin ontgrenzing en verruiming van het kunstbegrip werden gekoppeld aan de symbolische verbeelding van fysieke of psycho-sociale gesteldheden. Het werk van veel van de aldus werkzame kunstenaars laat zich rekenen tot de Body Art. In een inleidende thematische beschouwing over dat fenomeen in *Museumjournaal* verklaarde kunsthistorica Trudy Zandee de belangstelling ervoor in West-Europa vanuit het gegeven dat de Body Art zich gemakkelijker dan veel andere manifestaties van de neo-avant-garde liet beschrijven vanuit inhoudswaarden.³² Er zijn zeker indicaties dat de verbindingen met socio-culturele fenomenen die het verschijnsel Body Art opriep of toeliet voor auteurs in *Museumjournaal* bijdroeg aan de aantrekkelijkheid ervan. Dat die betrekkingen vooral op een symbolisch niveau lagen - wat pogingen deze te concretiseren eerder ontmoedigde dan stimuleerde - werd door de meeste auteurs niet als problematisch ervaren. Het gecodeerde engagement, dat zo kenmerkend was voor de neo-avant-garde, bood bij uitstek de gelegenheid het sociale gezicht van de vernieuwende eigentijdse kunst te benadrukken, zonder de vingers te branden aan de veel moeilijker vraag welke politieke en maatschappelijke effecten die kunst op een concreet niveau had. Auteurs die deze vraag wel probeerden te beantwoorden raakten regelmatig verstrikt in paradoxale retorische figuren. Zo schreef Frank Gribling in zijn beschouwing over de ‘Sozialplastik’ van Joseph Beuys:

‘Het is de vraag of van deze (...) tendens oplossingen voor een nieuwe alternatieve maatschappij te verwachten zijn. Wezenlijker is het dat kunstenaars het sociale mechanisme als zinvol materiaal, dat om vormgeving vraagt, ontdekt hebben en dat zij volstrekt nieuwe wegen vinden om actief bij te dragen aan maatschappelijke veranderingen.’³³

Gribling beschreef hoe Beuys probeerde vanuit een verruimd kunstbegrip een herformulering van het gehele maatschappelijke systeem tot stand te brengen. Speerpunt in die campagne was de mobilisatie van het algemeen aanwezige creativiteitspotentieel (onder het motto ‘iedereen is kunstenaar’), van waaruit vervolgens alle maatschappelijke sectoren in aansluiting op elkaar zouden worden gheredefinieerd. Beuys keerde zich volgens Gribling tegen de maatschappelijke specialismen, die de bron zouden zijn van vervreemding. Hij kenschetste Beuys’ wereldvisie – overigens zonder de term te gebruiken – als een holistische. De kunstenaar projecteerde dat ideaal van een organische cultuur op een premodern verleden, waarin, volgens Gribling, ‘de samenleving nog een natuurlijk verband kende en de werkelijkheid niet uitsluitend intellectueel gekend werd, maar magisch ervaren’.³⁴ In dat opzicht kwam Beuys dicht in de buurt van Jannis Kounellis, die zichzelf in een eerder nummer van *Museumjournaal* had vergeleken met ‘een middeleeuwse monnik’. De middeleeuwse kunstenaar, zo

lichtte Kounellis de vergelijking toe, ‘was een publieke figuur. Iemand die verbonden was met een totale wereldvisie, ideologie, literatuur.’³⁵ De overeenkomst is opmerkelijk, maar niet toevallig: de uitspraken van Beuys en Kounellis zijn illustratief voor een behoefte onder veel vooruitstrevende kunstenaars in de jaren zeventig om verschillende maatschappelijke deelgebieden met elkaar te verweven, en van de overtuiging dat het de taak van de kunstenaar was om in dat proces het voortouw te nemen. Terwijl Struycken de voortrekkersrol van de kunstenaar vooral vanuit diens visuele expertise legitimeerde, legden Beuys en Kounellis de nadruk op de intuïtieve werkwijze, op grond waarvan de kunstenaar in staat zou zijn de verschillende maatschappelijke specialismen opnieuw tot een organisch geheel te smeden. Verschillende auteurs in *Museumjournaal* wezen erop dat kunstenaars als Beuys methoden en modellen ontleenden aan de sociale wetenschappen, maar deze inpasten in een poëtisch-associatieve benadering, die zich onttrok aan objectivering. De omslag van *Museumjournaal* 1978, 5 kan worden begrepen als een visuele rebus van de door het blad actief ondersteunde *Selbstdarstellung* van kunstenaars als Beuys: portretten van hemzelf, Acconci en de Franse kunstenaar-socioloog Hervé Fischer werden gecombineerd met een afbeelding van een Inuit-sjamaan. Eroverheen was een afbeelding van Bruce Naumans neonwerk *The true artist helps the world by revealing mystic truths* weergegeven. De montage vatte op een visueel niveau de strekking van de artikelen in dit en andere nummers samen: op basis van een veronderstelde overeenkomstige functie binnen maatschappelijke zingevingsprocessen werd de eigentijdse kunstenaar daarin vergeleken met het medium in primitieve culturen.

In deze primitivistische affiniteit met archetypische motieven als symbolen voor elementaire levensinzichten lieten Beuys’ *Aktionen* zich verbinden met antropologisch en archeologisch getinte kunstvormen. In haar uitvoerige beschouwing over dergelijk werk verklaarde Trudy Zandee de hang naar primitivisme binnen de toenmalige kunstpraktijk vanuit psycho-sociale motieven:

‘Door gebrek aan geloof in de vooruitgang zoals deze in onze westerse samenleving gepropageerd wordt, stelt de hedendaagse kunstenaar tegenover deze gedepersonaliseerde, gemechaniseerde, materieel gerichte wereld de andere wijze van leven en denken in primitieve samenlevingen. Hij doet dit niet omdat hij zich van zijn eigen technologische cultuur wil distantiëren, maar omdat hij hieraan fundamentele waarden wil toevoegen die alleen in primitieve culturen manifest zijn. Deze kunnen inzicht geven in de wortels van het menselijk bestaan en de mens op die manier betrekken bij de wereld waarvan hij deel uitmaakt.’³⁶

Andere auteurs in *Museumjournaal* hanteerden vergelijkbare benaderingen. In 1974 schreef Liesbeth Brandt Corstius in een beschouwing over het werk van Ben d’Armagnac en Gerrit Dekker: ‘De relatie tussen mensen en hun omgeving [en] tussen mensen onderling, lijdt aan veel defekten. Pas door een innerlijke vrijheid te verwerven, kan deze relatie verbeterd worden.’³⁷ Deze uitspraak illustreert zowel de ideologische achtergrond van veel van de performancekunst waarmee *Museumjournaal* zich in de jaren zeventig engageerde, als van het perspectief van waaruit dergelijk werk in het blad veelal werd beschouwd. Beide voegden zich in een (pseudo)psychologisch vertoog, waarbinnen de analyse van gedrag als een afgeleide van de relaties tussen het individu en de fysieke en/of sociaal-maatschappelijke ruimte centraal stond. Terwijl deze kunst in de verbintenis van mens en wereld uitgangspunten hanteerde die sterk verwant waren aan de holistische wereldvisie van Beuys en Kounellis, bracht Zandee de *Body Art* ook in verband met inzichten uit de fenomenologie. Ze hoopte zodoende sceptici als Blotkamp en Leering - die beoefenaars van het genre eerder exhibitionisme hadden verweten - de wind uit de zeilen te nemen.³⁸ Leering zal zich door die argumentatie overigens niet hebben laten overtuigen: sinds hij in de late jaren vijftig kennis had gemaakt met de fenomenologie had Leering in ons land tot degenen behoord die deze veelvuldig aangrepen ter verklaring en legitimering van vernieuwende vormen van eigentijdse kunst.³⁹ Zijn interpretatie van de omgevingsvormgeving van Struycken en anderen maakt duidelijk dat hij medio jaren zeventig onverminderd overtuigd was van de geldigheid van de fenomenologische inzichten met betrekking tot de beeldende kunst. Het was echter de algemene zeggingskracht van het lichaamsgebonden werk van Nauman en anderen die hij steeds meer in twijfel was gaan trekken en mede om die reden twijfelde hij aan de waarde van uitingen als *Body Art*. De meeste auteurs in *Museumjournaal* bleken in dat opzicht aanzienlijk optimistischer. Zo schreef Zandee met betrekking tot de performances van onder anderen Acconci, Nauman en Oppenheim:

‘In het algemeen kan gezegd worden dat de kunstenaar een algemeen menselijke identiteit wil visualiseren. Dit kan zowel fysieke eigenschappen betreffen als psychische karakteristieken. Hij maakt de meest alledaagse menselijke activiteiten en gemoedstoestanden tot onderwerp van zijn beeldend handelen.’⁴⁰

De performancekunst werd door Zandee en andere auteurs in *Museumjournaal* dus vooral in therapeutische termen begrepen: niet zozeer als zelfverwezenlijking, maar als een poging de beschouwer te stimuleren zich bewust te worden van zijn eigen identiteit binnen de concrete en overdrachtelijke - historische, sociaal-maatschappelijke en politieke - ruimte. De gestileerde bewegingspatronen van Bruce Nauman en Klaus Rinke zouden er in deze visie vooral op gericht zijn willekeurige, vluchtige bewegingen door middel van herhaling en fixering zichtbaar te maken. Het expressionistisch getinte werk van Arnulf Rainer, Gina Pane en Urs Lüthi beoogde volgens Zandee veeleer negatieve emoties en aandoeningen door middel van stilering en esthetisering te sublimeren.

De Franse kunstenaar (en voormalig socioloog) Hervé Fischer, aan wiens opvattingen en projecten Frank Gribling herhaaldelijk aandacht schonk, hanteerde een rationeler benadering. Dat neemt niet weg dat ook hij zich ten doel stelde bij de beschouwer een proces van zelfreflectie en bewustwording in gang te zetten. In 1978 besprak Gribling Fischers project ‘Jordaners maak uw krant’, dat later dat jaar in Amsterdam zou worden gerealiseerd.⁴¹ Gribling bleek daarin niet tot een eenduidig oordeel te kunnen komen over de haalbaarheid van de doelstelling achter het project – burgers vertrouwd te maken met zelfbeschikking over de massamedia. Hij onderschreef de scepsis van bestuurders en sociaal werkers, maar gaf in het vervolg van het artikel blijk van zijn sympathie voor Fischers benadering, die aldus Gribling ‘van dienst [zou kunnen] zijn door de mensen bewust te maken van de determinerende werking van het systeem waarin zij zitten.’⁴² Op basis van die conclusie kon Gribling zijn beschouwing afsluiten met een gematigd optimisme, dat wel twijfels verried, maar het maatschappelijk potentieel van de eigentijdse kunst niettemin overeind hield.

De sociale relevantie van verschillende vormen van formele abstractie was om voor de hand liggende redenen moeilijker aannemelijk te maken. Verschillende auteurs probeerden bij voorbaat verwijten van onmaatschappelijkheid en elitarisme te ondervangen. Eén van de manieren waarop dat gebeurde was door te wijzen op de emancipatoire effecten van artistieke vernieuwing en een experimentele houding. In veel gevallen werd teruggegrepen op inzichten uit de neomarxistische kunsttheorie, in het bijzonder op de ideeën van Theodor Adorno. Volgens de socioloog Bart Tromp, die in 1973 in een tweedelige beschouwing de denkbeelden van Adorno uiteenzette, lag diens betekenis voor de situatie rond 1970 vooral in de verbintenis van de avant-garde met een fundamentele maatschappijkritiek die Adorno in zijn werk tot stand bracht.⁴³ Adorno wees er, aldus Tromp, terecht op dat het hermetische karakter van de avant-garde kunst niet was ingegeven door een antidemocratisch elitarisme – zoals vulgair-marxistische dogmatici van oudsher hadden beweerd - maar dat het ontstaan van de avant-garde oorzakelijk samenhang met specifiek negentiende eeuwse socio-culturele ontwikkelingen. Tromp schreef dat Adorno de avant-garde begreep als een antithetische, kritische reactie op de opkomst, aan het einde van de negentiende eeuw, van de ‘cultuurindustrie’, de geïnstitutionaliseerde commerciële massacultuur.⁴⁴ Dit door de economische en politieke instituties gecontroleerde productie- en distributieapparaat beoogde volgens Adorno de massa’s te onderdrukken door deze te voorzien van een permanent aanbod van systeembevestigende cultuurproducten. Tegenover dit repressieve systeem plaatste Adorno de avant-garde, die volgens hem fungeerde als een vrijplaats voor cultuurkritiek, en die zo vanuit de marge van de samenleving de hoop op maatschappelijke emancipatie levend hield. Door de artistieke avant-garde voor te stellen als bolwerk van de verlichtingswaarden ‘vrijheid’ en ‘algemene ontplooiing’ suggereerde Adorno volgens Tromp dat de doelstellingen van vooruitstrevende kunstenaars en maatschappelijke vernieuwingsbewegingen in wezen overeenkwamen. Juist die verbintenis van artistieke en maatschappelijke vernieuwingsgezindheid, en het feit dat die bij Adorno nogal abstract bleef, verklaart de aantrekkelijkheid van diens inzichten voor auteurs die op een concreter niveau worstelden met de problematische verhouding tussen hun voorkeur voor experimentele vormen van eigentijdse kunst en hun links-progressieve politieke signatuur.

Zo verdedigden Hein Reedijk en Gijs van Tuyl in 1974 de ogenschijnlijk ongeëngageerde experimenten met de formele en technische aspecten van het medium video van sommige kunstenaars

door erop te wijzen dat het experiment op zichzelf een subversief karakter bezat. Het werk van Nam June Paik en andere formele vernieuwers kon, zo betoogden ze,

‘een maatschappelijke betekenis hebben, die in geen enkel opzicht onderdoet voor regelrechte politieke tapes die bijvoorbeeld slaan op het fascisme in Chili en Griekenland. Hoe dan? Wel, door op het niveau van het medium zelf in de aanval te gaan. Dit kan door te rebelleren tegen een gefixeerd gebruik van de technische mogelijkheden van televisie.’⁴⁵

Rini Dippel hanteerde korte tijd later in haar bijdrage aan *Museumjournaal* over de fundamentele schilderkunst hetzelfde, in oorsprong Trotskistische argument. In een poging bij voorbaat het verwijt te pareren dat deze kunst nauwelijks als maatschappelijk relevant kon worden aangemerkt, wees ze erop dat ‘in onze westerse kapitalistische samenleving (...) deze kunst de uiterst belangrijke laboratoriumfunctie [heeft]’ – veeleer suggererend dan adstruerend dat van een experimentele artistieke houding als vanzelfsprekend emancipatoire maatschappelijke effecten uitgingen.⁴⁶ Terugblikkend ontkomt men niet aan de indruk dat het in teksten als die van Dippel en Reedijk/Van Tuyl gaat om een gelegenheidsargument, dat vooral fungeerde ter legitimatie van vormen van eigentijdse kunst die bij hen toch vooral op grond van kunstimmanente overwegingen als belangwekkend golden.

Het denken over de maatschappelijke betekenis van kunst in *Museumjournaal* in de jaren zeventig lijkt nog het best te worden samengevat door de links-progressieve criticus Walter Barten. De romancier Sybren Polet parafraserend stelde hij in 1978:

‘Kunst in al zijn variaties van ‘waardenvrij’ tot en met ‘strijdcultuur’ kan bijdragen tot de ontwikkeling van creatieve vermogens, van de fantasie, die op hun beurt weer andere eigenschappen ontwikkelen, zoals flexibiliteit, openheid voor veranderende situaties, het vermogen tot onafhankelijker besluitvorming.’⁴⁷

Zo algemeen gesteld kon echter aan vrijwel elke kunstuiting een maatschappelijke werkzaamheid worden toegeschreven, zonder dat nader hoefde te worden beargumenteerd op welke wijze en in welke mate die effecten optraden. Die onbepaaldheid maakte de redenatie gevoelig voor kritiek. In *Museumjournaal* vond die vooral in Cor Blok een woordvoerder. Blok behoorde in de jaren zeventig tot de strengste critici van de aanspraken die in kringen van kunstenaars(organisaties), bemiddelaars en de overheid naar voren werden gebracht met betrekking tot de maatschappelijke werkzaamheid van de beeldende kunst. Blok had zich, met Beeren, sinds de vroege jaren zestig ingespannen om, zoals hij het zelf uitdrukte, de ‘verbindingen tussen kunst en alledaagse ervaringen’ aannemelijk te maken.⁴⁸ Juist om die reden moet hij met lede ogen hebben aangezien hoe de aanspraak op maatschappelijke werkzaamheid na 1970 steeds meer verwerd tot een retorisch cliché. Volgens Blok werden de aanspraken veelal niet of nauwelijks door objectieve gegevens geschraagd. Hij pleitte dan ook herhaaldelijk voor onderzoek met als doel objectieve criteria aan te leggen met behulp waarvan de aanspraken konden worden getoetst. Volgens hem zou dan blijken dat een aanzienlijk deel van de claims niet waargemaakt kon worden.

Zelf leverde Blok aan het formuleren van dergelijke criteria in (en buiten) *Museumjournaal* een bijdrage. In enkele essays in het blad uit 1973 en 1974 probeerde hij zinvolle verbanden te leggen tussen de eigentijdse kunst en de alledaagse leefwereld, met de bedoeling de relevantie van de kunst buiten de gespecialiseerde kunstwereld te toetsen.⁴⁹ Blok bracht de beeldende kunst in deze teksten in verschillende betrekkingen met alledaagse uitingen van vormgeving. Hij onderscheidde de kunst van uiteenlopende verschijningsvormen van vormgeving waarmee de gemiddelde burger dagelijks te maken kreeg – van verbale communicatie en maatschappelijke gedragspatronen tot commerciële beeldcultuur en straatmeubilair. Tegelijk echter relativeerde Blok zowel de aspiraties van kunstenaars en bemiddelaars als de vooronderstellingen van het algemene publiek omtrent kunst. De verabsolutering van de kunst door deze groepen was in zijn ogen ongegrond en ontnam een objectief zicht op het werkingsbereik en de beperkingen van kunst. Om het potentieel van de kunst buiten de betrekkelijk gesloten circuits van de kunstwereld beter te kunnen beoordelen, stelde Blok voor om kunstwerken te benaderen als

‘bijzondere vormen van algemene vormgevingsactiviteiten en als voorbeelden van gespecialiseerd gebruik van media. Zo komen ze in nieuwe kaders te staan, waarbij inzichten die binnen de kunst ontwikkeld zijn, toepassing kunnen vinden op andere vormgevingsterreinen.’⁵⁰

Met het nodige voorbehoud meende Blok dat bepaalde vormen van fundamenteel visueel onderzoek binnen de beeldende kunst op beperkte schaal van maatschappelijke betekenis konden zijn. Zo zag hij voor de kunstenaar een rol weggelegd in de vorm- en betekenisgeving van de leefomgeving - al tekende hij daarbij aan dat als gevolg van het ontbreken van collectief gedeelde betekenisssystemen de bijdrage van de kunstenaar-vormgever bij voorbaat een onbegrepen incident dreigde te worden. Ten tweede kon de kunstenaar volgens Blok een functie vervullen in de ontwikkeling en bijstelling van maatschappelijke informatiestructuren. Blok meende dat kunstwerken vooral de versterking van ingesleten sociale patronen en structuren in de hand werkten, zonder dat deze versterkingen onmiddellijk versterkende gevolgen hadden.

Bloks benadering van kunst als een - weliswaar specialistische - toepassing van vormgevingsprincipes die ook in het dagelijks leven werden gehanteerd stond niet op zichzelf. In de jaren rond 1975 schonk *Museumjournaal* in een reeks artikelen aandacht aan uitingen van toegepaste en buitenartistieke vormgeving die zich - gemakkelijker dan de esoterische beeldtaal van de neo-avant-gardes van die dagen - lieten verbinden met de leefwereld van de gemiddelde lezer. De teksten kunnen worden begrepen in aansluiting op de programmering van musea als het Frans Halsmuseum en tentoonstellingsruimtes als het Rotterdamse Lijnbaancentrum, die exposities van beeldende kunst afwisselden met presentaties over toegepaste en niet-artistieke vormgeving en sociaal-maatschappelijke thema's. De bijdragen in deze categorie stonden ook in relatie tot een breder vertoog over de betrekkingen tussen kunst en visuele fenomenen uit de commerciële- en massacultuur, zoals die bijvoorbeeld door Harald Szeemann op *Documenta 5* (1972) werden gethematiseerd. In *Museumjournaal* verschenen onder meer artikelen over het Nationaal Glasmuseum Leerdam, over de nieuwe huisstijl van de Nederlandse Spoorwegen, over affiches uit de periode 1895-1930 als uitdrukkingen van een democratische iconografie, en over de Dienst voor Esthetische Vormgeving van de PTT.⁵¹ Tot de opmerkelijkste en meest controversiële bijdragen uit deze categorie behoorde de beschouwing van Frans Haks over de satirische televisieprogramma's *de Fred Haché show* en *Barend is weer bezig*, die *Museumjournaal* eind 1973 publiceerde. Beide programmaserieën, mede samengesteld door Wim T. Schippers en uitgezonden door de VPRO, boden ontregelend amusement, waarin taboedoorbrekende elementen werden gecombineerd met een sterk ontwikkeld gevoel voor het onbenullige en banale.⁵² Haks betoogde dat Schippers' verrichtingen in het massamedium televisie ondanks de ogenschijnlijke onbenulligheid konden worden teruggevoerd op een geprofileerd en consistent kunstbegrip. Ter onderbouwing van die bewering wees hij erop dat verschillende kenmerken van de programma's - zoals de melige en absurdistische humor, het doelgericht ingezette amateurisme en de provocatief-badinerende houding tegenover autoriteiten - teruggrepen op de mentaliteit van Fluxus, de beweging waarvan Schippers in de vroege jaren zestig deel had uitgemaakt. Haks' artikel riep een stortvloed aan verontwaardigde (en in mindere mate ook instemmende) reacties van lezers op - 'abbonnementen werden opgezegd en aangevraagd. Het nummer is uitverkocht', aldus een redactioneel uit 1974.⁵³ Getuige een ingezonden brief van de kunstenaar Wout van Heusden en de particuliere verzamelaar D.J. Matson schoot vooral Haks' serieuze en studieuze omgang met wat werd beschouwd als infantiel vertoon verschillende lezers in het verkeerde keelgat. Die reactie lijkt Van Tuyls eerdere observaties over de opschuivende tolerantiegrens van het Nederlandse kunstpubliek in een wat ander daglicht te plaatsen.⁵⁴ Met evenveel recht zou je echter het omgekeerde kunnen beweren, en kunnen stellen dat het relletje rond het Fred Haché-artikel duidelijk maakt hoever medio jaren zeventig de grenzen van de categorie 'beeldende kunst' moesten worden opgerekt om nog enig rumoer te genereren.

Theorie en praktijk van het kunstbeleid

Gegeven de betrokkenheid van de redactie Brandt Corstius bij het vermaatschappelijkingsvraagstuk wekt het geen verbazing dat *Museumjournaal* in de jaren zeventig bovengemiddeld veel aandacht

schonk aan kwesties van kunstpolitieke en -beleidsmatige aard. Nu vroegen ontwikkelingen in het overheidsbeleid inzake kunst na 1970 ook wel om aandacht. Sinds de jaren vijftig was het Rijk een steeds prominenter rol gaan vervullen in de financiering van de kunst. Tussen 1946 en 1973 groeide de Nederlandse kunstbegroting van ruim drie tot bijna 150 miljoen. Daarmee stegen de uitgaven aan de kunsten in die periode veel sterker dan die op andere beleidsterreinen; het aandeel van de rijksuitgaven voor kunsten binnen de totale rijksbegroting *verviervoudigde*. Hoewel in deze cijfers en gegevens relativiserende factoren als de inflatie en de in absolute zin minimale uitgaven voor kunst vlak na de oorlog niet zijn meegewogen, dan nog was dit een opmerkelijke ontwikkeling, die zich laat verklaren vanuit het belang dat de overheid aan kunst en cultuur toeschreef binnen de uitbouw van de verzorgingsstaat.⁵⁵ De rijksoverheid was uitgegroeid tot de belangrijkste financier van de Nederlandse kunstwereld. Een groot deel van het veld – kunstenaars, veel musea en andere bemiddelende instanties – was afhankelijk van gelden uit Den Haag. Bovendien had het Rijk sterk de hand in de structuren waarin de kunstwereld was georganiseerd (kunstvakonderwijs, amateur-kunstbeoefening, museumbestel, verspreiding van kunstvoorwerpen). Alleen al de omvang van de overheidsbemoedening met beeldende kunst gaf dus aanleiding haar rol tegen het licht te houden. Van oordeel dat de Nederlandse pers in dat opzicht steken liet vallen, trok de redactie Brandt Corstius het aandachtsgebied nadrukkelijk naar zich toe.⁵⁶

Een tweede factor achter de belangstelling in *Museumjournaal* voor beleidsmatige aangelegenheden kwam al eerder ter sprake: met de stijgende overheidsbestedingen groeide ook de behoefte aan een verantwoording van de doelstellingen en de verdeling van de middelen. Sinds het midden van de jaren zestig hadden vooral (maar niet alleen) progressieve krachten in het maatschappelijk veld steeds luider geroepen om een beargumenteerd kunstbeleid. De regering kwam hieraan tegemoet met de ministeriële *Discussienota kunstbeleid* (1972) en de nota's *Kunst en kunstbeleid* en *Naar een nieuw museumbeleid* (beide 1976). Elk ervan werd in *Museumjournaal* uitvoerig besproken.

Museumjournaal nam de taak van kritisch commentator vanaf 1974 voortvarend ter hand. Tussen dat jaar en 1980 werden vrijwel alle beleidsterreinen en –instrumenten met betrekking tot de beeldende kunstwereld bestreken. Er verschenen artikelen over beleid ten aanzien van kunstenaars (BKR, percentageregelingen), bemiddelaars (musea, educatieve begeleiding, kunstvakopleidingen) en het publiek (spreiding en participatie: creatieve vorming, kunstuitleen). Dat veel auteurs in hun gedetailleerde uiteenzettingen met nota's, beleidsmaatregelen en hun praktische toepassing nauwelijks nog aan een synthetisch oordeel over een en ander toekwamen, maakt dit cluster teksten in *Museumjournaal* niet het meest prikkelend en opwekkend. Waar immers bleef de lezer als zelfs de auteurs, zoals een van hen toegaf, nauwelijks in staat bleken 'konklusies [te] trekken uit de wirwar van gegevens, waarbij theoretische en praktische aspecten door elkaar spelen'?⁵⁷ Algemene karakteristieken lieten en laten zich dan ook slechts met moeite benoemen.

Wat bovenal opvalt is dat *Museumjournaal* zich tegenover het op democratisering gerichte kunstbeleid veel welwillender opstelde dan de Nederlandse kunst- en museumwereld in zijn geheel.⁵⁸ Dat redactie en auteurs de beleidsfilosofie onderschreven weerhield hen er echter niet van ook harde noten te kraken. Zowel over de verantwoording als over de uitvoering van het beleid was men opmerkelijk kritisch. De kritiek aan het adres van de beleidsmakers – die van links-progressieve signatuur allerm minst uitgezonderd – concentreerde zich op drie aspecten. Ten eerste zouden politiek en bestuur ondeskundig en ongeïnteresseerd zijn waar het ging om de moderne en eigentijdse kunst; beleidsmaatregelen zouden in veel gevallen impulsief en zonder veel kennis van zaken en begrip worden getroffen. Besluiten tot het intrekken of korten van subsidie aan culturele instellingen konden door de jaren heen steevast op kritiek rekenen.⁵⁹ Volgens Walter Barten, de criticus van het links-progressieve weekblad *De Groene Amsterdammer* die in de jaren zeventig ook regelmatig in *Museumjournaal* publiceerde, slaagde toenmalig politiek links er niet in een samenhangende visie op kunst en cultuur te formuleren. Barten weet die lacune aan een combinatie van gebrekkige kennis en ingeroeste marxistische denkpatronen, waarbij de kunst slechts een marginale rol speelde in de beoogde maatschappelijke radicalisering.⁶⁰ Door hun passieve houding waren linksprogressieve bestuurders, aldus Barten, medeschuldig aan wat hij en anderen rond *Museumjournaal* zagen als de dreigende ontmanteling van de culturele sector – een voorstelling van zaken die weliswaar bevestiging vond in incidenten als dat rond het Stedelijk Museum in Schiedam, maar die gezien het ruimhartige kunst- en kunstenaarsbeleid in de jaren zeventig toch enigszins overtrokken was.

Een tweede aspect van de kritiek richtte zich op de (vermeende) motieven achter het kunstbeleid en specifieke maatregelen. Hier schetsten auteurs in *Museumjournaal* een overheidsbeleid van verborgen agenda's en oneigenlijke drijfveren. Het meest voor de hand liggend en vaakst gehanteerd was het bezuinigingsargument: hervormingen in de BKR en het subsidie- en opdrachtenbeleid werden –niet altijd ten onrechte – aangemerkt als gemaskeerde bezuinigingsingrepen. Dat ons land met de BKR over een internationaal uniek sociaal stelsel beschikte, droeg alleen maar bij aan de angst dat de overheid het zou proberen te ontmantelen.⁶¹ Daarnaast was er ook kritiek die zich op een meer fundamenteel niveau bewoog. Zo insinueerde Antje von Graevenitz in 1975 dat het stimuleringsbeleid inzake de amateuristische kunstbeoefening vooral werd ingezet als bliksemafleider voor maatschappelijke onvolkomenheden.⁶² Dat de overheid niet of nauwelijks geïnteresseerd leek in de resultaten van deze creatieve vorming voedde de verdenking dat de creatieve vorming vooral diende om sociaal-economische ongelijkheid en maatschappelijke onvrede toe te dekken.⁶³

Een derde verwijt ten slotte, dat vooral Cor Blok naar voren bracht, was de gebrekkige onderbouwing van het kunstbeleid.⁶⁴ De integratie van het kunstbeleid in een bredere welzijnsdoelstelling vond Blok op zichzelf niet onredelijk. Dat deel van de kunstwereld dat te hoop liep tegen die beleidslijn was volgens Blok in eerdere jaren naïef geweest; vooronderstelde de vraag vanuit diezelfde kring om een beargumenteerd kunstbeleid immers niet dat de overheid de vraag naar de maatschappelijke betekenis van kunst zou stellen en beantwoorden? Problematischer vond Blok dat de geproclameerde maatschappelijke betekenissen (zoals het stimuleren van de ontplooiing door middel van bewustwording en beleving van de omgeving, en het kweken van een kritische grondhouding) nauwelijks aan een reële toetsing waren onderworpen – noch door de overheid, noch door de kunstwereld, van waaruit de meeste aanspraken oorspronkelijk afkomstig waren. 'Voorzover er in de orakeltaal [van de Discussienota kunstbeleid/RS] iets te herkennen valt', schreef Blok in 1976, 'zijn het de kreten die destijds door velen geslaakt en door praktisch niemand op hun houdbaarheid werden onderzocht.'⁶⁵ Niettemin hield Blok staande dat de nota in het streven de afstand tussen de kunst en het publiek te verkleinen legitieme uitgangspunten bood voor een beleid.

Kunsteducatie

Met zijn stellingname begaf Blok zich ook in het debat over de functie van de musea voor moderne kunst binnen de sociaal-culturele taakstelling van de overheid – een vraagstuk waarvoor *Museumjournaal* bijzondere belangstelling had. Alleen al het aanzienlijke aantal teksten dat het tijdschrift in de jaren zeventig over theorie en praktijk van de publieksoverdracht publiceerde, is een indicatie van het belang dat de redactie eraan hechtte.⁶⁶ Een beleidsmedewerker van het Sociaal en Cultureel Planbureau (SCP) merkte in 1977 op dat *Museumjournaal* meer aandacht schonk aan publieksoverdracht dan welk ander Nederlands cultureel tijdschrift ook.⁶⁷ De jaargangen tussen 1974 en 1980 geven samen dan ook een gedetailleerd verslag van het publieke debat over het vraagstuk en van de posities die daarbinnen door de betrokken partijen – waaronder de overheid, museummedewerkers en sociologen – door de jaren heen werden ingenomen.

De bovengemiddelde betrokkenheid van *Museumjournaal* bij het thema was deels het gevolg van de belangstelling van individuele auteurs, onder wie de sociologen Henk Overduin en Peter Brunsmann, die in de jaren zeventig tal van bijdragen aan het blad leverden. Maar ook externe factoren speelden een rol. Vooral het streven van de overheid het kunstbeleid te integreren in een brede sociaal-maatschappelijke doelstelling, zoals dat was vervat in de nota *Naar een nieuw museumbeleid* (1976), lokte discussie uit. Hoewel ook de minister zelf een slag om de arm hield ten aanzien van de haalbaarheid van de in de nota's gepropageerde socialisering van de moderne kunst, zetten deze nota's wel de discussie binnen de kunstwereld op scherp. De accentuering van educatieve taken ten koste van met name collectievorming en –beheer/behoud riep in de museumwereld vooral onrust op. De reacties werden in 1977 samengevat in *Museumvisie*, het orgaan van de Nederlandse Museum Vereniging (NMV), dat in dat jaar met een officieel standpunt ten aanzien van de museumnota kwam.⁶⁸ De leden van de NMV spraken zich in meerderheid uit tegen de Haagse beleidsvoornemens. Slechts een minderheid, die vooral bestond uit educatief georiënteerde museummedewerkers als Carry van Lakerveld en Henk Overduin, maar waartoe ook Rini Dippel

behoorde, juichte in een afzonderlijk commentaar de doelstellingen van de ministeriële museumnota toe.

Ook in *Museumjournaal* bleken de meningen verdeeld, zij het dat de tegenstanders van de in de nota bepleite inschakeling van de museumwereld bij het sociaal-culturele beleid daar in de minderheid waren. Edy de Wilde, die niet geheel ten onrechte zijn beleidsvrijheid in het Stedelijk Museum in het gedrang zag komen, betoogde in reactie op de museumnota dat de functie van het museum voor moderne kunst binnen de nieuw-geformuleerde doelstellingen van de overheid wat hem betrof slechts een beperkte kon zijn. Hij verzette zich tegen de concessies die een meer publieksgericht beleid met zich meebracht. De Wilde schreef:

‘Kennis (en voor zover het de kunstmusea betreft ook kwaliteitsbesef) behoort toe aan een beperkte kring van wetenschappers en kunstkenneren. Kennis en kwaliteitsbesef kunnen niet op “de wensen en behoeften van het publiek” worden afgestemd, zonder tot nivellering te leiden.’⁶⁹

De Wilde varieerde daarmee op opvattingen die hij al ten tijde van de kunstenaarsprotesten van de late jaren zestig had geuit. Zijn oordeel vond steun in dat van Rudi Fuchs, die in 1975 Leering was opgevolgd als directeur van het Van Abbemuseum. Fuchs beriep zich in 1977 in *Museumjournaal* – variërend op eerdere uitlatingen van De Wilde – op het engagement van het museum voor moderne kunst met de eigentijdse avant-garde.⁷⁰

In *Museumjournaal* namen De Wilde en Fuchs zoals gezegd een minderheidsstandpunt in. Voor de redactie leed het geen twijfel ‘dat verzamel- en tentoonstellingsbeleid binnen het museum ten dienste staan van de overdracht van beeldende kunst aan het publiek’.⁷¹ Die frasering was nog betrekkelijk vrijblijvend, maar elders in het blad werd duidelijk dat het standpunt van *Museumjournaal* wezenlijk verschilde van dat van de meeste museumdirecties. De redactie van het blad vertegenwoordigde in het vraagstuk een positie die aansloot bij die van de minderheid binnen de NMV. *Museumjournaal* bood sociologisch georiënteerde bemiddelaars als Henk Overduin en Peter Brunsmann alle ruimte om hun - ook naar toenmalige maatstaven hooggespannen - toekomstperspectieven op het educatieve werk te etaleren. Een van de aanleidingen tot hun bijdragen vormde het rapport dat het Sociaal Cultureel Planbureau (SCP) in 1974 publiceerde, waarin werd geconstateerd dat de kunstspreiding, ondanks gunstige randvoorwaarden, feitelijk was mislukt. Die conclusie – overigens een herbevestiging van eerdere studies – stuitte bij Overduin en Brunsmann op felle weerstand. Volgens hen waren de conclusies voorbarig en baseerde het SCP zich op achterhaalde definities van cultuur. De onderzoekers waren volgens de auteurs blijven hangen in een elitair en normatief kunstbegrip dat allang geen recht meer deed aan de gedemocratiseerde cultuurpatronen van grote groepen binnen de samenleving:

‘Spreiders van cultuur gaan nog maar al te vaak uit van een versmald cultuurbegrip, van een cultuur die plaatsvindt in officieel daarvoor aangewezen kotreien zoals schouwburg of museum (...). Teoretisch kan het begrip kunstspreiding een tweerichtingverkeer inhouden, maar in werkelijkheid is altijd de cultuur van de hogere lagen uitgangspunt van de zendingsarbeid geweest om nog niet tot het ware licht gekomen bevolkingsgroepen op andere gedachten te brengen. (...) Dat geldt in sterke mate ook voor de musea.’⁷²

Paradoxaal genoeg waren het toch juist de *musea* waarop Overduin en Brunsmann zich met hun aanbevelingen richtten. De Nederlandse museumwereld kon in hun ogen een voorbeeld nemen aan het Rotterdamse Lijnbaancentrum en het Frans Halsmuseum – instellingen die met succes probeerden ‘de niet-bezoeker, in het bijzonder de “kansarmen” bij het museum te betrekken’.⁷³ Dat juist deze instellingen daarin slaagden schreven beide auteurs vooral toe aan de bereidheid de verschijnselen en de beeldtaal van de massacultuur als uitgangspunt van de programmering te nemen en het recreatieve karakter van het museumbezoek te benadrukken. Een ander museaal initiatief dat hun sympathie had was de wijktentoonstelling. Verplaatsbare tentoonstellingsunits als de Kunstkar (Haags Gemeentemuseum) en de Kijkkist (Rotterdamse Kunststichting) waren volgens Overduin en Brunsmann *de* instrumenten voor een op ontzending en participatie gericht publieksbeleid. Door hun ruimtelijke en functionele flexibiliteit waren de containers bij uitstek geschikt voor maatwerk op buurtniveau. Dat de wijkbewoners met geen stok tot bezoek te bewegen waren wanneer de presentaties geen betrekking hadden op hun eigen leven of omgeving, werd door de auteurs wel gesignaleerd, maar niet als problematisch ervaren. In hun concentratie op publieksparticipatie waren inhoudswaarden

vrijwel geheel uit beeld verdwenen. Beeldende, laat staan eigentijdse kunst, speelde voor hen geen rol meer.

Voor diegenen die vanuit de kunst bleven denken bleek het veel moeilijker te delen in de hooggespannen verwachtingen van Overduin cs. Met welke problemen zij te maken kregen illustreerde Cor Blok. Bloks kritiek op de aanspraken van educatoren kwam uit onverdachte hoek. Zijn teksten in *Museumjournaal* en elders maakten duidelijk dat hij sympathiek stond tegenover het democratiseringsstreven. Tegelijk had hij oog voor de beperkingen van het educatieve werk op het terrein van de moderne en eigentijdse kunst. In 1975 schetste Blok in *Museumjournaal* de dilemma's waarmee een museum voor moderne kunst – *in casu* het Van Abbemuseum - bij haar pogingen de kunst binnen het bereik van brede publieksgroepen te brengen te maken kreeg. Doelend op de sociaal-cultureel getinte projecten waar Overduin en Brunsmann hun vertrouwen in stelden, schreef hij:

‘Zo ver mogelijk teruggaan tot de dagelijkse ervaring zou tot gevolg kunnen hebben dat kunst als gespecialiseerde vormgeving ergens aan de horizon komt te liggen of geheel uit het beeld verdwijnt. Een museum, dat zijn bezoekers op die manier tegemoet komt, geeft hen uiteindelijk inzicht in *vormgeving*, maar niet meer speciaal in kunst. Het resultaat kan zijn dat mensen attent en alert worden op wat er in hun dagelijkse omgeving gebeurt, maar nog steeds geen waarde hechten aan wat kunstenaars uitvoeren. Dat laatste is ook niet perse nodig, maar is het de taak van een *museum* om deze ontwikkeling te bevorderen? Verandert het dan niet in een ander instituut, dat niet meer tot taak heeft, dat [sic] belangen van de kunstwereld te behartigen? Wanneer het daarentegen een kunstmuseum wil blijven, is er dan niet een grens aan zijn educatieve activiteiten? Moet het niet toegeven dat niet alle kunst bestemd is voor iedereen?’⁷⁴

Wat Blok vaststelde – en in zijn kielzog andere auteurs in *Museumjournaal* - was dat pogingen om het museum voor moderne kunst te ontdrempelen telkens vastliepen op dezelfde constatering: dat de specialistische beeldtaal van de avant-garde niet voor een ongeïnformeerd publiek toegankelijk kon worden gemaakt zonder deze kunst geweld aan te doen.⁷⁵ Net als bij andere vraagstukken demonstreerde Blok ook hier de hem kenmerkende combinatie van engagement en nuchterheid. Enerzijds vond hij de afweerreflex van De Wilde en Fuchs overtrokken, anderzijds hield hij utopisten als Overduin voor dat er grenzen zijn aan hetgeen het museum voor een breed publiek toegankelijk kan (en moet willen) maken.

Daarmee zijn de belangrijkste posities geschetst. De stroom beschouwingen over kunsteducatie droogde in de navolgende jaren geenszins op, maar veel nieuwe inzichten bracht die niet voort. Het themanummer ‘Museum en educatie’ uit 1980 – veelzeggend het laatste nummer vóór het aantreden van Paul Groot als nieuwe hoofdredacteur – onderstreepte onbedoeld de stagnatie in het denken over het vraagstuk. Educatoren, zo laten de conclusies zich samenvatten, draaiden in de marge van het museumbedrijf in steeds dezelfde cirkeltjes rond, terwijl de doelmatigheid van hun inspanningen nauwelijks objectief te meten bleek.

De redacties Paul Groot (1980-1989) en Philip Peters (1989-1996)

Was die slotsom, op een terrein waarmee *Museumjournaal* zich erg verbonden voelde, al weinig motiverend, de redactie kampte inmiddels ook met andere problemen. Liesbeth Brandt Corstius was met ingang van 1980 op eigen verzoek teruggetreden als hoofdredactrice. Haar vertrek vormde voor het bestuur van de Stichting Kunstpublicaties – waarvan de kern op dat moment werd gevormd door De Wilde, Fuchs en Oxenaar - de gelegenheid aan te sturen op een wijziging van de redactionele formule. Binnen het stichtingsbestuur heerste al veel langer ontevredenheid over de richting waarin *Museumjournaal* zich sinds de vroege jaren zeventig had ontwikkeld. Tegen de zin van de redactie in, die het redactionele beleid van Brandt Corstius had willen voortzetten en oud-medewerker Frank Gribling als de aangewezen persoon beschouwde om daaraan invulling te geven, benoemde het stichtingsbestuur Paul Groot. In Groot, die met ingang van het vierde nummer van 1980 aantrad, meende het bestuur een geschikte kandidaat te hebben gevonden om *Museumjournaal* opnieuw in een meer kunstimmanent spoor te leiden. Groot had sinds 1978 als kunstcriticus naam gemaakt bij *NRC Handelsblad* en leverde daarnaast bijdragen aan het Amerikaanse kunsttijdschrift *Artforum*. Hij had zich geprofileerd met kritieken waaruit een kunsthistorische en formeel-analytische benaderingswijze sprak. Hoewel hij die ook toen al soms combineerde met een freudiaans geïnspireerde neiging het

kunstwerk te lezen als een spiegel van de psyche van de kunstenaar - een aspect dat later één van de hoekstenen van zijn kunstkritisch model zou worden – hanteerde hij rond 1980 een betrekkelijk autonoom kunstbegrip. In 1981, een jaar na zijn aantreden als hoofdredacteur van *Museumjournaal*, nam Groot openlijk afstand van de redactionele visie op het blad in de jaren zeventig, die hij als betuttelend typeerde.⁷⁶ Groot gaf te kennen weinig begrip en waardering te hebben voor sociologisch getinte beschouwingen als die van Walter Barten en Henk Overduin: ‘Er zit helemaal geen discussie achter, niet een bepaalde visie of kunstopvatting. Het is gewoon een ratjetoe van oppervlakkigheden die bij elkaar worden gegooid, en dat wordt dan gepresenteerd als een nieuwe visie.’⁷⁷ Barten, Brunsmann en Overduin verdwenen dan ook onmiddellijk na Groots installatie van het toneel. Hun plaatsen werden ingenomen door een groot aantal gelegenhedauteurs, terwijl naast Groot ook het nieuwe redactielid Paul Donker Duyvis tot de vaste auteurs ging behoren. Afgezien van de toetreding van Donker Duyvis en het terugtreden van Hein Reedijk traden er aanvankelijk geen wijzigingen op in de samenstelling van de redactie. Wel leidden de verschillen van inzichten tussen Groot en enkele van de redacteuren in de eerste fase van zijn hoofdredacteurschap tot onderlinge fricties, zonder overigens veel gevolgen voor het tijdschrift te hebben.

In veel opzichten leek het aantreden van Groot inderdaad de omwenteling te markeren waarop vanuit de Stichting Kunstpublicaties was ingezet. In de eerste jaargangen onder zijn hoofdredactie vond onmiskenbaar een heroriëntatie plaats op de kunst als autonoom fenomeen, ten koste van de meer contextgeoriënteerde benadering. Er verschenen hoofdzakelijk monografische teksten, waaronder clusters rijk geïllustreerde signalementen van Italiaanse kunstenaars van de Arte povera-generatie en de Transavanguardia. Ook de interviews met Edy de Wilde en Theo van Velzen uit 1981 bevatten impliciet een standpuntbepaling: terwijl De Wilde alle ruimte kreeg om het historisch gelijk van de schilderkunst te declameren, werd Theo van Velzen, die op dat moment in het Haags Gemeentemuseum een reeks sociaal-culturele presentaties programmeerde, in het defensief gedwongen door twee naar hun zeggen ‘verontruste’ interviewers.⁷⁸

De kunsthistoricus Camiel van Winkel signaleerde in 1994 dat de idee van een breuk tussen de jaren zeventig en tachtig veeleer een effect was van de receptie dan van de kunstpraktijk. Hoewel zich in de kunstproductie ontegenzeggelijk ingrijpende verschuivingen voltrokken - waarvan de opkomst van een figuratieve, expressionistische schilderkunst wel de opmerkelijkste was - gaf volgens Van Winkel vooral het verkokerde perspectief in grote delen van het kunstkritische veld vóór en na 1980 dit geleidelijke proces de allure van een waterscheiding.⁷⁹ De berichtgeving in *Museumjournaal* is exemplarisch voor die stelling: tot 1980 bleef het nieuwe schilderen – dat onder andere in het Van Abbemuseum onder Fuchs’ directoraat sinds 1977 een vast programmaonderdeel was gaan vormen - vrijwel onbesproken.⁸⁰ De vraag waarom dat zo was is snel beantwoord: voor de toenmalige redactie moet het ostentatieve teruggrijpen op een traditionalistisch en autonoom kunstbegrip in het nieuwe schilderen een terugval zijn geweest ten opzichte van de experimentele houding van de neo-avant-gardes. Doordat de nieuwe schilderkunst vóór 1980 in het blad vrijwel volledig werd genegeerd, ontstaat in retrospectief sterk de indruk dat de opkomst ervan samenviel met het aantreden van Groot in dat jaar.

Terugblikkend was de koersverlegging in 1980 in het licht van ontwikkelingen in de kunstwereld en het politiek-bestuurlijke veld niet al te verbazingwekkend. Hoewel de kunstpraktijk niet van de ene op de andere dag was veranderd, traden wel degelijk verschuivingen op: de hausse aan gesticulatieve schilderkunst gaf op een inhoudelijk niveau uiting aan de behoefte de persoonlijke belevingswereld van de kunstenaar opnieuw centraal te stellen. Het werk van veel kunstenaars was niet te begrijpen wanneer niet het idiosyncratische complex van ideeën en persoonlijke motivaties, beeldgebruik en symboliek in de overweging werd betrokken.

Ook in politiek-bestuurlijke kringen werden rond 1980 de bakens verzet. Onder het eerste centrum-rechtse kabinet-Lubbers (1982-1986) werd het kunst- en kunstenaarsbeleid op welzijnsgrondslag verlaten.⁸¹ Artistieke vernieuwing als criterium voor betekenis en belang kreeg minder accent ten gunste van *kwaliteit* – een notie die een geheel ander referentiekader vooronderstelde, waarin traditionele waarden meer op de voorgrond traden. Die heroriëntatie zou onder andere leiden tot de afschaffing van de BKR in 1987.

Tenslotte veranderde ook de positie van *Museumjournaal* als gevolg van de oprichting van nieuwe kunsttijdschriften en de toenemende aandacht voor moderne en eigentijdse kunst in de

algemene pers. Geconfronteerd met de groeiende informatiestroom bleek de traditionele functie van *Museumjournaal* als informant van steeds minder betekenis. Dat gaf aanleiding tot een herbezinning op de functie van het blad. Zowel Paul Groot als Philip Peters (die hem in 1989 opvolgde als hoofdredacteur) hebben op onderling verschillende manieren, en met wisselend succes, geprobeerd de redactionele formule aan te passen aan het veranderde publicatieklimaat. Bovendien hebben ze geprobeerd om strategieën te ontwikkelen om weerstand te bieden aan de dwingende vraag naar licht verteerbare publiciteit vanuit de markt en het museumwezen, dat onder druk van de overheid sinds de jaren tachtig meer marktconform ging opereren. Bij alle verschil tussen beider redactionele formules kenmerkte *Museumjournaal* zich tussen 1980 en 1996 door een benadering die minder gericht was op het signaleren en informeren, en die meer accent legde op reflectie en verdieping.

Paul Groot speelde in de jaren na 1980 in op de gewijzigde omstandigheden binnen de kunstwereld door te proberen de kunstkritische functie van *Museumjournaal* op een hoger niveau te tillen. In 1983 oordeelde hij dat de terugkeer van het gesticulatieve schilderen, en het discours dat die ontwikkeling begeleidde, getuigden van een gemakzuchtige capitulatie voor de druk van een *boomende* kunstmarkt. In tegenstelling tot de avant-gardes van de jaren zeventig, die nog werden gedreven door experiment en vernieuwingsdrang, zag hij in het wilde schilderen overwegend schijnvernieuwing, geflankeerd door ‘onzintheorieën en door flauwekul opmerkingen’, en ‘gepushed’ door ‘parvenu’s die maar wat kletsen.’⁸² In reactie daarop trachtte Groot in zijn teksten uit de vroege jaren tachtig alternatieve modellen voor een onafhankelijke kritiek te ontwikkelen. Zo oriënteerde hij zich op de analytische taal filosofie. In 1981 verklaarde hij zich te herkennen in de benaderingswijze van het Brits-Amerikaanse conceptuele kunstenaarscollectief Art & Language.⁸³ In de essays van dit collectief, waarvan *Museumjournaal* in het najaar van 1980 fragmenten opnam, werd vanuit taalanalytische beginselen polemisch stelling genomen tegen – zoals Groot schreef - de ‘mystificatie en oneigenlijke argumenten’ in de kunst en de kunstbeschuwing.⁸⁴ De behoefte *Museumjournaal* in te richten als forum voor een meer onafhankelijke kunstkritiek bleef ook nadien bestaan - al verschoven de kunstkritische parameters daarbij ingrijpend, en leek Groot tegen het einde van zijn hoofdredacteurschap in 1989 bovendien de hoop te hebben verloren dat de kunstkritiek nog een kritische factor van betekenis binnen het kunstbedrijf zou kunnen zijn.⁸⁵

Eén van de manieren waarop Groot begin jaren tachtig trachtte aansluiting te krijgen bij een internationaal kunstkritisch en kunsttheoretisch vertoog was door gerenommeerde buitenlandse auteurs voor *Museumjournaal* te interesseren en artikelen van hun hand in het blad te publiceren – een campagne die invulling kreeg met de publicatie van teksten van onder anderen Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Jean Baudrillard, Germano Celant, Jean Christophe Amman, Barbara Rose, Dan Graham en Jeff Wall. Dit lijstje auteurs is ook een indicatie dat Groot behoefte had aan een duidelijker theoretisch kader om de nieuwe artistieke ontwikkelingen van dat moment te kunnen plaatsen. Terwijl zijn kritiek rond 1980 nog onder invloed stond van taal filosofische beginselen, wees Groot in 1983 op ideeën uit de Franse poststructuralistische filosofie, en voorspelde hij dat die ‘nog een heel belangrijke invloed [zouden] krijgen’.⁸⁶ Op een binnen de Nederlandse kunstwereld uitzonderlijk vroeg moment wees Groot op het denken van Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Felix Guattari en Guy Debord – dat volgens hem op een onderliggend niveau opmerkelijke overeenkomsten vertoonde met ideeën en werk van kunstenaars die vanaf de late jaren zeventig op de voorgrond traden. Zo bood volgens Groot het fragmentatiedenken van de freudiaans geïnspireerde marxist Deleuze een sleutel tot de deformaties die een schilder als Georg Baselitz de figuren in zijn vroege werk oplegde, terwijl ook het werk van A.R. Penck ermee kon worden verduidelijkt. Dat de freudo-marxistische inslag in het werk van filosofen als Deleuze zich liet verbinden aan Groots eerder ontwikkelde affiniteit met psychoanalytische interpretatiemodellen zal zijn belangstelling ervoor ongetwijfeld hebben gevoed. In beschouwingen over Groots kunstkritische positiebepalingen van medio jaren tachtig is de freudo-lacaniaanse inslag vaak onderbelicht gebleven.⁸⁷ Eén van de verklaringen daarvoor is dat het accent in de teksten van de ‘postmoderne school van esthetiek’ die Groot in die jaren vormde, en waarvan – naast de gewezen marxist Kees Vollemans, die in *Museumjournaal* een opmerkelijke reëntree maakte – Marianne Brouwer, Frank Reijnders en Maurice Nio de harde kern vormden, meer lag op de simulacrumtheorie van Jean Baudrillard.⁸⁸ Een tweede factor is de polemische toon die Groot zelf aansloeg. Die heeft ervoor gezorgd dat een nuchtere analyse van zijn uitgangspunten binnen de Nederlandse kunstkritiek nooit werkelijk van de grond is gekomen.⁸⁹ Geconfronteerd met Groots provocatieve houding trad bij

de meeste Nederlandse critici vrijwel ogenblikkelijk een afweerreflex in werking, die een meer beredeneerde reactie in de kiem heeft gesmoord. Aan een meer afgewogen oordeel over hetgeen Groot in *Museumjournaal* tot stand heeft gebracht – bijvoorbeeld zijn (deels succesvolle) inspanningen om het blad meer in een internationale context in te schrijven – kwam de Nederlandse kritiek nauwelijks meer toe.

In de gepolariseerde sfeer van de kunstkritische controverse die Groot en andere pleitbezorgers van een postmoderne kunstkritiek medio jaren tachtig veroorzaakten, bleef ook zijn verhouding tot eerdere posities binnen de Nederlandse kunstbeschouwing goddeels buiten beeld. Wat in het kader van deze studie op zijn minst opmerkelijk mag heten is dat Groot, na *Museumjournaal* tijdelijk in een spoor te hebben geleid waarbij de kunst als betrekkelijk autonoom werd opgevat, al vóór het midden van de jaren tachtig opnieuw uitkwam bij een benadering die de betrekkingen tussen de beeldende kunst en andere sectoren van het cultureel-maatschappelijk leven centraal stelde, en deze begreep als manifestaties van een (in dit geval postmoderne) *Weltanschauung*. In dat opzicht actualiseerde Groot inzichten van zijn leermeester aan de Universiteit van Amsterdam, Hans Jaffé, die, zoals in het eerste hoofdstuk bleek, al in de jaren vijftig op *Museumjournaal* hadden doorgewerkt. In 1987 nam Groot in *Museumjournaal* Jaffés nagedachtenis in bescherming tegen Evert van Uitert. Van Uitert had kort tevoren bij zijn inauguratie als hoogleraar moderne kunst aan de UVA (en in die hoedanigheid de directe opvolger van Jaffé), scherpe kritiek geuit op de empathische houding van kunsthistorici en critici tegenover de moderne kunst – een houding die volgens hem in ons land bij uitstek was vertegenwoordigd door Jaffé.⁹⁰ Van Uitert verweet kunstbeschouwers (onder wie kunsthistorici en -critici) zich te zeer met de kunstpraktijk te vereenzelvigen. Te vaak stelden ze zich naar zijn oordeel op als partijgangers van deze of gene poëtica, en beriepen ze zich kritiekloos op dezelfde speculatieve bronnen van waaruit de kunstenaar zelf werd verondersteld tot zijn werk te komen. Van Uitert riep kunsthistorici op afstand te houden tot (het volgens hem vaak *schwärmerische* discours van) de kunstpraktijk en in hun werk tot controleerbare constructies te komen.

In een geagiteerde reactie verdedigde Groot Jaffés kunstopvatting, maar verduidelijkte hij *en passant* vooral zijn eigen visie. Groot verweet Van Uitert een karikatuur te hebben gemaakt van Jaffés kunstbegrip. Diens uitgangspunten, om aan de hand van speculatieve veronderstellingen de ‘gemeenschappelijke achtergrond van kunst, wetenschap en sociaal leven’ in kaart te brengen, gaven volgens Groot een beter inzicht in de intenties en resultaten van kunstenaars dan de door hem als archivalistisch bestempelde benadering van Van Uitert.⁹¹ Met een beroep op Jaffé betoogde Groot dat de kunstenaar en de beschouwer in het artistieke proces weliswaar verschillende posities vertegenwoordigen, maar niettemin opereren vanuit een overeenkomstige geesteshouding. Groot haalde een beschouwing van Jaffé uit 1963 aan waarin deze ikonen als uitdrukking van een geestelijk klimaat vergeleek met de eigentijdse kunst – een analogie die volgens Groot vooruitwees naar ideeën van een eigentijdse kunstenaar als Jannis Kounellis.

Groots repliek op Van Uitert was zo een late echo van de polemiek tussen empathisch ingestelde critici en voorstanders van een meer historisch gerichte en objectiverende kunstbeschouwing die *Museumjournaal* al in 1966 aan de orde had gesteld – en waarin Van Uitert zich destijds als student kunstgeschiedenis ook al had gemengd. In de tussenliggende periode waren de parameters van het schisma en de positie van de *Museumjournaal*-redactie sterk gewijzigd. De redactie onder Beeren had zich in haar tijd onafhankelijk opgesteld ten aanzien van zowel de verwetenschappelijking van de kunstbeschouwing als ten opzichte van het eenzijdige subjectivisme van de gevoelskritiek. Onder Groot was de weerstand tegen de wetenschappelijke distantie evident, maar het kunstkritisch model dat Groot er medio jaren tachtig tegenover stelde, week in veel opzichten af van de naoorlogse gevoelskritiek. Het was weliswaar poëticaal-evocatief, maar tevens pseudo-discursief en logocentristisch.

Hierboven wees ik al op de praktische omstandigheden die een bijstelling van de redactionele formules hebben gestimuleerd. Op inhoudelijk vlak kwam de vernieuwing voort uit de behoefte aan bredere vraagstellingen op het terrein van de eigentijdse culturele conditie. Groot en zijn mederedacteuren zochten vanaf het midden van de jaren tachtig naar een alternatief voor de primair monografisch en formeel-analytisch georiënteerde kunstkritiek, die door hen als te beperkt werd beschouwd. Uitgaand van de overtuiging dat het onmogelijk en onwenselijk was als criticus nog langer betekenissen te fixeren, begaven ze zich in ‘creatieve competitie’ met de kunst. Het resulteerde in quasi-literaire teksten die het besprokene op een speels-evocatieve en associatieve wijze

omspeelden, zonder eenduidige relaties tot stand te brengen. In nummers rond metaforische thema's als 'de alchemie' en 'de dubbelganger' werden teksten gegroepeerd, die aanspraak maakten op een autonome status – een nieuw genre essayistisch dat bekend is geworden onder de term 'parallele tekst'.

Net als eerder Jaffé was het postmoderne schrijverscollectief rond *Museumjournaal* minder geïnteresseerd in (de specifieke formele en materiële eigenschappen van) afzonderlijke kunstwerken dan in de mogelijkheid deze te integreren in panoramische cultuurtheoretische constructies en/of op te vatten als manifestaties van aspecten van de eigentijdse culturele conditie. Voor Groot en andere auteurs rond *Museumjournaal* stond die wereldbeschouwing in het teken van de fragmentatie van overkoepelende zingevingsstructuren, zoals die vooral in Frankrijk in termen van het postmodernisme werd gethematiseerd. Auteurs als Frank Reijnders, Kees Vollemans en Maurice Nio kwamen in de greep van Jean Baudrillard tot een bedwelmend soort (quasi-)zelfgenererend proza, waarin de scheidlijn tussen spitsvondigheid en nonsens vaak nogal dun was. In het spoor van Baudrillard riepen ze het failliet uit van elke betekenisgeving, inclusief die door het subject, en de soevereiniteit van het (kunst)object. Groot zelf demonstreerde medio jaren tachtig, vanuit zijn vertrouwdheid met psychoanalytische, zowel klassiek-freudiaanse als lacaniaanse perspectieven, het uiteenvallen van de grote verhalen bij voorkeur aan de hand van de versplintering van de individuele identiteit. Daarbij golden persoonlijkheden uit de literatuur en vooral de film vaker dan beeldend kunstenaars als protagonisten. Zo waren de regisseurs Fassbinder en Pasolini volgens Groot

'onvergetelijk door hun persoonlijke inzet om de gevolgen van de verscheurdheid van onze cultuur en van de verscheurdheid van 'het ik' niet op een afstand te observeren, maar de desintegratie van onze cultuur en het failliet van de modernistische cultuur aan hun eigen persoon te demonstreren.'⁹²

Beider films konden zo, net als Robert Musils roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, worden gekarakteriseerd als 'onthutsend actuele registraties van geestelijke houdingen' in de postmoderne jaren tachtig.⁹³ De onderschikking van de in tijd en mentaliteit sterk verschillende figuren als Musil, Bacon en Pasolini aan een even panoramisch als speculatief denkmodel, herinnert sterk aan het gemak waarmee Jaffé eerder de meest uiteenlopende gegevens onderbracht in zijn beschouwingen. Ook was Groot, net als Jaffé, geneigd in dualiteiten te denken. Zo voerde hij in verschillende teksten de innerlijk verdeelde postmoderne mens, als representant van de gefragmenteerde wereld waarin hij leefde, op als tegenbeeld van het humanistisch-cartesiaanse mensbeeld. Daarin lag onmiskenbaar kritiek besloten op de krampachtig geënceneerde zelfexpressiecultus van het wilde schilderen - kritiek zoals die rond hetzelfde moment ook werd uitgewerkt in de sculptuurtentoonstelling *Groene Wouden*, die redactielid Marianne Brouwers in 1983 in Rijksmuseum Kröller-Müller samenstelde.⁹⁴ Toch schemerde in Groot's essays telkens de hoop door op een - kortstondig - herstel van de eenheid van mens en wereld. De korte tekst 'Het herstel van een deelnemend bewustzijn' uit 1985 omvat Groot's visie daaromtrent in een notedop. De Amerikaanse cultuurcriticus Morris Berman parafraserend schetste Groot in deze tekst hoe de wetenschappelijke revolutie van de zeventiende eeuw een mechanistisch en rationalistisch mens- en wereldbeeld vestigde. Daarmee kwam een einde aan een eeuwenoud holistisch wereldbeeld, waarbinnen aldus Groot,

'de mens zich als een onderdeel van de kosmos ervoer, en daar een betoverend thuisgevoel aan ontleende, dat berustte op overgave en deelname. (...) Er was sprake van een 'deelnemend bewustzijn', waarvoor feit en waarde, analyse en verering, en met name subject en object onafscheidelijk verbonden, en in wezen zelfs hetzelfde waren.'⁹⁵

De opdracht in de eigen tijd was volgens Groot te proberen deze meervoudig symbiotische ideaaltoestand te herstellen. De kunst (zij het niet primair de beeldende) achtte hij daarbij instrumenteel. Die vermocht immers bij uitstek transcendente ervaringen op te roepen en zodoende 'zeldzame ogenblikken van inzicht en katharsis' op te wekken.⁹⁶

Veel lezers van *Museumjournaal* bleken niet bijzonder nieuwsgierig naar het 'intellectuele landschap' dat Groot en anderen in *Museumjournaal* in kaart brachten. Rond Groot als criticus en hoofdredacteur van *Museumjournaal* ontstond een negatieve beeldvorming, die vooral na het midden van de jaren tachtig een eigen dynamiek ontwikkelde. De kritiek op *Museumjournaal* culmineerde in 1987 in een

beschouwing van de kunsthistoricus Adi Martis in een themanummer van *Metropolis M* over de naoorlogse kunstcritiek in Nederland.⁹⁷ Volgens Martis was *Museumjournaal* er als spreekbuis van de Nederlandse musea voor moderne kunst zo goed in geslaagd om de moderne kunst maatschappelijk acceptabel te maken dat het blad zich anno 1985 overbodig had gemaakt. In plaats van daar conclusies aan te verbinden en het blad op te heffen hadden Groot en zijn mederedacteuren het volgens Martis geannexeerd om zichzelf als pseudo-kunstenaars te manifesteren. Met zijn negatieve oordeel over het traject waarin *Museumjournaal* zich onder Groot ontwikkelde, verwoordde Martis een stemming die in bredere kring leefde. Veel lezers, onder wie professionals uit de kunstwereld, zegden hun abonnement op. Tussen 1986 en 1990 daalde het abonneebestand van ongeveer 4500 naar 3200. Alleen al in 1988 verloor *Museumjournaal* 400 abonnees.⁹⁸

Groot kondigde begin 1987 aan per december van dat jaar zijn hoofdredacteurschap te willen neerleggen.⁹⁹ De zorgwekkende situatie waarin het blad rond dat moment verkeerde – een gestaag slinkend abonneebestand, ontevredenheid onder de participanten over de inhoudelijke formules en een oplopend financieel tekort – bracht het bestuur van de Stichting Kunstpublicaties ertoe zich te beraden op de toekomst ervan. Hangende een besluit verzocht men Groot na 1987 nog enige tijd te willen aanblijven. In februari 1988 stelde het stichtingsbestuur de participanten voor om de financiële problemen op te lossen door *Museumjournaal* te laten fuseren met *Dutch Art + Architecture Today (DA+AT)*. *DA+AT* was een halfjaarlijks verschijnende, Engelstalige uitgave van de Rijksdienst Beeldende Kunst die de promotie van Nederlandse beeldende kunst en architectuur in het buitenland tot doel had en die in 1977 was opgezet als vervanging van de in 1976 gestaakte Engelstalige editie van *Museumjournaal*.

Ondanks weerstand vanuit de redactie en verdeeldheid onder de participanten kwam de fusie in 1989 tot stand. Onder de naam *Kunst & Museumjournaal* (en met een nieuwe jaargangnummering) werd het blad vanaf dat moment samengesteld door een geheel vernieuwde redactie onder leiding van Philip Peters. Peters (1948) was kunsthistoricus, en was in de tweede helft van de jaren zeventig Groots voorganger als kunstcriticus bij *NRC Handelsblad* geweest. In de jaren tachtig schreef hij kunstcritieken voor *Het Vaderland*, de *Haagse Post* en *De Tijd*. Daarnaast was hij verbonden aan het kunstenaarsinitiatief Haags Centrum voor Aktuele Kunst (HCAK), bij de oprichting waarvan hij in 1978-1979 betrokken was geweest en waar hij sinds 1984 de eindverantwoordelijkheid droeg voor de programmering. Hij bleef het artistieke leiderschap van HCAK vervullen tot de opheffing ervan in 1996.¹⁰⁰ In de fase voorafgaand aan het vertrek van Groot in 1989 had Peters bij het bestuur van de Stichting Kunstpublicaties zijn belangstelling voor het hoofdredacteurschap van *Museumjournaal* kenbaar gemaakt. De enige tegenkandidaat was Tineke Reijnders, voormalig redactrice van het met *Museumjournaal* gefuseerde *DA+AT*. Nadat bleek dat de keus op Peters viel, trad zij toe tot de redactie. Behalve Peters en Reijnders bestond die redactie met ingang van 1989 uit Flip Bool (hoofdconservator Haags Gemeentemuseum), Hans Janssen (destijds conservator Bonnefantenmuseum) en Selma Klein Essink (conservator Van Abbemuseum).

In de jaren vanaf 1989 probeerde Peters samen met zijn mederedacteuren inhoud te geven aan een nieuwe formule. Weinig verassend verklaarde hij de forumfunctie van het blad te willen herstellen. De intentieverklaring ‘geen partijganger, als wel platform voor verschillende opinies en benaderingswijzen’ te willen zijn, werd welhaast een mantra, die vooral tot doel leek te hebben de herinnering aan de periode Groot zo snel mogelijk te verdringen. De brede forumfunctie kreeg gestalte in een betrekkelijk flexibel format, dat blijkens het redactioneel van het eerste nummer uit 1989 vier ankerpunten telde.¹⁰¹ In de eerste plaats zou *Kunst & Museumjournaal* aandacht besteden aan de internationale eigentijdse kunst, waarbij vooral de programma’s van de Nederlandse musea voor moderne kunst als leidraad zouden fungeren. Ten tweede zou het blad zich richten op museumgerelateerde vraagstukken. Tot de kwesties die op dat terrein aan de orde werden gesteld behoorden die van de veranderende positie van het museum tegen de achtergrond van het uitdijende tentoonstellingswezen (in het bijzonder de opkomst van het Kunsthof-fenomeen) en de pressie van de kunstmarkt.¹⁰² Ook de vraag naar de gevolgen van de globalisering van kunst- en cultuurproductie voor het tentoonstellingswezen werd in verschillende teksten uitgewerkt.¹⁰³ Dichter bij huis werd de vervreemding van museaal bezit – dat door de voorgenomen afstoting van enkele topstukken uit het Haags Gemeentemuseum rond 1990 sterk in de aandacht stond – ter discussie gesteld.¹⁰⁴ Een derde accent zou liggen bij de theoretische reflectie op kwesties met betrekking tot kunst en kunstcritiek – waaraan, behalve met themakaternen rond begrippen als ‘originaliteit’ ook invulling werd gegeven

met een themanummer over de kunstkritiek uit 1992. Een vierde zwaartepunt, ten slotte, was de Nederlandse kunst, waaraan prominenter dan tevoren aandacht zou worden geschonken. Deze aandachtsgebieden kregen invulling door middel van essayistische beschouwingen, vaak van langere adem en soms gegroepeerd rond actueel geachte thema's. Als gevolg van de fusie met *DA+AT* verscheen *Kunst & Museumjournaal* vanaf 1989 integraal in zowel een Nederlandstalige als een Engelstalige editie – wat Peters in staat stelde de onder Groot ingezette internationalisering van het blad versterkt door te zetten. Vanaf 1989 combineerde vrijwel elk nummer teksten van Nederlandse en buitenlandse auteurs. Bij de laatste categorie ging het soms om bijdragen van gerenommeerde internationale auteurs zoals Yve-Alain Bois, Arthur Danto, Boris Groys en Rosalind Krauss. Daarnaast engageerde Peters enkele jonge Nederlandse kunsthistorici als vaste auteurs voor het blad, onder wie Camiel van Winkel en Mark Kremer. De laatste verzorgde enige tijd een column.

Bij de berichtgeving over kunst springt de evenredige vertegenwoordiging van Nederlandse en internationale eigentijdse kunst, de neo-avant-gardes van de jaren zestig en zeventig, en de historische moderne kunst in het oog.¹⁰⁵ Ten aanzien van de eigentijdse kunst nam *Kunst & Museumjournaal* in de jaren negentig een betrekkelijk terughoudend standpunt in. Het signaleren van jonge, nog relatief onbekende kunstenaars – dat in de jaren zestig en zeventig veel had bijgedragen aan het profiel en de reputatie van het tijdschrift, maar onder Groot naar de achtergrond was verdwenen – kreeg ook in de jaren negentig weinig accent en werd grotendeels aan een blad als *Metropolis M* overgelaten. *Kunst & Museumjournaal* richtte zich verhoudingsgewijs sterk op reeds gevestigde namen. De meeste aandacht ging daarbij, zoals gezegd, uit naar kunstenaars uit het Nederlands taalgebied – wat mede kan worden verklaard vanuit de nieuwe verantwoordelijkheid van het blad voor de promotie van Nederlandse kunst in het buitenland, waarin voorheen door het Engelstalige *DA+AT* werd voorzien.

Maar de terughoudende opstelling ten aanzien van de meest recente kunst hield ook verband met Peters' visie op het tijdschrift. Een aantal van de vooronderstellingen achter die visie is vervat in zijn inleiding op het themanummer over kunstkritiek uit 1992. Peters schetste daarin de ideologische, maatschappelijke en economische randvoorwaarden waarbinnen de kunstkritische praktijk van het blad volgens hem functioneerde. In de eerste plaats constateerde hij dat de eigentijdse samenleving onder invloed stond van een culturele paradigmawisseling: 'Onze cultuur bevindt zich op een moment van omslag. Oude waarden zijn niet langer geldig, nieuwe contouren doemen op.'¹⁰⁶ Hoewel voor Peters niet vaststond wat de precieze aard van die verschuiving was en welke richting ze nam, kwam deze volgens hem in de kunst tot uiting in een verwarrend pluralisme, waarin geen eenduidig program meer te ontdekken viel: 'Het modernisme is op zijn retour en is vervangen door een groot aantal onderling tegenstrijdige houdingen, die zich niet langer richten op waarheid en een lineaire ontwikkeling langs de weg van steeds grotere abstractie en reductie.'¹⁰⁷ Als gevolg van die uiteenrafelende kunstpraktijk was volgens Peters ook de positie van de bemiddelaars, onder wie de critici, onzeker geworden – een onzekerheid die nog verder in de hand werd gewerkt door de opkomst van niet-westerse kunstvormen, die zich in het kielzog van het globaliseringsproces ook aan het blikveld van de tentoonstellingsmaker en criticus opdrongen en om een standpuntbepaling vroegen. Maar behalve door deze artistiek-inhoudelijke problematiek stond de positie van de kunstcriticus volgens Peters ook op de tocht door verschuivende krachtverhoudingen binnen de kunstwereld. In een veld dat in toenemende mate een bedrijfstak was van de cultuurindustrie legde de artistiek-inhoudelijke omgang met kunst van de kunsthistoricus en de kunstcriticus het af tegen strategische spelletjes en machtspolitiek. Peters:

'Kwaliteit is verworpen tot een consensus van opinieleiders (waarbinnen de markt een grotere rol speelt dan eerder het geval was, ook voor diegenen die zich daaraan proberen te onttrekken. (...) De studeerkamergeleerde heeft plaats gemaakt voor de organisator. De kritische afstand lijkt verdwenen. Over betekenis en waardering hiervan valt te twisten. Feit is, dat de kunsthistoricus minder in de melk heeft te brokkelen dan ooit tevoren. Die rol is overgenomen door marktmechanismen en presentatiegerichte instituten.'¹⁰⁸

Peters' suggestie dat oordeelsvorming inzake kunst en de vestiging van reputaties nog slechts een kwestie was van handjeklap binnen de institutionele elite, is nogal karikaturaal. Maar dit citaat wijst wel op het bewustzijn van de inkapseling van het artistieke domein in de cultuurindustrie – een bewustzijn dat sterk bepalend was voor de positionering van *Kunst & Museumjournaal*. Net als zijn voorganger plaatste Peters het tijdschrift nadrukkelijk op enige afstand van het kunstbedrijf. Terwijl

Groot had geprobeerd *Museumjournaal* een betekenisvolle invulling te geven door een eigenzinnig poëticaal-theoretisch discours terzijde van de kunstkritische *mainstream* te formuleren, trachtte Peters een meer kunsthistorisch-beschouwelijke houding te ontwikkelen tot kunst en de verander(en)de condities waaronder die werd getoond en beschouwd. In eigen essays voor het blad, waarvan er tussen 1989 en 1996 ongeveer tien verschenen, zocht Peters naar eigen zeggen naar een verhouding tot de actualiteit, zonder zich uit te leveren aan een modieuze oppervlakkigheid of te vervallen in een verstarrend cultureel conservatisme.

In een beschouwing over *Documenta 9* uit 1992 preciseerde Peters zijn visie aan de hand van die van Rudi Fuchs en Jan Hoet: hij schreef zich de door Fuchs samengestelde *Documenta 7* van tien jaar eerder te herinneren als een 'indrukwekkend statement' en preees Fuchs om zijn inrichting, waaruit volgens Peters 'eerbied voor de kunst en het kunstwerk' sprak.¹⁰⁹ Hij vond de door Fuchs opgeroepen voorstelling van een overkoepelende eenheid in 1992 echter achterhaald. 'Algemene ideologieën' lieten zich in de eigentijdse kunst niet aanwijzen, en dat gegeven maakte 'streng ordenende beelden' volgens Peters een onhoudbare illusie.¹¹⁰ In besprekingen in *Kunst & Museumjournaal* van recente, door Fuchs samengestelde tentoonstellingsprojecten verweet hij hem geen oog te hebben voor de veranderde culturele condities en kwalificeerde hij Fuchs om zijn canoniserende houding als neoconservatief. Ook diens opstelling in de *Couplet*-tentoonstellingen in het Stedelijk Museum vond Peters bedenkelijk. Fuchs plaatste zichzelf daarin volgens Peters als metakunstenaar op de voorgrond en maakte de kunstwerken ondergeschikt aan een subjectieve poëtica. Terwijl zijn eerdere dialectische presentaties nog steunden op kunsttheoretische concepten telden volgens Peters voor Fuchs begin jaren negentig nog slechts esthetische overwegingen.¹¹¹ Peters zelf schreef op dat moment meer affiniteit te hebben met de benadering van Hoet, wiens wijze van installeren, juist om het op onnadrukkelijke wijze tot spreken brengen van de individuele kunstwerken, als een 'model voor de kunstpresentatie in de nabije toekomst' kon gelden.¹¹² Een essay als 'Het enkele werk: concentratie of vervlakking' uit 1992 maakt duidelijk dat het geconcentreerde contact met afzonderlijke kunstwerken voor Peters een alternatief bood voor de toenemende onderschikking van kunstwerken aan de manifestatiedrang van tentoonstellingsmakers en de gemakzuchtige consumptie van zintuiglijke prikkels die ook binnen de kunstwereld om zich heen greep. Naar aanleiding van een proefopstelling in het HCAK, van separate ruimtes waarin één kunstwerk werd getoond, pleitte Peters toen voor eenwerkspresentaties, die als tegengif konden fungeren voor een cultuur 'die bepaald wordt door de waardenvrije druk op de knop die MTV te voorschijn tovert' en die als 'oefening in concentratie een noodzakelijk tegenwicht kan vormen voor de oorverdovende dynamiek van de buitenwereld.'¹¹³

Hoewel Peters benadrukte in *Kunst & Museumjournaal* een meer reflexieve houding te willen ontwikkelen, waarbij de actualiteit in bredere, kunsthistorische en kunsttheoretische kaders werd geplaatst, maken zijn pleidooi voor een contemplatieve omgang met het afzonderlijke kunstwerk en zijn waardering voor de (toch weinig discursieve) tentoonstellingspraktijk van Jan Hoet duidelijk dat hij die ambitie in zijn eigen teksten niet echt wist waar te maken. Het feuilleton waarin de jonge kunsthistoricus Camiel van Winkel de Nederlandse institutionele receptie van kunstenaars als Beuys, Judd, Polke en Serra analyseerde, was in dat opzicht overtuigender. De behoefte aan een kritisch-beschouwelijke praktijk – en ongelukkigerwijs vaak ook de kloof tussen ambitie en resultaat – kwam daarnaast vooral tot uitdrukking in een reeks essays waarin de eigentijdse kunstpraktijk in relatie werd gebracht met die van de neo-avant-gardes van de jaren zestig en zeventig. De afstand tot dat tijdvak was intussen zo groot geworden dat het als historisch ijkpunt kon gaan fungeren voor de bespreking van en oordeelsvorming over de actuele kunst. Die tendens tekende zich ook elders in de internationale kunstwereld af, en hing samen met de opkomst in de vroege jaren negentig van kunstvormen waarvan sociaal engagement en contextuele bepaaldheid de inzet vormden, en waarvoor juist de op ontgrenzing gerichte neo-avant-gardistische kunstpraktijk als inspiratiebron fungeerde.¹¹⁴ *Kunst & Museumjournaal* publiceerde vanaf 1992 een reeks essays waarin de belangstelling in de eigentijdse kunst voor een contextgestuurde, sociaal verantwoordelijke kunstpraktijk en voor quasi-documentaire of theatrale presentatievormen werd teruggevoerd tot de neo-avant-gardes van de jaren zestig en zeventig. De complexiteit van de analyses in *Kunst & Museumjournaal* varieerde, zoals gezegd, nogal – van geborneerde weemoed naar de heroïsche jaren zestig tot pogingen juist vergelijkenderwijs oorspronkelijke karakteristieken en nieuwe impulsen in de eigentijdse praktijk aan te wijzen.¹¹⁵ Ondanks die verschillen prevaleerde een voorstelling waarin de neo-avant-gardes en de institutionele begeleiding ervan in de jaren zestig en zeventig als toetssteen golden, als oorspronkelijk

werden voorgesteld en nauwelijks kritisch werden doorgelicht. Eenzelfde canoniserende houding tegenover historische posities gold de omgang met de ideeën en verrichtingen van institutionele bemiddelaars als Wim Beeren en Jean Leering, die in deze context de status van historische rolmodellen kregen toegedicht.

Ondanks soms interessante vraagstellingen en goede individuele bijdragen bleek de redactie-Peters er niet in te slagen om het gezag van het blad te herstellen en het vertrouwen van de lezer te herwinnen. Het abonneebestand groeide na 1990 weer licht, maar een overtuigend herstel tekende zich niet af. Een bijkomend probleem was dat de betrekkelijk onafhankelijke redactionele formule al binnen enkele jaren van twee kanten onder vuur kwam te liggen. Aan de ene kant was er de Mondriaan Stichting, die sinds haar oprichting in 1994 namens de Rijksoverheid optrad als subsidieverstrekker in de kunstwereld. Zij oordeelde nog in datzelfde jaar dat *Museumjournaal* zich onvoldoende onderscheidde van tijdschriften als *Metropolis M* en *Jong Holland*, en stelde bovendien dat het blad te weinig beantwoordde aan de behoeften binnen de museumwereld. Geheel uit de lucht gegrepen was die tweede observatie niet: inderdaad beraadden verschillende participanten, waaronder het Haags Gemeentemuseum, Museum Boijmans Van Beuningen en het Kröller-Müller Museum, zich rond het midden van de jaren negentig op beëindiging van hun deelname.¹¹⁶ Het belangrijkste argument daarvoor was het geringe wervende effect voor de eigen instelling dat van het blad uitging. Binnen de musea, die sinds de jaren tachtig van overheidswege sterker werden gedwongen bedrijfsmatig te opereren, werden uitgaven steeds kritischer tegen het licht gehouden. Tegen die achtergrond werd openlijk de vraag gesteld of het nog wel binnen de taakstelling viel om een blad dat algemeen werd beschouwd als een autonoom tijdschrift voor moderne en eigentijdse kunst, te ondersteunen. Om de dreigende uittocht van participanten te voorkomen en aan de eisen van de Mondriaan Stichting te voldoen besloot het stichtingsbestuur in 1994 tot een ombuiging van de formule in de richting van een museumbulletin. Behalve door meer aandacht te besteden aan museumgerelateerde onderwerpen beoogde het bestuur de betrokkenheid van de musea bij het tijdschrift te vergroten door substantieel meer bijdragen van museumfunctionarissen te publiceren.

Peters en zijn mede-redacteuren besloten aan te blijven – een afweging die vooral steunde op de speculatie dat de nieuwe formule niet van de grond zou komen en het oude redactionele beleid binnen afzienbare tijd weer zou kunnen worden hernomen.¹¹⁷ Die verwachting bleek terecht: de afhankelijkheid van auteurs uit de museumwereld was van begin af aan de achilleshiel van de nieuwe formule: bijdragen bleven uit of waren naar het oordeel van de redactie kwalitatief ondermaats.¹¹⁸ Ook onder de lezers bleek er weinig belangstelling voor een ‘clubblad van de musea’; opnieuw vertoonde het abonneebestand een gestaag dalende lijn, wat, bij de geleidelijke afbouw van de subsidiëring door de Mondriaan Stichting vanaf 1994, opnieuw tot ernstige financiële tekorten leidde. In de eerste maanden van 1996 bleek voortzetting van het blad niet langer haalbaar; het gecombineerde nummer 1, 2 en 3 van de zevende jaargang van *Kunst & Museumjournaal*, uitgebracht in de zomer van 1996, zou het laatste zijn.

In een lang redactioneel gaf hoofdredacteur Philip Peters een analyse van de factoren die tot de opheffing van het blad hadden geleid.¹¹⁹ Ter verklaring van het opheffingsbesluit wees hij op de onvrede over de onafhankelijke positie die het blad ten opzichte van de musea innam en op de verminderde financiële armslag waarmee de Nederlandse musea sinds de jaren tachtig als gevolg van bezuinigingen te maken hadden. Niettemin waren dit volgens hem slechts factoren van ondergeschikt belang; *Kunst & Museumjournaal* was naar zijn idee vooral het slachtoffer geworden van de profileringsdrang van individuele museumdirecties. Deze werkte volgens Peters niet alleen provincialisering in de hand, maar leidde er ook toe dat inspanningen om het publieksbereik te vergroten de overhand kregen boven de kerntaken van het museum – het verwerven en tentoonstellen van, en reflecteren op, beeldende kunst. In zo’n klimaat van vercommercialisering en vervlakking was er volgens Peters geen behoefte aan kritiek, en werd een blad als *Kunst & Museumjournaal* vooral als hinderlijk ervaren.

Peters’ schets bevat enkele plausibele observaties, maar was uiteindelijk toch te veel ingegeven door frustratie om een ook nu nog overtuigende voorstelling van zaken te geven. Het valt niet te ontkennen dat er zich in de Nederlandse museumwereld sinds de jaren tachtig een proces van popularisering en vervlakking heeft voltrokken. Het is echter de vraag in hoeverre dat, zoals Peters suggereerde, eenzijdig het gevolg was van intellectuele armoede en persoonlijke ijdelheid in kringen

van museumfunctionarissen. Het is opmerkelijk dat Peters wel oog had voor de financiële problematiek in de museumwereld, maar de fragmentatie van het veld (en de toenemende profileringsdrang en onderlinge competitie die ermee samenhangen) voorstelde als een proces dat zich daarvan betrekkelijk onafhankelijk voltrok.

Het lijkt er veeleer op dat verschillende musea, onder politiek-bestuurlijke pressie de bedrijfsvoering kritisch door te lichten en taken af te stoten, een zakelijke afweging hebben gemaakt, die negatief is uitgevallen voor het tijdschrift. Dat die beslissing werd vergemakkelijkt door de geringe betrokkenheid bij het blad kan niet worden ontkend. De participantenvergadering van 5 juni 1996, waarin een eventuele doorstart van *Kunst & Museumjournaal* op bescheidener basis werd besproken, geeft een tamelijk ontluiserend beeld van de manier waarop er in de museumwereld over het tijdschrift werd gedacht. De commissie die was belast met het onderzoek naar toekomstperspectieven voor een intermuseaal blad, en die bestond uit Robert de Haas, Jan Debbaut en Hendrik Driessen, legde twee alternatieven voor. Het eerste behelsde een soort museumkrant, waarin naast een aantal redactionele pagina's ruimte beschikbaar zou zijn die tegen betaling door een instelling naar eigen inzichten zou kunnen worden gevuld. Ten tweede waren er gesprekken gevoerd met de redactie van het in 1985 opgerichte Vlaamse kunsttijdschrift *De Witte Raaf*, waarin deze zich bereid had getoond uitvoeriger over de museale actualiteit in Nederland en Vlaanderen te berichten, eventueel in een toe te voegen derde katern. Lex ter Braak, toenmalig directeur van De Vleeshal, Middelburg, sprak er zijn zorg over uit dat in beide modellen de reflectie, die volgens hem steeds de grondslag van (*Kunst & Museumjournaal*) was geweest, in het gedrang zou komen. Zijn zorg bleek door geen van de aanwezigen te worden gedeeld; de directeur van Stichting De Pont, Hendrik Driessen, kwalificeerde de teksten in *Kunst & Museumjournaal* als 'onleesbaar' en leek bepaald niet rouwig het blad te verruilen voor een 'krant die ook voor het algemene publiek aantrekkelijk zal zijn'.¹²⁰ Rudi Fuchs – in een vorig leven zelf een vurig pleitbezorger van een reflexiever en theoretisch gefundeerder kunstkritiek - was van mening dat de verslaggeving in de algemene pers wel inhoudelijk genoeg was. Ton Quick, conservator van het Bonnefantenmuseum, zag er een voordeel in de informatievoorziening opnieuw geheel in eigen hand te hebben (en niet afhankelijk te zijn van onafhankelijke auteurs). De historische ironie van die opmerking – hetzelfde argument lag zo'n veertig jaar eerder juist ten grondslag aan de oprichting van het blad dat zojuist door de betrokkenen was opgeheven – zal hem zijn ontgaan. Van een meer dan pragmatische sympathie voor het tijdschrift bleek op deze vergadering weinig. Het wekt dan ook nauwelijks verbazing dat de plannen voor een vervolg in een of andere vorm niet van de grond zijn gekomen.

Bovenstaande uitspraken maken duidelijk dat de opheffing van *Museumjournaal* niet alleen kan worden toegeschreven aan een gewijzigd economisch tijt en de verzakelijking van het museumbestel. Het verdwijnen van het blad was ook tekenend voor de veranderde opstelling van de Nederlandse musea voor moderne kunst in de publieke arena. Waar die musea zich in de jaren vijftig, zestig en zeventig (mede in *Museumjournaal*) nog hadden ingespannen om hun programma's en achterliggende beweegredenen tegenover de buitenwacht te motiveren en verantwoorden, trokken ze zich sinds de jaren tachtig steeds meer terug uit het openbare debat rondom de moderne en eigentijdse kunst. Toen medio jaren negentig omstreden aankopen en vernielingen van museaal kunstbezit leidden tot een door de media ondersteund volksgericht tegen de moderne kunst en de museumwereld, reageerden de musea met stilzwijgen of met gelegenheidsretoriek.¹²¹ Juist nu het bestaansrecht van de musea (en van de kunst waarmee ze zich engageren) niet langer vanzelf spreken, is het echter nodig dat ze de eigen agenda, inhoudelijk onderbouwd, krachtig naar buiten uitdragen. Een met visie geleid *Museumjournaal* had de musea daartoe een stimulans en een podium kunnen bieden. De opheffing ervan betekent juist om die reden een verlies voor het bestel.

Slotbeschouwing

Terugblikkend op *Museumjournaal* in de jaren zestig oordeelde de oud-redacteur Theo van Velzen in 1982 dat het blad 'meer een reclamemiddel [was] dan dat er een vreselijk diep nadenken over kunst plaatsvond.'¹ Voor dat relativiserende oordeel over de statuur van de kunstkritiek in het tijdschrift valt iets te zeggen. Veel van hetgeen in het toenmalige blad werd gepubliceerd was vanuit huidig perspectief veeleer uitzonderlijk vanwege de intensieve aandacht die auteurs vaak op een vroeg moment aan eigentijdse avant-garde kunst schonken dan om de kritisch-analytische verwerking van die kunst. Niettemin hoop ik in het voorgaande te hebben aangetoond dat de ideeën waarmee redactie en auteurs van *Museumjournaal* de moderne en eigentijdse kunst tegemoet traden meer consistentie vertonen dan men op het eerste gezicht zou vermoeden. Dat vanuit die ideeën heel alert is gereageerd op een aantal kunstvormen die later internationaal als belangwekkend zijn gaan gelden, maakt het de moeite waard in kaart te brengen wat die opvattingen waren, waarop ze zich laten terugvoeren en hoe ze van invloed waren op hetgeen in het blad werd gesignaleerd of juist genegeerd.

Museumjournaal was in de jaren zestig en zeventig geen uitgesproken programmatisch blad, maar evenmin een kroniekmatige afspiegeling van de tentoonstellingsprogramma's van de Nederlandse musea voor moderne kunst. Hoewel Wim Beeren zijn dubbelfunctie als museumman-tijdschriftredacteur herhaaldelijk beschreef in de neutrale term van informant, gaf *Museumjournaal* zijn lezers een selectief en normatief beeld van de moderne en eigentijdse kunst. De beeld- en oordeelsvorming in het blad werd in de jaren 1961-1973 vooral bepaald door een sterke gerichtheid op de betrekkingen tussen beeldende kunst en de eigentijdse sociaal-culturele condities, en het geloof in de sociaal-emancipatoire effecten van de kunst. Dat perspectief werd deels gestuurd door de artistieke en buitenartistieke opvattingen van de meest beeldbepalende auteurs, en onderging daarnaast impulsen vanuit de toenmalige avant-gardes. De ontvangst van de kunst van de neo-avant-gardes in het blad was zo een dynamisch proces: de auteurs reageerden vanuit hun referentiekader op kunstvormen die zich daarmee lieten begrijpen, maar dat denkraam zelf werd ook gescherpt aan nieuwe houdingen binnen de kunstpraktijk.

Het ideaal van een maatschappelijk verankerde en sociaal werkzame kunst werd in *Museumjournaal* in de vroege jaren zestig het meest expliciet uitgedragen door Wim Beeren, die tussen 1961 en 1967 hoofdredacteur was. Hij ontwikkelde onder invloed van de ideeën van de oud-directeur van het Stedelijk Museum, Willem Sandberg, en de Nijmeegse hoogleraar kunstgeschiedenis Frits van der Meer een benaderingswijze die ervan uitging dat het kunstwerk enerzijds een zelfstandig gegeven is, maar dat het anderzijds de maatschappelijke condities waarin het ontstaat en functioneert weerspiegelt en daarop ook zelf invloed uitoefent. Dit model van het tweeledig karakter van de kunst maakte Beeren vanaf de vroege jaren zestig ontvankelijk voor een reeks opeenvolgende neo-avant-gardistische kunstvormen, waarin hij dezelfde tweezijdige gerichtheid herkende. Beeren begreep en waardeerde het werk van uiteenlopende neo-avant-gardisten als een kunst waarin een vrije, oorspronkelijke omgang met vormaspecten voorop stond, maar waarbij de beeldende uitkomsten geacht werden uitdrukking te geven aan een kritisch-discursieve en utopische houding, die op veel meer dan uitsluitend kunst betrekking had. Zo kon het avant-garde kunstwerk in zijn ogen juist als uitzonderlijk bestanddeel van de alledaagse werkelijkheid de beschouwer nieuwe inzichten in die werkelijkheid verschaffen en, in het verlengde daarvan, modellen aanreiken voor een alternatieve organisatie van de samenleving.

Vanuit die avant-gardistische idee verbond *Museumjournaal* zich vanaf de vroege jaren zestig aan de internationale eigentijdse kunst. Beerens model van de dubbele bepaling van kunst werd daarbij mettertijd gecomplementeerd door andere concepten, zoals die werden ontwikkeld door Cor Blok, Jean Leering, Enno Develing en, op het tweede plan, door auteurs als Theo van Velzen, Hein van Haaren, Frank Gribling, Jaap Bremer en een groot aantal gelegenheidsschrijvers.

De oriëntatie op Parijs als centrum van de internationale moderne kunst, zoals die in *Museumjournaal* vanaf de oprichting in 1955 tot uiting was gekomen, raakte in het blad na 1960 snel op de achtergrond. De jongere generatie museummedewerkers, die met de installatie van de tweede redactie onder leiding van Beeren vanaf 1961 in het tijdschrift op de voorgrond trad, richtte zich sterker dan de eerste redactie op vernieuwende vormen van eigentijdse kunst. Van de lyrisch-abstracte traditie uit de Franse

hoofdstad verwachtte men weinig meer. De blik verschoof naar West-Europese kunstvormen die objectief en concreet beoogden te zijn, de betrekkingen tot de eigentijdse maatschappelijke werkelijkheid accentueerden, en waarvan sommige uitingen zich lieten begrijpen tegen de achtergrond van de geometrische abstractie uit het interbellum. Vanuit hun Nederlandse perspectief en hun contacten met vertegenwoordigers van de Nul-groep, profileerden auteurs rond *Museumjournaal* – naast Beeren vooral Cor Blok - zich als pleitbezorgers van het kunstbegrip dat die beweging uitdroeg. De verbintenis van het blad aan Nul was wederzijds van betekenis: enerzijds droeg *Museumjournaal*, door Nul een institutioneel podium te verschaffen, bij aan de legitimatie van die beweging in ons land - een functie die het blad ook voor latere neo-avant-garde stromingen zou vervullen. Anderzijds traden onder invloed van de dialoog met Nul-kunstenaars in *Museumjournaal* voor het eerst een aantal ideeën aan het licht, die zouden blijven doorwerken op de omgang van het tijdschrift met andere ontwikkelingen binnen de internationale eigentijdse kunst, zoals Pop Art, Nouveau réalisme, de formeel-reductieve abstractie, Minimal- en post-Minimal Art, Arte povera, de conceptuele kunst, Performance en Body Art.

Nul/Zero werd in *Museumjournaal* opgevoerd als een eigentijdse uiting van transgressief avant-gardisme – een avant-garde houding die was gericht op de verankering van de beeldende kunst in de praktische condities van het alledaagse leven. Beeren en Blok namen uit het kunstbegrip van Nul-kunstenaars als Henk Peeters drie noties over die verband hielden met dat ideaal. Ten eerste het klassiek-modernistische idee dat kunst de tijdgeest dient te weerspiegelen. Vanuit de vooronderstelling dat, zoals Beeren in 1965 schreef, ‘de veranderde visie op de werkelijkheid nieuwe eisen aan de uitdrukkingmiddelen met zich meebrengt’, rees in het blad rond dat moment kritiek op traditionele media, met name de schilderkunst. 2 Parallel daaraan ontstond affiniteit met kunstvormen waarin (beeld)materiaal uit de geïndustrialiseerde samenleving werd verwerkt, en technisch geavanceerde materialen en productieprocedures werden toegepast. Een tweede aspect in het werk en de ideeën van de Nul-kunstenaars dat de omgang van *Museumjournaal* met de eigentijdse kunst zou blijven bepalen was de afkeer van een expressionistisch kunstbegrip, waarbij kunst wordt verondersteld vooral uiting te geven aan individuele emoties en/of een sterk persoonsgebonden verwerking van werkelijkheidsgegevens. Nul stelde daar objectivering tegenover – een ontwikkeling die Beeren en Blok toejuichten vanuit de gedachte dat het terugdringen van tekens van individueel auteurschap de transparantie en begrijpelijkheid van de kunst zou vergroten, en zo het werkingsbereik ervan zou doen toenemen. Ten derde droeg Nul een vergaande ontgrenzing en expansie van het kunstbegrip uit, die in dienst stonden van de integratie van kunst en creativiteit in het dagelijks leven.

In de teksten van Peeters en andere Nul-kunstenaars waarin deze uitgangspunten werden geformuleerd zagen Beeren en Blok een discursieve en kritisch-theoretische opstelling tot uitdrukking komen, die Beeren in *Museumjournaal* kort tevoren ook bij radicalere vertegenwoordigers van de historische avant-garde had waargenomen. 3

Het avant-gardistische ideaal van een maatschappelijk verankerde en sociaal werkzame kunst, en de drieslag tijdgetrouwheid, objectivering en ontgrenzing, bepaalden ook de omgang van auteurs in *Museumjournaal* met navolgende bewegingen binnen de neo-avant-garde. Zo ontwikkelde Beeren kort voor het midden van de jaren zestig affiniteit met de Pop Art uit de Verenigde Staten en Groot-Brittannië, en met het Franse Nouveau réalisme, juist omdat hij er een collectief modern levensgevoel in tot uiting zag komen, dat in het teken stond van een gedemocratiseerd cultuurpatroon en een gemediatiseerde werkelijkheidsbeleving. Terwijl hij vooral het werk van de Amerikanen om de formele aspecten als uitdagend beleefde, berustte zijn waardering voor de Pop Art ook op de verhevigde confrontatie met de eigentijdse werkelijkheid die deze kunstvorm de beschouwer bood. Beeren's begrip van Pop Art als een eigentijdse gemeenschapskunst – waarmee hij Van der Meers visie op de vroegchristelijke kunst transponeerde naar de eigen tijd – maakte tegelijk dat hij lange tijd nauwelijks oog had voor de formeel-reductieve abstractie uit de VS – het werk van kunstenaars als Frank Stella en Kenneth Noland, dat gelijktijdig met de Pop Art in West Europa was geïntroduceerd. Toen hij zich er na het midden van de jaren zestig wel toe ging verhouden deed hij dat vanuit particuliere vooronderstellingen over de integratie van een vooruitstrevende artistieke praktijk in de eigentijdse maatschappij. Net als Frank Gribling en Jean Leering benadrukte Beeren de objectmatigheid van de *shaped canvases* van de Post Painterly Abstraction, om van daaruit te suggereren dat die werken konden worden opgevat als blauwdrukken voor een onorthodoxe monumentale kunst voor de stedelijke buitenruimte. Die interpretatie was ingegeven door een van

oorsprong vooroorlogs Europees kunstbegrip dat verschilde van de intenties van de Amerikaanse kunstenaars en de theorievorming in de VS, die in *Museumjournaal* dan ook lange tijd slechts fragmentarisch en vertekend doorklonk. Zo nam Leering rond 1967 in zijn omgang met de Pop Art, de formeel-reductieve abstractie en de Minimal Art Greenbergs formalistische idee van de verzelfstandiging van de beeldmiddelen over, maar kwam hij van daaruit tot conclusies die tegengesteld waren aan diens ideaal van kunst als een autonoom en zuiver picturaal gegeven. Het concrete, objectmatige karakter van de toenmalige Amerikaanse kunst maakte volgens Leering dat die kunst zelf realiteiten voortbracht, die fungeerden als moeilijk te classificeren incidenten in de alledaagse werkelijkheid.

Eenzelfde verstrengeling van een uit de VS geïmporteerd kunstkritisch discours en sociaal-idealisme met wortels in het constructivisme kenmerkte Enno Develings verstandhouding met de Minimal Art. Deels aanknopen bij ideeën van de meest politiek links-geëngageerde vertegenwoordigers van die stroming droeg Develing in *Museumjournaal* en andere publicaties een beeld van de Minimal Art uit dat vooral zijn eigen verlangen naar een maatschappelijk relevante kunstpraktijk reflecteerde. Develing zag in de vormgevingsprincipes van de Minimal Art – zoals de non-hiërarchische compositie - ethisch-idealistische ideeën over het sociale domein tot uitdrukking komen. De opstelling van de Minimalisten zou er – parallel aan die van de constructivistische avant-garde in post-revolutionair Rusland - op zijn gericht juist door gebruik te maken van inzichten uit wetenschap en techniek een initiërende, constructieve rol te spelen bij de inrichting van een sociaal rechtvaardiger samenleving.

Develings omgang met de Minimal Art maakt, net als Leerings eigenzinnige verwerking van formalistische theorievorming uit de VS, duidelijk hoe het Nederlandse perspectief op een kunst die werd gemaakt en gerecipieerd binnen andere condities kon leiden tot begripsmatige vervormingen - vervormingen die, zoals bleek in Beerens synthetiserende tentoonstellingsconcepten voor *Nieuwe realisten* en *Vormen van de kleur* en zijn beschouwingen daarover in *Museumjournaal*, vervolgens eigenaardige kortsluitingen van internationale (Amerikaanse en Europese) en lokale kunst, en van rijp en groen tot gevolg konden hebben. Tegelijk maakte de gevoeligheid van auteurs als Beeren, Leering en Develing voor objectivering en schaalvergroting dat zij opmerkelijk snel een verstandhouding wisten op te bouwen met de nieuwe Amerikaanse kunstvormen, die in een vroeg stadium zijn neerslag vond in tentoonstellingen en aankopen in de Nederlandse musea voor moderne kunst. Zo steunde hun omgang met dit segment van de toenmalige Amerikaanse kunst deels op misverstand en *hineininterpretatie*, maar waren die voor de museumpraktijk uiteindelijk heel vruchtbaar.

Na het midden van de jaren zestig gaven ook jonge academische kunstcritici met affiniteit met eigentijdse kunst blijk van belangstelling voor de formeel-reductieve schilderkunst uit de VS. Uit de interpretaties die critici als Rudi Fuchs en Carel Blotkamp vanaf 1968 ook in *Museumjournaal* van de Amerikaanse kunst gaven, klonk het Greenbergiaanse formalisme zuiverder door. Beider interesse was sterker kunstimmanent van aard en ging meer uit naar de specifieke vormaspecten en de artistieke betekenis van het werk van kunstenaars als Barnett Newman, Frank Stella en Kenneth Noland. Overkoepelende vooronderstellingen ten aanzien van de buitenartistieke implicaties van kunst – die voor de *inner circle* rond *Museumjournaal* medebepalend waren voor het begrip en de waardering van de eigentijdse kunst - speelden bij hen geen rol. De invloed van critici als Fuchs en Blotkamp op *Museumjournaal* nam rond 1970 toe, mede als gevolg van hun deelname aan de medewerkersgroep van het blad. Een eenzijdig vorm- en autonomiegerichte benadering, zoals vooral Fuchs die voorstond, bleef in *Museumjournaal* niettemin een memorabel incident. Wel klonk de monografische gerichtheid (boven het meer synthetiserende en panoramische perspectief dat in het tijdschrift eerder prevaleerde) rond 1970 door in de manier waarop *Museumjournaal* berichtte over de conceptueel georiënteerde kunst van dat moment. Zo werd een themanummer ter gelegenheid van *Sonsbeek '71* opgezet als een reeks essays over de belangrijkste Nederlandse vertegenwoordigers van die tendens. Dat de toenmalige redactie-Hefting en een auteur als Leering hun teleurstelling uitspraken over de herleving van de nadruk op het individuele auteurschap die in die opzet doorklonk, maakt echter duidelijk hoezeer hun affiniteit met de neo-avant-gardes van dat moment verbonden bleef met het ideaal van democratisering en vermaatschappelijking van de kunst.

Ten aanzien van de verbreiding en legitimering van het conceptueel getinte kunstbegrip vervulde *Museumjournaal* een rol die vergelijkbaar is met die voor Nul enkele jaren eerder.

Bovendien lagen ook hier persoonlijke contacten tussen redacteurs en Nederlandse vertegenwoordigers van de stroming aan de basis van de verbintenis van het blad aan dit kunstbegrip: Jan Dibbets en Ger van Elk fungeerden nu als intermediairs en stelden de redactie op de hoogte van kunstenaars en ontwikkelingen in het buitenland. Mede steunend op de internationale connecties en netwerken van de Nederlanders vervulde *Museumjournaal* een sleutelrol in de overdracht van deze nieuwe kunst van het kleine en gesloten circuit van kunstenaars en hun sympathisanten op het bredere Nederlandse publiek. Met betrekking tot de conceptueel georiënteerde kunst fungeerde *Museumjournaal* meer dan tevoren als een onafhankelijke informatiebron; de tijdschriftformule maakte dat men verhoudingsgewijs snel kon inspelen op actuele gebeurtenissen. *Museumjournaal* bood zo een flexibel alternatief voor de tragere museumpraktijk - nog buiten beschouwing gelaten dat de museumdirecties zich aanvankelijk niet altijd gewonnen gaven voor deze formeel nogal onorthodoxe kunst. Een andere factor was dat het tijdschrift tegemoet kwam aan de toegenomen behoefte onder kunstenaars om nieuwe, deels buitenartistieke media in te schakelen bij de presentatie van hun werk, terwijl het hen daarnaast ook in de gelegenheid stelde om te reflecteren op hun uitgangspunten en de beeldende resultaten daarvan. Zo bood *Museumjournaal* kunstenaars als Boezem, Dibbets en Van Elk een betrekkelijk toegankelijk podium voor hun werk en ideeën – een podium dat bovendien voor hun kunstenaarschap een eerste, maar beslissende stap op weg naar een doorbraak tot het centrum van de officiële Nederlandse kunstwereld en naar bredere institutionele erkenning betekende.

Als gevolg van de intensieve verstandhouding van auteurs rond *Museumjournaal* met de internationale avant-gardes van de jaren zestig ontstonden vanaf het midden van de jaren zestig in het blad ook een hernieuwde belangstelling voor, en andere positiebepalingen tegenover, de kunst van de historische avant-gardes – een aandachtsgebied dat in de jaren na 1961 in het tijdschrift vrijwel uit beeld was verdwenen. De nieuwe affiniteit met een meer theoretisch-discursief getint en sociaal gemotiveerd avant-gardisme binnen de eigentijdse kunst leidde er bij auteurs als Beeren en Leering toe dat een avant-garde-opvatting die uitsluitend was gericht tegen artistieke conventies geleidelijk als van beperkter betekenis ging gelden. Dat verklaart waarom aan grote overzichtstentoonstellingen die de Nederlandse musea na het midden van de jaren zestig organiseerden van het werk van klassiek-modernen als Picasso (Stedelijk Museum, 1967) en Henry Moore (Rijksmuseum Kröller-Müller, 1968) geen of zeer kritische aandacht werd geschonken.

De heroriëntatie op de historische avant-gardes manifesteerde zich in het tijdschrift enerzijds in belangstelling voor traditioneel veronachtzaamde avant-gardismen. Zo haalde Beeren in 1965 Marcel Duchamp naar voren, in wiens readymades hij de mogelijkheid voor de moderne kunst geopenbaard zag om kunst in de meest directe zin op het buitenartistieke domein te betrekken. Anderzijds kreeg het herwaarderingsproces gestalte in een zich wijzigende pikorde binnen stromingen waarvoor in de Nederlandse museumwereld al eerder interesse had bestaan. Zo golden binnen het Russisch constructivisme Gabo en Pevsner om hun esthetische verwerking van constructivistische vormgevingsprincipes nu als minder belangrijk dan Tatlin, Lissitzky en Rodchenko, die deze nadrukkelijk in dienst hadden gesteld van een revolutionair sociaal project. Binnen De Stijl werd de positie van Mondriaan gerelativeerd ten gunste van die van Van Doesburg, die om zijn multidisciplinaire en als proto-conceptueel begrepen oeuvre sterker aansloot op de ontgrenzende kunstpraktijk van de late jaren zestig. Een ander voorbeeld van de wijze waarop de eigentijdse ervaringshorizon de beeldvorming van de historische avant-garde bepaalde was de accentuering, ten tijde van mei 1968, van de in artistieke en maatschappelijke zin experimentele en vrijzinnige houdingen binnen de historische avant-gardes. In de voorstelling van het Bauhaus gold nu niet zozeer het sociaal gemotiveerd functionalisme als het meest uitzonderlijk, als wel de verwerping van burgerlijke sociale conventies ten gunste van een ongebreidelde creatieve vrijheid – waarmee het Bauhaus tot een historische prefiguratie van Constants New Babylon werd. 4

Zo prevaleerde - in tegenstelling tot de meer kunsthistorische benaderingswijze die Beeren in theorie voorstond - in de praktijk van *Museumjournaal* een perspectief waarin, net als bij Sandberg eerder, de beeldende en theoretische praktijken van de eigentijdse avant-gardes het ijkpunt vormden voor het beeld van en oordeel over de historische moderne kunst. Het beeld dat de lezer van *Museumjournaal* daarmee kreeg van die kunst, week af van het evenwichtiger beeld dat de Nederlandse musea voor moderne kunst de beschouwer tegelijkertijd boden.

Het avant-garde begrip in *Museumjournaal*

Het kunstbegrip van de belangrijkste auteurs in *Museumjournaal* laat zich - om de accentuering van de betrekkingen tussen kunst en samenleving en de overtuiging dat de kritisch-onderzoekende houding van de kunstenaar tegenover artistieke en sociaal-politieke conventies vernieuwing in kunst en maatschappij teweeg zou kunnen brengen - als avant-gardistisch kwalificeren. Beeren zag medio jaren zestig in de eigentijdse kunst – Pop Art, formeel-reductieve abstractie en Minimal Art – een nieuwe, op openbaarheid en democratisering gerichte kunst tot ontwikkeling komen, die zich nadrukkelijk aan het buitenartistieke domein opdrong. Hij typeerde de kunst van de toenmalige avant-gardes herhaaldelijk als een kritische factor, die – blijkens metaforen als ‘voetzoeker’ en ‘vals reclamebord’ - in zijn maatschappelijke effecten lang niet altijd aangenaam of harmonieus was.

Maar hoewel vooral Beeren in theorie de ontregelende en provocatieve dimensie van de neo-avant-gardes benadrukte, had het avant-garde begrip in *Museumjournaal* toch vooral een sterk sociaal-utopische en -constructieve inslag: kunst werd verondersteld een bijdrage te kunnen leveren aan de ontwikkeling van een samenlevingsmodel waarin ontplooiing van het individu als kritisch-geëmancipeerd deelnemer aan de maatschappij moest worden gestimuleerd (zoals bij Beeren, Van Velzen en Leering); kunst werd geacht de leefbaarheid van de samenleving te kunnen bevorderen door middel van het vergroten van oriëntatie- en identificatiemogelijkheden (Leering) of door het verdedigen van humanistische waarden (Develing). Het avant-garde begrip in het blad stond als zodanig in het teken van het sociaal-utopisch programma van de maakbare samenleving, zoals dat binnen de kunst in het interbellum al was uitgedragen door De Stijl, het Bauhaus en het Russisch constructivisme. De subversieve en destructieve impuls die het avant-gardistische project medebepaalt kreeg in *Museumjournaal* veel minder accent. Bij alle verschil met het ethisch-idealistische kunstbegrip dat volgens Beeren de Nederlandse omgang met de moderne kunst van oudsher had gekenmerkt, en dat hij in 1966 verouderd achtte, bleef het democratiseringsideaal in *Museumjournaal* er juist om de veronderstelde heilzame maatschappelijke effecten van de kunst sterker mee verbonden dan hijzelf beseftte.

Het avant-garde begrip van Beeren, Leering en anderen kantte zich vooral tegen het begrip van kunst als een autonoom, van de praktische maatschappelijke condities gescheiden specialisme. Het richtte zich vooral op beeldende praktijken die ernaar streefden de beeldende kunst – als *kunst* - opnieuw in de samenleving te verankeren. Auteurs in het blad hadden weinig of geen oog voor vormen van avant-gardisme die waren gericht op een radicale kritiek op de institutie kunst, zoals historisch de Zürichse en Berlijnse takken van Dada en de productivistische variant van het Russisch constructivisme en, in de eigen tijd, Fluxus, Happenings en de Situationistische Internationale, de beweging waarbij de Nederlandse kunstenaar Constant enige tijd was aangesloten. Voor Constants project *New Babylon* had *Museumjournaal* wel belangstelling, vermoedelijk mede omdat het zich liet begrijpen vanuit de idee dat de kunstenaar als *social engineer* een leidende rol toekwam bij de inrichting van de stedelijke leefruimte – de voor *Museumjournaal* spreekwoordelijke ‘pleinen en straten’. De omgang met Constants werk, en het lange tijd (nagenoeg) negeren van Fluxus en Happenings, maakt duidelijk dat de redactie ondanks de gerichtheid op ontgrenzing en vermaatschappelijking van het kunstbegrip toch sterk geconcentreerd bleef op ontwikkelingen die zich duidelijk lieten kwalificeren als beeldende kunst, en die beoogden vanuit de visionaire voorstellingen die daarbinnen werden geformuleerd, de maatschappij te vernieuwen. Voor de minder eenduidige vormen van de avant-garde bestond minder aandacht.

Door de maatschappelijke betekenis van de toenmalige avant-gardes af te leiden uit de kritisch-utopische posities die de betreffende kunstenaars primair via *artistieke* weg naar voren brachten, ontwikkelden de auteurs in *Museumjournaal* een begrip van de neo-avant-gardes dat een zinvolle verstandhouding ermee mogelijk maakte. Daarmee onderscheidden zij zich van linkse cultuurcritici als Guy Debord en Peter Bürger, die de eigentijdse avant-gardes verweten zich te laten instrumentaliseren door het ideologisch machtsapparaat. Terwijl Bürger in de institutionalisering van de avant-garde door de neo-avant-gardes de pervertering van haar revolutionaire houding zag, beoordeelden auteurs in *Museumjournaal* die institutionalisering juist als positief. Voor hen gold die als voorwaarde voor een effectieve maatschappelijke doorwerking van haar ideeën. Pas de institutionele toeëigening van de avant-garde in de jaren zestig creëerde in hun ogen een situatie van

openbaarheid waarbinnen de sociale implicaties van de avant-garde maatschappelijk productief konden worden gemaakt. Hoe sterker de avant-gardistische kunstpraktijk geïntegreerd zou raken in het cultuurpatroon van het brede publiek, des te krachtiger zouden de effecten van die praktijk op de samenleving doorwerken. 5 Zo werd de contradictie van de eigentijdse avant-garde - die van een geïnstitutionaliseerde en voor massaconsumptie beschikbaar gestelde voorlijke subcultuur - althans voor het oog opgeheven. Tegelijk bleven in *Museumjournaal* de vragen die het opereren van een avant-garde binnen de condities van de jaren zestig oproep, vrijwel buiten beschouwing. Terwijl uiteenlopende vertegenwoordigers van de neo-avant-garde als Constant en Carl Andre al dan niet openlijk erkenden dat de in hun werk verbeelde utopie uitsluitend levensvatbaar was in een niet nader gedefinieerde toekomst, werd in *Museumjournaal* vooral door Beeren gesuggereerd dat de avant-gardistische idealen, mits men zich ervoor openstelde, in de eigentijdse samenleving op zijn minst ten dele konden worden verwezenlijkt. Die suggestie kon echter alleen overeind worden gehouden doordat Beeren zich nooit ondubbelzinnig uitsprak over de vraag hoe de geproclameerde emancipatoire effecten konden worden bereikt. Noch de concrete maatschappelijke en politiek-ideologische condities - waarbinnen de kunst volgens radicaal-linkse denkers als Debord geen enkel kritisch potentieel meer vertegenwoordigde -, noch de specifieke maatschappelijke competenties van de kunstenaar werden in meer dan zeer algemene termen benoemd. In de vroege jaren zestig namen auteurs in het blad parallel aan stromingen als Nul/Zero, Pop Art en Nouveau réalisme een affirmatieve houding in tegenover de moderne samenleving en het moderniseringsproces. De maatschappelijke relevantie van kunst werd in dat stadium vooral geacht te liggen in het openen van nieuwe perspectieven op een werkelijkheid, die als min of meer vanzelfsprekend gegeven werd opgevat. Pas tegen het einde van de jaren zestig, toen de negatieve effecten van dat moderniseringsproces - schaalvergroting, bureaucrativering, technocratisering, anonimisering en milieuvervuiling - zich steeds nadrukkelijker opdrongen, trad bij sommige auteurs van *Museumjournaal* een perspectiefverschuiving op in het denken over de maatschappelijke werkelijkheid. Voor Leering en Develing ging kunst toen gelden als een panacee voor die ongewenste effecten. Welke kans van slagen dergelijke reparaties, laat staan vernieuwingen van ingrijpender aard binnen de gegeven condities hadden, werd evenwel zelden nuchter onder ogen gezien.

Daarmee bleef het ideaal van een maatschappelijk verankerde en sociaal werkzame kunst in *Museumjournaal* een betrekkelijk onbepaald concept, dat in de confrontatie met de werkelijkheid weinig houvast bood. Dat de vooruitstrevende eigentijdse kunst politieke vernieuwingsbewegingen als Tien over Rood en D '66 inspireerde om nieuwe cultuurpolitieke toekomstscenario's te schetsen, gold voor Beeren in 1966 nog als bewijs van de sociaal-politieke geldingskracht van die kunst. Toen het democratiseringsstreven echter in onvoorziene richtingen bleek te worden uitgewerkt zagen de pleitbezorgers van het eerste uur zich gedwongen veel van hun aanspraken af te zwakken. In de late jaren zestig begonnen Beeren en Blok uit vrees voor de instrumentalisering van kunst ten behoeve van niet kunstimmanente doelstellingen juist de *artistieke* betekenissen van de neo-avant-garde kunst sterker aan te zetten. 6 Zo betoogde Blok in 1967 dat de sterke betrekkingen die bijvoorbeeld de Pop Art door middel van de toeëigening van beelden uit de consumptiecultuur legde tot de alledaagse werkelijkheid, en daarmee tot de belevingshorizon van de gemiddelde beschouwer, niet wilde zeggen dat die kunst *zelf* een onderdeel van massacultuur was geworden. Beider ideaal van een maatschappelijk verankerde kunst bleef nauw verbonden met een kunstimmanente interesse in eigentijdse avant-garde kunst, waarbij een experimentele omgang met vormaspecten uiteindelijk voorop stond. Blok zou zich in de jaren zeventig in *Museumjournaal* profileren met kritische beschouwingen over de in zijn ogen ongefundeerde aanspraken op de sociaal-emancipatoire effecten van kunst, die in die jaren in steeds bredere kring te beluisteren waren. Leering ontwikkelde in de late jaren zestig een positie die beoogde meer recht te doen aan de roep om democratisering van de kunst en de kunstinstuties. Ook hij ondervond evenwel hoe moeilijk het was om de relevantie van de vorm- en belevingswereld van de neo-avant-gardes voor een breed publiek aannemelijk te maken, en trad in 1973 na een vertrouwensbreuk met het Eindhovense gemeentebestuur over zijn beleid op juist dat punt terug als directeur van het Van Abbemuseum. De redacties Dippel (1967-1970), Hefting (1970-1973) en Brandt Corstius (1974-1980) namen in het vermaatschappelijkingsvraagstuk weliswaar radicalere stellingen in, maar wisten hun verstrekkende aanspraken geenszins te schragen. In de jaren zeventig bleken de affiniteit met de experimentele eigentijdse kunst en de geproclameerde sociale implicaties daarvan nog slechts met de meest moeizame retorische figuren te verenigen. Terwijl feitelijke effecten

niet aantoonbaar bleken leidde dat er bij de betrokkenen niet toe dat de sociale heilsbelofte van de kunst zijn glans verloor.

Het ideaal van een maatschappelijk werkzame kunst in *Museumjournaal* was en bleef uiteindelijk nogal vaag utopisch en weinig kritisch-reflexief. De aanspraken werden zelden of nooit getoetst aan feitelijke kritische strategieën en modellen die kunstenaars binnen concrete maatschappelijke en politiek-ideologische condities uitwerkten. Het is vanuit huidig perspectief veelzeggend dat de redactie en auteurs in de jaren zeventig nauwelijks oog hadden voor kunstenaars als Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham, Hans Haacke en Lawrence Weiner - kunstenaars die later voor critici als Buchloh en Foster om hun kritisch-analytische posities tegenover de kunstinstituties gingen gelden als de belangrijkste vertegenwoordigers van een tweede, institutiekritische neo-avant-garde. Auteurs in *Museumjournaal* hadden, ondanks Beerens nadruk op de discursieve grondslag van het (neo-)avant-gardistische kunstbegrip, in de praktijk weinig affiniteit met de sterk theoretisch-discursieve praktijken die deze kunstenaars ontwikkelden. Hun belangstelling gold veeleer kunstvormen waarin het utopisch ideaal op een symbolisch-abstract niveau functioneerde en die visueel evocatief waren – getuige de centrale plaats die Joseph Beuys door de jaren heen in het blad innam. 7

***Museumjournaal* 1961-1973: een forum van museummedewerkers en kunstcritici?**

Het voorliggend onderzoek vond zijn uitgangspunt in de hypothese dat de dynamische signatuur van *Museumjournaal* tussen 1961 en 1973 vooral werd bepaald door de complexe interactie tussen de museumwereld en andere segmenten van het institutioneel kader rondom de moderne kunst - in het bijzonder de kunstkritiek en de academische kunstgeschiedschrijving. Veranderingen in de signatuur van het tijdschrift zouden daarbij vooral kunnen worden herleid tot verschuivingen in de krachtsverhoudingen tussen deze werkvelden.

Hoe verhoudt het veranderingsproces zoals dat hiervoor is beschreven zich nu tot dit model? De factoren die leidden tot de veranderende positionering van het blad in het veld laten zich, zoals kon worden verwacht, minder eenduidig benoemen dan het model suggereert. Zo bleek de competentiestrijd tussen de drie bovengenoemde segmenten binnen de Nederlandse kunstwereld en de groeiende emancipatie van de academische kunsthistoricus/-criticus, geen rechtstreekse gevolgen voor het blad met zich mee te brengen – althans niet in de zin dat kunsthistorici en/of -critici binnen de redactie posities overnamen van museummedewerkers, of een doorslaggevende invloed kregen op het profiel van het blad. Terwijl de redactie-Beeren al vanaf 1961 - intensiever dan daarvoor het geval was geweest - kunstcritici en kunsthistorici als auteurs bij het blad had betrokken, bleef de redactie ook in de jaren zeventig vrijwel geheel uit museummedewerkers bestaan. De aanstelling, in 1974, van een hoofdredactrice die niet (meer) aan een van de deelnemende instellingen was verbonden, was uiteindelijk niet het gevolg van een verzelfstandigingsproces, maar van een professionaliseringsoperatie die vanuit de musea werd geregisseerd. Dat neemt niet weg dat de verander(en)de verhoudingen binnen de Nederlandse kunstwereld wel degelijk doorwerkten op het blad. Zo bleek dat de invloed van academische kunsthistorici en universitair opgeleide critici op het tijdschrift vooral vanaf de late jaren zestig toenam. Tegelijk werd echter duidelijk dat die ontwikkeling onder invloed stond van complexere factoren dan het model suggereert. Het initiatief tot de veranderingen lag vooral bij de museummedewerkers-redacteurs zelf, die er zowel inhoudelijke als pragmatische beweegredenen voor hadden.

De geldigheid van het model wordt gerelativeerd door het voortdurend in het verhaal terugkerende gegeven dat ‘de museumwereld’ (net als ‘de kunstkritiek’ en ‘de universitaire kunstgeschiedschrijving’) als aanduiding weinig accuraat is. *Museumjournaal* was weliswaar de spreekbuis van de musea voor moderne kunst, maar in de praktijk vertegenwoordigde het blad op verschillende momenten uiteenlopende fracties binnen het museale bestel. In de jaren vijftig waren dat in de eerste plaats de museumdirecties, al spraken ze vooral via hun stafleden. Onder het hoofdredacteurschap van Wim Beeren (1961-1967) en zijn opvolgers Rini Dippel (1967-1970) en Paul Hefting (1970-1973) bood *Museumjournaal* een podium aan een informele en van samenstelling wisselende kring van museummedewerkers die werden verbonden door leeftijd, opleiding en artistieke voorkeuren. De redacteurs waren veelal betrekkelijk jong, overwegend academisch opgeleid en

hadden affiniteit met een artistieke praktijk die was gericht op vernieuwing en verruiming van het kunstbegrip, vaak vanuit een sterke gerichtheid op de verankering van de kunst in de samenleving en het geloof in het sociaal-emancipatoire vermogen van kunst. Vanuit die achtergrond – die verschilde van die van de meeste museumdirecties - ontwikkelden redacteuren en auteurs in *Museumjournaal* houdingen die een sterke ontvankelijkheid voor vooruitstrevende eigentijdse kunst combineerden met een kritisch-onderzoekende opstelling ten aanzien van opvattingen die destijds de omgang met kunst in de Nederlandse musea voor moderne kunst en andere segmenten van de Nederlandse kunstwereld bepaalden. Vanaf de vroege jaren zestig begonnen de redacties zich tegenover de instituten die ze vertegenwoordigden onbevanger en onafhankelijker op te stellen, wat het meest duidelijk tot uitdrukking kwam in de discussies die de redactie-Beeren entameerde. Tot 1961 had *Museumjournaal* nauwelijks een discussie-element gekend. Schaarse uitzonderingen bevestigden voordien de regel dat redactie en gastauteurs met één stem spraken, die ten aanzien van de programma's in de musea wervend, en met betrekking tot de museale zienswijzen bevestigend en legitimerend was. Vanaf de installatie van de tweede redactie in 1961 brachten discussies als die over vorm en inhoud (1962), de positie van het schilderij (1965) en de kloof tussen de museale en de academische kunsthistoricus (1967) een voor het blad nieuwe zin voor (zelf)reflectie en de erkenning van verschillen van inzicht binnen de kunstwereld tot uitdrukking. Daarbij maakten de in het blad gepubliceerde schermutselingen tussen Theo van Velzen en Edy de Wilde over de taakstelling van het provinciale museum (1961) en die tussen Hans Locher en Wim Beeren naar aanleiding van Beerens essay 'Het museum voor morgen' (1967) duidelijk dat de redactie-Beeren bewust afstand nam van de geënceneerde eendracht onder de redacteuren van het eerste uur.

Die kritische opstelling van *Museumjournaal* vanaf 1961, ook tegenover de instituten die het vertegenwoordigde, hing samen met de positie van de museummedewerkers rond het blad in de museumwereld. Ze streefden ernaar de museumwereld van binnenuit te hervormen, in aansluiting op de progressieve eigentijdse kunst en hun omgang daarmee. Ze verwachtten - enigszins vergelijkbaar met de jonge vernieuwers rond Tien over Rood in de PvdA in dezelfde periode - juist in hun posities *binnen* het museum hun ideeën te kunnen verwezenlijken. Hun dubbelrol als museummedewerker en redacteur maakte dus dat hun positie en die van *Museumjournaal* in het veld niet eenduidig waren: enerzijds profileerden ze zichzelf in het blad als betrekkelijk onafhankelijk en kritisch, maar anderzijds waren ze als museummedewerkers vertegenwoordigers van de musea. Die dubbele loyaliteit gaf bij henzelf en bij de buitenwacht mettertijd aanleiding tot onduidelijkheid over hun positie, en leidde ook tot verschuivingen in hun opstelling tegenover de museumdirecties en de andere spelers in het veld – met name kunstcritici en academische kunsthistorici.

De toon van de redactie tegenover de museumdirecties was tot in de late jaren zestig zeer hoffelijk, en werd door buitenstaanders soms als nogal onderdanig ervaren. Zo oordeelde Carel Blotkamp in 1967 in zijn bespreking in *Simiolus* van het museumbeleidnummer van *Museumjournaal* dat Beeren daarin zijn erkentelijkheid jegens de museumdirecties wel erg zwaar aanzette. Blotkamp las daarin een serviele houding van de redacteuren tegenover hun superieuren en merkte op dat de eerbied waarmee de redactie de museumdirecties tegemoet trad nogal contrasteerde met het zuinige oordeel van de redactie over de Nederlandse kunstkritiek en de kunsthistorische wereld.⁸ Wat hij echter niet ter sprake bracht was dat Beeren elders in het beleidsnummer van *Museumjournaal* ideeën over het museum formuleerde die in hun vernieuwingsgezindheid sterk verschilden van de visies van de meeste museumdirecties. Beerens essay was een typisch voorbeeld van de manier waarop *Museumjournaal* overwegend positie koos: door opvattingen naar voren te brengen die binnen de Nederlandse museumwereld al langer bestaande en vaak als vanzelfsprekend ervaren denkpatronen relativeerden en/of kritiseerden. Zo stelde de redactie vanaf 1961 herhaaldelijk het anti-intellectualisme, het spontaan verondersteld kwaliteitsgevoel en de eenzijdig autonoom-esthetische benaderingswijze in de Nederlandse museumwereld aan de kaak. Redactie en auteurs stelden daar benaderingen tegenover die reflexiever en theoretischer beoogden te zijn, een sterker bewustzijn van het discursieve karakter van de avant-garde tot uiting brachten en de betrekkingen van die kunst tot de eigentijdse sociaal-culturele condities benadrukten. Vanuit hun universitaire achtergrond vertrouwd met een beschouwelijker omgang met kunst hadden Beeren en andere auteurs in *Museumjournaal* meer oog voor de beperkingen van het anti-intellectualisme en de eenzijdig intuïtieve omgang met kunst die in de Nederlandse musea voor moderne kunst tot in de jaren zestig de boventoon voerde. Dat bleek het duidelijkst bij de controverse tussen museummensen en academici in 1967. De redactie van

het blad nam toen een onafhankelijk standpunt in, waarbij vooral de weerstand in de musea tegen meer verstandelijke benaderingswijzen van de hand werd gewezen.

Lange tijd lieten de museumdirecties de redactie van *Museumjournaal* de ruimte voor die kritisch-onafhankelijke opstelling. Die tolerante houding - die overigens niet zelden voortkwam uit desinteresse - kwam echter tegen het einde van de jaren zestig onder druk te staan. De aanleiding daartoe vormde de ambivalente opstelling van de redactie in het conflict tussen de kunstenaarsorganisaties en de museumdirecties om de zeggenschap over de musea. Terwijl vooral De Wilde, die niet ten onrechte voor zijn positie vreesde, de eisen van de kunstenaars categorisch van de hand wees, gaf de redactie van *Museumjournaal* blijk van begrip en sympathie voor hun aanspraken. Bovendien permitteerde de redactie zich, gestimuleerd door een maatschappelijk klimaat waarin kritiek op het gezag steeds onverbloemder werd geuit, zich tegenover de museumdirecties een vrijmoediger opstelling en explicieter kritiek. In *Museumjournaal* werden de museumdirecties opgeroepen tot dehiërarchisering van de organisatiestructuur van de musea en delegering van verantwoordelijkheden aan de staf. Daarmee onderscheidde deze kritiek zich van eerdere - zoals die op het anti-intellectualisme en de autonoom-esthetische omgang met kunst in de museumwereld - waarvan geen rechtstreekse bedreiging van de posities van de directeuren was uitgegaan.

Het toenemend wantrouwen van de museumdirecties jegens de redactie van *Museumjournaal* leidde ertoe dat de directies hun greep op het blad trachtten te verstevigen - in enkele gevallen zelfs door middel van censurering van artikelen. De redactie reageerde op die nieuwe controle van bovenaf door allianties buiten de museumwereld tot stand te brengen, die erop waren gericht de redactionele onafhankelijkheid te waarborgen en zo mogelijk te vergroten. Vooral Paul Hefting intensiverde vanaf 1970 met succes de betrekkingen met de universitaire wereld - betrekkingen die na het midden van de jaren zestig al waren ontstaan vanuit de groeiende erkenning in de kring rond *Museumjournaal* van de kwaliteit van het werk van academische critici als Fuchs en Blotkamp en de gedeelde belangstelling voor eigentijdse avant-garde kunst.

Na 1970 verliep de competentiestrijd rond het museum geleidelijk (wat overigens niet gold voor de discussie over het museum). De democratisering van de museumwereld zette niet door en de verzelfstandiging van *Museumjournaal* die de redactie-Hefting had geprobeerd te realiseren bleek, mede door weerstand van de museumdirecties, onhaalbaar. Wel ontstond in de vroege jaren zeventig - deels als gevolg van de verdere uitbreiding van het aantal in het blad participerende instellingen, en de professionalisering die er het gevolg van was - opnieuw meer ruimte voor een onafhankelijker opstelling van de *Museumjournaal*-redactie. Tijdens de redactietermijnen van Paul Hefting (1970-1973) en Liesbeth Brandt Corstius (1974-1980) nam het aandeel van in de musea werkzame academici in de redactie toe. De controverse tussen museummedewerkers en academische kunsthistorici en -critici en de thema's waarover in dat kader medio jaren zestig zo fel was gepolemiseerd, verdwenen in de vroege jaren zeventig in het blad naar de achtergrond, om plaats te maken voor een sterkere gerichtheid op vernieuwende onderzoeks- en tentoonstellingsprojecten die vanuit de kunsthistorische instituten in die jaren werden ondernomen. 9

Hoe laat het veranderingsproces dat *Museumjournaal* in de jaren zestig doormaakte zich nu kwalificeren? Het was, zo bleek, niet in de eerste plaats een krachtmeting tussen museummedewerkers en kunstkritici. Maar was het dan vooral een competentiestrijd tussen academici en connaisseurs, waarbij universitair opgeleide kunsthistorici de museumfunctionarissen die eerder vooral op basis van persoonlijke affiniteit met moderne kunst in de museumwereld terecht waren gekomen, in het defensief drongen? Of speelde zich binnen *Museumjournaal* in de eerste plaats een generatieconflict af, waarbij een jongere generatie de denkbeelden en machtsposities van de oudere garde aanvocht en betwistte? De veranderingen in het blad stonden zonder twijfel onder invloed van beide factoren, maar bovendien soms ook van de confrontatie van individuele opvattingen, posities en belangen, die zich niet zo gemakkelijk in een eenduidig raamwerk laten plaatsen. Zo waren er de posities van Cor Blok en Eddy de Jongh, die een beschouwelijker en meer contextgeoriënteerde omgang met kunst voorstonden die zich met een kunsthistorische benaderingswijze laat verbinden, zonder dat zij kunsthistorisch waren opgeleid. (Beiden zouden overigens later wel universitaire posities aanvaarden.) Aan de andere kant was er een medewerker als Rudi Oxenaar, die wel kunsthistorisch was opgeleid, maar zich vanuit het museum vooral beriep op het persoonlijke engagement en het intuïtieve kwaliteitsgevoel. Maar ook de positie van Beeren was allerminst eenduidig: zijn opstelling werd in de

praktijk minder dan hijzelf geneigd was te denken, bepaald door een theoretisch-analytische en objectiverende houding, en veel sterker door romantisch-idealistische visioenen ten aanzien van kunst. Kortom, de werkelijkheid draagt, zoals wellicht kon worden verwacht, aanzienlijk meer grijstinten in zich dan theoretische modellen kunnen laten zien.

Wat was nu de betekenis van *Museumjournaal* in de periode 1961-1973? Één van de criteria waaraan die betekenis kan worden getoetst gaf de Amerikaanse kunsthistoricus Thomas Crow in 1996 in een beschouwing over het Amerikaanse kunsttijdschrift *Artforum*. Crow benadrukte daarin het belang van de geschreven kunstkritiek. Kunsttijdschriften, zo betoogde hij, vormen een essentiële informatiebron voor kunstenaars (en, zou daaraan kunnen worden toegevoegd, voor andere belangstellenden), en houden zo een gemeenschap van individuen met gemeenschappelijke kennisbehoeften bijeen. In hoeverre functioneerde *Museumjournaal* binnen de Nederlandse situatie nu als bindende factor van het veld rondom de moderne en eigentijdse kunst? Hoewel uitspraken daarover zich moeilijk laten kwantificeren, maken twee factoren dat hiervan met betrekking tot *Museumjournaal* inderdaad kan worden gesproken. Ten eerste ontleende het blad in de jaren vijftig en zestig autoriteit aan de band met de Nederlandse musea, die juist in die periode het klimaat voor moderne kunst in ons land vormden en bepaalden. Ten tweede richtten opeenvolgende redacties zich na 1961 vanuit een kritisch-onderzoekende houding op vraagstukken buiten het directe aandachtsgebied van de musea. Met de publicatie van discussies als die over kunstkritische benaderingswijzen en de positie van de schilderkunst binnen de eigentijdse kunst positioneerde *Museumjournaal* zich in de jaren zestig met succes als *het* forum voor de reflectie over moderne kunst en kunstgerelateerde vraagstukken in Nederland. Dat het blad in het Nederlandse taalgebied lange tijd het enige was dat zich uitsluitend op moderne kunst richtte, maakte dat het die functie met een zekere vanzelfsprekendheid kon vervullen.

Die functie kwam echter aan het einde van de jaren zestig onder druk te staan doordat *Museumjournaal* bij afwezigheid van andere bladen verschillende taken op zich nam, die mettertijd steeds moeilijker te verenigen bleken. Het oorspronkelijke karakter van educatief museumbulletin, gericht op een breed publiek van in moderne kunst geïnteresseerden, bleef vanaf 1961 gehandhaafd. Daarnaast echter verschoven, mede door de toenemende inbreng van medewerkers van buiten de museumwereld, de ambities van de redactie in de richting van een algemeen tijdschrift over internationale eigentijdse kunst. De toenemende betrokkenheid van de redactie bij de progressieve kunstpraktijk zorgde er ten slotte voor dat het blad rond 1970 ook vertegenwoordigers van de conceptueel georiënteerde neo-avant-garde een podium voor hun werk en ideeën verschafte, waardoor sommige nummers deels het karakter van kunstenaarstijdschrift kregen. Zo combineerde *Museumjournaal* rond 1970 functies die in grotere taalgebieden – vooral in de Engelstalige wereld – op dat moment al langere tijd door afzonderlijke tijdschriften werden ingevuld: naast de museumbulletins, die als vanouds een brede, educatieve doelstelling vervulden, ontstonden gespecialiseerde tijdschriften voor eigentijdse kunst als *Artforum* (1962-), die een verhoudingsgewijs kleine doelgroep van specialisten bedienden. Aan het eind van het decennium voegden zich daar kleinschalige, programmatische bladen als *Avalanche* (New York, 1970-1976) en *Interfunktionen* (Keulen, 1968-1974) bij, die kunstenaars van de toenmalige neo-avant-gardes een stem gaven door interviews en werk(documenten) te publiceren.

Hoewel de redactie van *Museumjournaal* zich inspande om de verschillende functies in een heldere formule om te zetten, bleek het blad rond 1970 steeds minder in staat de Nederlandse gemeenschap rondom de moderne kunst bijeen te houden. In die gemeenschap begonnen subgroepen zich scherper af te tekenen, waarbij de belangen en behoeften van enerzijds geïnteresseerde leken en anderzijds een groep specialisten – kunstenaars en jongere critici - steeds meer onverenigbaar bleken. Volgens de systematisch-constructivist Ad Dekkers had *Museumjournaal* onder vernieuwingsgezinde kunstenaars in ons land de twijfelachtige reputatie van ‘Libelle voor de moderne kunst’. 10 Terwijl het blad in deze kringen dus – in vergelijking met toonaangevende internationale kunsttijdschriften - oppervlakkig werd gevonden, ervoer een deel van het lekenpubliek de toon en inhoud van het blad juist meer en meer als te theoretisch en specialistisch. Zelfs in een deel van de museale achterban was dergelijke kritiek in de jaren zeventig te horen. Volgens Edy de Wilde, zelf ooit een van de oprichters van het tijdschrift, was *Museumjournaal* rond 1975 ‘voor een gewoon, intelligent mens (...) onleesbaar’. 11 Deze verwijten maken duidelijk dat zich in het veld dat *Museumjournaal* zelf vanaf 1955 had helpen vormen, na verloop van tijd verschillende subgemeenschappen vormden, die niet

langer afdoende konden worden bediend door één tijdschrift. Vanaf het midden van de jaren zeventig ontstonden dan ook nieuwe kunsttijdschriften, elk met een eigen profiel en doelgroep. Terwijl *Museumjournaal* in de jaren tachtig aan invloed en betekenis inboette door de komst van een blad als *Metropolis M*, komt het niettemin de verdienste toe te hebben bijgedragen aan het scheppen van de condities waaronder een dergelijk blad tot bloei kon komen.

Maar *Museumjournaal* was om nog minstens twee andere redenen uitzonderlijk. In de jaren zestig en zeventig was het blad voor het Nederlandse moderne kunstklimaat van grote betekenis vanwege de kritisch-onderzoekende opstelling ervan ten aanzien van de museumwereld. Zelfs als die houding mede in dienst stond van profileringsdrang, en door de buitenwacht vaak als onvoldoende revolutionair of juist als naïef werd beoordeeld, had ze de verdienste radicalere posities in kunst en discours binnen de museumwereld op de agenda te krijgen – vaak bij directies die uit eigen beweging niet erg geneigd waren er aandacht aan te schenken. Meer in algemene zin was *Museumjournaal* voor, tijdens en na de hier beschreven periode uitzonderlijk vanwege het bewustzijn dat eruit sprak dat de musea voor moderne kunst niet alleen een verantwoordelijkheid dragen voor de verwerving, de presentatie, het beheer en behoud van moderne en eigentijdse kunst, maar ook voor de reflectie daarover. Voor auteurs als Beeren en Leering vormde de verantwoording van hun theoretische uitgangspunten een integraal onderdeel van het museumwerk. Wat zij en anderen in het blad over de kunst van de neo-avant-gardes opmerkten was vanuit huidig perspectief soms nogal idiosyncratisch – al was het gezien het vroege moment vaak niet ongeïnformeerd – maar er sprak wel het besef uit dat de museale praktijk steunt op een denkraam, dat zelf geëxpliciteerd dient te worden.

Dat bewustzijn wordt in de Nederlandse musea voor moderne kunst sinds de jaren tachtig minder gevoeld en ingevuld – getuige ook de faliekante mislukking medio jaren negentig om de oorspronkelijke bulletin-formule in ere te herstellen. Ook de bereidheid in de museumwereld om een betrekkelijk autonoom podium voor de reflectie over moderne en eigentijdse kunst en het institutioneel kader daarvan te onderhouden is in de jaren tachtig en negentig geleidelijk verdwenen. Voor een aanzienlijk deel heeft dat te maken met de ingrijpend gewijzigde maatschappelijk-economische condities waarbinnen de musea sinds de jaren zestig zijn gaan functioneren. Moderne en eigentijdse kunst, en de instituties die deze naar buiten brengen, zijn functies van de cultuurindustrie geworden. Terwijl Rijk en gemeenten de museumwereld in de jaren zeventig nog vooral sociaal-culturele taken hadden toegedicht, werden de Nederlandse musea sinds de jaren tachtig van overheidswege ook meer gedwongen met elkaar en met andere aanbieders in de vrijetijdseconomie te wedijveren om de gunst van een bezoeker die in toenemende mate als cultuurconsument en -toerist werd en wordt opgevat. Noodgedwongen zijn de musea sindsdien sterker gaan inspelen op de door het politiek-bestuurlijk apparaat geformuleerde doelgroep-profielen en de (vermeende) verlangens van het 'brede publiek'. Ook zijn ze op zoek gegaan naar alternatieve inkomstenbronnen – onder meer door allianties met het bedrijfsleven aan te gaan en door zelf commerciële activiteiten te ontplooiën, zoals het uitbaten van horecavoorzieningen en museumwinkels. Door professionele reclamecampagnes begeleide laagdrempelige evenementen vormen in veel musea tegenwoordig het economisch draagvlak voor inhoudelijk substantiële producties.

Binnen een dergelijk verzakelijkt en competitief klimaat werd een initiatief als *Museumjournaal* een verouderd concept. Waar de doelmatigheid van musea vooral wordt afgemeten aan kwantitatieve gegevens als bezoekerscijfers, is een blad waarvan slechts een gering meetbaar rendement voor de eigen instelling uitgaat een luxe geworden die de meeste instellingen zich niet meer kunnen, of willen, toestaan. Musea bestemmen hun schaarse middelen behalve voor publiciteitsoffensieven in de massamedia nu vooral voor eigen museumbulletins. Die bladen hebben de functie van *Museumjournaal* echter nauwelijks overgenomen. Hoewel kwaliteit en ambitieniveau uiteen lopen blijven het toch te vaak redactioneel opgetuigde pr-middelen. Ze voorzien in een behoefte bij het algemene publiek om iets tastbaars van het museumbezoek mee naar huis te nemen, maar kleurrijk beeldmateriaal wint het veelal van degelijke documentatie en diepgravender analyses. Je zou wensen dat de Nederlandse musea voor moderne kunst, vanuit een steviger verankerd bewustzijn dat ze niet alleen fungeren als tentoonstellingsmachines, ook hun functie als instituten van kennis en reflectie serieuzer zouden opvatten, en dat de subsidiërende overheden de daarvoor benodigde randvoorwaarden zouden scheppen.

Het verdwijnen van *Museumjournaal* is, behalve voor de verzakelijkte verhoudingen binnen het Nederlandse museumbestel, ook illustratief voor de moeilijkheid om binnen het kleine

Nederlandse taalgebied ambitieuzere vormen van kunstkritiek in stand te houden. Terwijl dag- en weekbladen en commerciële publiekstijdschriften als *Kunstbeeld* voorzien in een *overkill* aan licht verteerbare informatie en publiciteit, heeft de Mondriaan Stichting namens de overheid vanaf medio jaren negentig drastisch gesnoeid in de overheidssubsidies voor, en daarmee in het aanbod van, gespecialiseerde tijdschriften over moderne beeldende kunst en vormgeving. Tussen 1995 en 1997 werd het budget voor de ondersteuning van tijdschriften van hfl. 437.000,- teruggebracht tot hfl. 220.000,-. Die ingreep betekende voor verschillende kunstbladen, waaronder *Kunst & Museumjournaal*, het einde.¹² Terwijl de Mondriaan Stichting *Metropolis M* officieus positioneert als het forum voor actuele kunst in Nederland, is *Jong Holland* (dat de laatste jaren met wisselend succes probeert de archivalistisch-kunsthistorische formule in andere richtingen uit te bouwen) met de stichting verwickeld in een permanente strijd om behoud van de (geringe) ondersteuningssubsidie. *De Witte Raaf* ontvangt slechts een tegemoetkoming in de kosten van de Nederlandse verspreiding. Een stimulerend beleid ten aanzien van de kunstkritiek, vanuit de erkenning dat de geschreven reflectie een cruciaal bestanddeel is van een vitaal beeldende kunstklimaat, is dan ook zeer gewenst. De rijksoverheid realiseert zich dat zelf ook, getuige de opdrachten van het ministerie van OC&W in het recente verleden om de mogelijkheden te bestuderen die de overheid daartoe ter beschikking staan.¹³ Nu is het zaak in die geest te handelen. Een pakket maatregelen waarbij enerzijds onderwijsfaciliteiten voor jonge, veelbelovende critici worden gecreëerd, en waarbij anderzijds op meer structurele basis middelen worden vrijgemaakt ter ondersteuning van individuele projecten en van tijdschriften die zich richten op onafhankelijke, ambitieuze vormen van reflectie, lijkt de beste uitgangspunten te bieden voor een intellectueel prikkelender kunstkritisch klimaat in ons land.

Noten

inleiding

1. T. Crow, 'Art Criticism in the Age of Incommensurate Values: On the Thirtieth Anniversary of Artforum', in: T. Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven/Londen 1996, p. 85.
2. A. Martis, 'De kunstkritiek volgens Museumjournaal', *Metropolis M* 7 (1986) 5/6, pp. 120-127, p. 120.
3. R. Pontzen (red.), 'Museumjournaal (1955-1996)', *Metropolis M* 17 (1996) 5, pp. 16-17, p. 16.
4. Dit inzicht – en de eraan verbonden oproep grootschaliger dan voorheen receptieonderzoek te verrichten – werd voor het eerst naar voren gebracht door de Duitse literatuurwetenschapper Hans Robert Jauss in zijn *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main (1970). De Franse socioloog Pierre Bourdieu kwam in 1977 ten aanzien van de bijdrage van bemiddelaars aan het productieproces van kunst tot een vergelijkbare conclusie. P. Bourdieu, 'La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques', *Actes* (1977) 13, pp. 3-43. Dit artikel verscheen in een Nederlandse vertaling in P. Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, Amsterdam 1992, pp. 246-283.
5. De term 'lange jaren zestig' is een variatie op de binnen de geschiedschrijving gelanceerde periodiseringsconcepten 'lange jaren vijftig' en 'lange twintigste eeuw'. Zie: K. Schuyt en E. Taverne, *1950. Welvaart in zwart-wit*, Den Haag 2000, pp. 22-24. De term wordt hier gebruikt ter aanduiding van een tijdvak dat niet geheel samenvalt met het decennium, maar met betrekking tot hetgeen aan de orde wordt gesteld als een aangesloten periode kan worden begrepen.
6. Zo verzocht De Wilde in zijn functie van voorzitter van de stichting Kunstpublicaties Beeren in 1965 met klem in *Museumjournaal* meer aandacht aan Vincent van Gogh te schenken. De Wilde schreef dat ir. Van Gogh overwoog zijn artikelen voortaan bij het bulletin van het Rijksmuseum onder te brengen en vreesde dat daarmee diens financiële steun aan *Museumjournaal* op de tocht zou komen te staan. Brief E. de Wilde aan W. Beeren d.d. 23 maart 1965, dossier *Museumjournaal*, archief Stedelijk Museum. Beeren antwoordde hem er gezien de hoogte van die bijdrage weinig voor te voelen veel ruimte vrij te maken, maar gaf niettemin gevolg aan het verzoek. Brief W. Beeren aan E. de Wilde d.d. 31 maart 1965, dossier *Museumjournaal*, archief Stedelijk Museum. Medio 1967 verklaarde Van Gogh zich bereid zijn bijdrage aan het blad substantieel te verhogen in ruil voor een vaste Van Gogh-rubriek. Dat voorstel werd dankbaar aanvaard, gegeven de financiële problematiek die dat jaar was ontstaan als gevolg van het besluit van het Haags Gemeentemuseum om zijn bijdrage sterk te verlagen. Notulen vergadering stichting Kunstpublicaties 4 juli 1967, dossier *Museumjournaal*, archief Stedelijk Museum. Met ingang van het eerste nummer van 1968 verscheen de Van Gogh-rubriek betrekkelijk onopvallend achterin het blad, dat op dat moment sterk in het teken stond van de Minimal Art en de Arte povera. In 1971 publiceerde *Museumjournaal* een themanummer over het kunstleven in Vlaanderen, dat vooral door pragmatische overwegingen – de subsidies van de Belgische en de Nederlandse overheid brachten het financieel tekort over dat jaar aanzienlijk omlaag – lijkt te zijn ingegeven. Notitie anoniem s.d. [1971], dossier *Museumjournaal*, archief Stedelijk Museum.
7. P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.
8. Zie B. Buchloh, 'Theorizing the Avant-Garde', *Art in America* 72 (1984) 10, pp. 19-21; B. Buchloh, 'Introduction', *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge (Mass.)/Londen 2000, pp. XVII-XXXIII; H. Foster, 'Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?', *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (Mass.)/Londen 1996, pp. 1-33.
9. Foster, idem, pp. 16-17.

Hoofdstuk 1

1. W. Beeren, 'Verantwoording', *Museumjournaal* 9 (1963), pp. 49-51, p. 50.
2. Ibidem.
3. Ibidem.
4. R. Pots, *Cultuur, koningen en democraten. Overheid en cultuur in Nederland*, Nijmegen 2000, p. 252, p. 261.
5. J. Verheul en J. Dankers, *Tot stand gekomen met steun van... Vijftig jaar Prins Bernhard Fonds, 1940-1990*, Zutphen 1990, p. 148.
6. Zo ontving de in 1946 in Amsterdam opgerichte Stichting Goed Wonen, die streefde naar de 'bevordering van de wooncultuur voor brede lagen van de bevolking', vanaf 1950 financiële

- ondersteuning. De stichting gaf uitdrukking aan gemeenschaps- en vormgevingsidealen uit links-progressieve kring – zoals onder meer gepropageerd door de constructivistische architect en directeur van het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs (de latere Rietveldacademie), Mart Stam. De Stichting Kunst en Bedrijf, in 1950 ingesteld met de doelstelling ‘het contact tussen bedrijfsleven en kunstenaars en daardoor het verlenen van opdrachten te bevorderen’, ontving in de jaren vijftig eveneens een geldelijke bijdrage van de overheid. Kunst en Gezin, opgericht in 1951 en in 1954 hernoemd in Nederlandse Kunststichting, stelde zich ten doel ‘meerdere bekendheid te geven aan en grotere waardering te wekken voor de hedendaagse beeldende kunsten in die lagen van de bevolking waar men zelden of nooit met kunst in aanraking komt’. Met ingang van 1952 ontving de stichting overheidssubsidie. Informatie en citaten uit: Pots, op. cit. (noot 4), p. 549, noot 207 en p. 550.
7. Had het Stedelijk Museum vlak na de bevrijding voor collectievorming slechts f 5.000,- te besteden, in 1954 bedroeg het aankoopbudget al circa f 115.000,-. In Eindhoven tekende zich een vergelijkbare ontwikkeling af. De ambities van het Eindhovense stadsbestuur met het stedelijke Van Abbemuseum kwamen tot uitdrukking in aanzienlijke structurele en incidentele investeringen ten behoeve van collectievorming. Van Abbe-directeur De Wilde zag zijn middelen van f 5.000,- in 1948 groeien tot f 30.000,- in 1952. Bovenop dit reguliere aankoopbudget ontving hij van gemeentewege in 1954 een eenmalig krediet van f 300.000,- voor de verwezenlijking van zijn plan een basiscollectie klassiek moderne kunst aan te leggen, die het fundament van de museumcollectie moest gaan vormen. In 1957 wees de Eindhovense gemeenteraad hem voor dat doel nog eens f 500.000,- extra subsidie toe. De rijksoverheid, waarvan het Rijksmuseum Kröller-Müller voor zijn aankoopmiddelen grotendeels afhankelijk was, stelde zich weliswaar zuiniger op – directeur Hammacher had in 1947 ongeveer f 6.000,- tot zijn beschikking, vijf jaar later bijna f 18.000,- - maar net als De Wilde werden hem vanaf 1955 daarboven forse extra kredieten verstrekt, bestemd voor de uitbreiding van de beeldenverzameling.
 8. Voor het directoraat De Wilde, zie R. Pinget, *Dat museum is een mijnheer. De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003*, Amsterdam/Eindhoven 2005, pp. 57-216.
 9. J. van Adrichem, *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland. Picasso als pars pro toto*, Amsterdam 2001, pp. 238-239.
 10. J. Prange, ‘Het Parool over de “ontaarde kunst” van de Liga Nieuw Beelden’, *Het Parool* 27 november 1956. Herdrukt in: H. Ebbink en P. de Rooter (red.), ‘De Nederlandse kunstcritiek na 1945’, *Metropolis M* 7 (1986) 5/6, p. 45.
 11. Nog in 1957 gaf De Wilde zich moeite het museum tegen dergelijke aantijgingen te verdedigen. In een notitie aan het Eindhovense college van B&W, dat in meerderheid op zijn hand was, verdedigde De Wilde de moderne kunst tegen tegenstanders uit confessionele en rechts-conservatieve hoek door deze te karakteriseren als het product van de geestelijke vrijheid – ‘een weerspiegeling van hetgeen in de vrije wereld leeft.’ De Wilde betoogde: ‘Verwerpen wij de huidige kunst dan verwerpen wij ook de levensvormen waaruit zij is voortgekomen m.a.w. onze westerse beschaving. Men kan nu eenmaal niet tegelijkertijd de west-europese levenswijze aanvaarden en de geestelijke vruchten ervan verwerpen. (...) Men mag van de huidige kunst echter niet verwachten dat in haar meer christelijke c.q. katholieke waarden tot uitdrukking komen dan op andere terreinen van het west-europese leven gerealiseerd zijn. Mocht het politieke argument gebezigd worden n.l. de moderne kunst verweten worden dat zich in haar gelederen links-georiënteerde kunstenaars bevinden dan dient het volgende te worden opgemerkt: De onvrede met de bestaande levensvormen is een typisch kenmerk van de kunstenaar door de eeuwen heen. Er is door de eeuwen heen aanleiding geweest tot politieke deraillementen. (...) T.a.v. de moderne west-europese kunst doet dit alles echter niets af aan het feit, dat de huidige west-europese kunst – ook die van links-georiënteerde kunstenaars – een typisch geestesproduct is van de vrije westelijke wereld en als zodanig verboden is in de oost-europese landen. De politieke instelling heeft met hun kunst niets te maken, de algemeen revolutionaire instelling wel.’ E. de Wilde, notitie ‘Waarom een museumbeleid gericht op de XXe eeuwse kunst’ gericht aan college van B&W van Eindhoven, d.d. 14 januari 1957, beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 44.
 12. Brief V.W. van Gogh aan John de Menil Contemporary Arts Association of Houston d.d. 28 november 1950, dossier correspondentie V.W. van Gogh met The Art Institute of Chicago, archief Vincent van Gogh Stichting, Van Gogh Museum. Vgl. A. Barr, ‘Is Modern Art Communistic?’, *The New York Times Magazine*, 13 december 1952. Tevens opgenomen in: I. Sandler en A. Newman, *Defining Modern Art. Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.*, New York 1986, pp. 214-219.
 13. P. Hellema en J. Marsman, *De organisatie-adviseur. Opkomst en groei van een nieuw vak in Nederland 1920-1960*, s.l. 1997, pp. 73-79.
 14. Al vóór de oorlog, vanaf 1935, had in de Verenigde Staten een in omvang betrekkelijk bescheiden, maar langdurige, en in termen van kritische reflectie en bezoekersaantallen buitengewoon geslaagde tentoonstellingstournee van Van Goghs werk plaatsgevonden, die was begonnen in het Museum of

Modern Art in New York. Tijdens de voorbereiding van die tentoonstelling had Van Gogh kennisgemaakt met Alfred Barr, de directeur van het Museum of Modern Art (MoMA), die naar Nederland was gekomen om schilderijen te selecteren. Voor dit eerste Amerikaanse retrospectief waren, net als in de Amsterdamse overzichtstentoonstelling van 1930, delen uit de collecties van de ingenieur en mevrouw Kröller-Müller samengevoegd. De tournee droeg sterk bij aan de Amerikaanse Van Gogh-verering, die met de publicatie in 1934 van Irving Stones romantisch getoonzette Van Gogh-biografie *Lust for Life* was ontstaan.

15. Hoewel het bruikleen-Van Gogh zich al sinds 1931 in het Stedelijk Museum bevond maakte Sandberg (die sinds 1938 als conservator aan het museum verbonden was) naar eigen zeggen pas in 1943 kennis met Van Gogh. Zie: A. Leeuw-Marcar, *Willem Sandberg. Portret van een kunstenaar*, Amsterdam 1981, p. 91.
16. Vgl. Sandbergs opmerking 'Ik had behoefte aan samenspraak met mensen, ik wou eigenlijk in de samenleving staan' (geciteerd in Leeuw-Marcar, idem, p. 11) en Van Goghs uitspraak 'Wij wilden ons liever bezighouden met meer concrete zaken en in de maatschappij werken' (geciteerd in G. van Bronkhorst, *De oprichting van het Rijksmuseum Vincent van Gogh: geschiedenis en achtergronden*, (ongepubliceerde doctoraalscriptie) Universiteit Utrecht 1993, p. 7).
17. Brief W. Sandberg aan A. de Roos, d.d. 2 november 1953, dossier Instituut voor moderne kunst, archief Stedelijk Museum, doos S 27.
18. Ibidem.
19. Sandbergs hoop de overheid bereid te vinden te delen in de verantwoordelijkheid voor de instelling, bleek al in de voorbereidende fase ijdel. Een verontruste RKD-directeur A.B. de Vries, wiens instituut in de vroege jaren vijftig de uitbouw van de afdeling negentiende eeuwse kunst ter hand nam, vreesde concurrentie van het Amsterdamse initiatief. Hij bracht minister Cals van die zorg op de hoogte. Cals liet op zijn beurt de Amsterdamse wethouder van Kunstzaken De Roos weten fundamentele bezwaren te hebben tegen Sandbergs plan. Brief J. Cals aan A. de Roos d.d. 14 september 1953, dossier Instituut voor moderne kunst, archief Stedelijk Museum, doos S 27. Sandberg bleek daarmee aan het kortste eind te trekken. Als gevolg van de opstelling van het ministerie stierf het Instituut een geruisloze dood.
20. Kopie brief V.W. van Gogh aan M. Bicker Caarten-Stigter, A. Hammacher en W. Sandberg d.d. 27 oktober 1954, archief Kröller-Müller Museum. Met dank aan P. de Ruiter.
21. Brief V.W. van Gogh aan A. Hammacher, W. Sandberg en L. Wijsenbeek d.d. 1 april 1953, dossier *Museumjournaal*, archief Kröller-Müller Museum.
22. Het kostte Hammacher en De Wilde uitvoerige correspondenties met de bestuurlijke gremia om hun bijdragen gedekt te krijgen. Hammacher richtte zich op 8 december 1954 voor het eerst tot het ministerie van OK&W met het verzoek om subsidie. Brief A. Hammacher aan ministerie van OK&W d.d. 8 december 1954, dossier *Museumjournaal*, archief Kröller-Müller Museum. De Wilde wendde zich op 4 januari 1955 met hetzelfde verzoek tot het Eindhovense college van B&W. Hem werd te verstaan gegeven dat het college in beginsel bereid was zijn verzoek bij de gemeenteraad te bevorderen, echter niet voordat een door een stichtingsvorm beargumenteerd verzoek daartoe aan het college zou zijn gericht. Brief B&W van Eindhoven aan E. de Wilde d.d. 7 februari 1955 als bijlage bij brief E. de Wilde aan W. Sandberg d.d. 16 februari 1956, dossier *Museumjournaal*, archief Stedelijk Museum. Mede om die reden werd op 21 april 1955 de stichting 'Kunstpublicaties' opgericht.
23. Nadat de productie in 1956 werd overgeplaatst naar drukkerij Lecturis in Eindhoven werd de vormgeving binnen het stramien van Sandberg overgenomen door Paul Vries, de conservator van het Van Abbemuseum. Brief P. Vries aan auteur d.d. 12 september 2002.
24. Sandberg verzocht Thea de Wilde, de zus van Edy de Wilde, het secretariaat op zich te willen nemen. Brief W. Sandberg aan T. de Wilde d.d. 7 februari 1955, dossier *Museumjournaal*, archief Stedelijk Museum; de echtgenote van Hans Jaffé, Elly Jaffé-Freem, werd bereid gevonden de Franse vertalingen van de artikelen te verzorgen. Notulen redactievergadering 19 maart 1955, dossier *Museumjournaal*, archief Stedelijk Museum.
25. Redactie, 'Ten geleide', *Museumjournaal* 1 (1955), p. 1.
26. Ibidem.
27. Al in 1938 suggereerde Sandberg B&W van Amsterdam de mogelijkheid met regelmaat spandoeken over de stad te verspreiden. Zie hiervoor: C. van Kroonenburg-de Kousemaeker en A. Haase, 'De rol van Sandberg' in: W. Stokvis (red.), *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland. Vernieuwingen na 1945*, Amsterdam 1984, p. 210, n. 186.
28. Ibidem.
29. Het Stedelijk Museum had in 1947 de uitgave van reproducties van werken uit de museumcollectie in eigen hand genomen. Doorgaans wordt aangenomen dat dit geschiedde op advies van een medewerker van het Stedelijk Museum, H.J. Siliakus. Volgens ir. Van Gogh echter was het zijn, Van Goghs, idee

- geweest. Dossier 'Aantekeningen bij "Sandberg"', gepubliceerd 19 september 1975, toen hij de Erasmusprijs kreeg', archief Vincent van Gogh Stichting, Van Gogh Museum.
30. Brief E. de Wilde aan College van B&W van Eindhoven d.d. 26 januari 1955, dossier *Museumjournaal*, beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 321.
 31. R. Pingen, 'Langs de wegen der geleidelijkheid. Het verzamelbeleid van Edy de Wilde in het Van Abbemuseum, 1946-1955', *Jong Holland* 18 (2002) 2, pp. 20-29, p. 28.
 32. De Wilde: 'het Museumjournaal wil boven de belangensfeer van de musea uitkomen, want het wil een algemeen voorlichtend orgaan zijn met betrekking tot de 20-eeuwse kunst in zijn algemeenheid.' E. de Wilde in bespreking met de Culturele Raad Eindhoven, 5 september 1955, dossier Stichting Kunstpublicaties. Mede-subsidiëring i.v.m. de uitgave van het "Museumjournaal" 1955-1971, archief Stedelijk Van Abbemuseum, Streekarchief Regio Eindhoven, inv. 01756.
 33. *Apollo* en *Palaestra* verdwenen in 1948, *Phoenix* in 1949 en *Kunst en Kunstleven* en *Maandblad voor Beeldende Kunsten* in 1950. Zie hiervoor: V. Freijser, 'De kunsttijdschriften en de receptie van de moderne kunst 1945-1951' in: Stokvis, op. cit. (noot 27), pp. 173-191.
 34. Sandberg drong er in 1949 in zijn hoedanigheid van bestuurslid van het Prins Bernhard Fonds bij de Raad voor de Kunst op aan de aanvraag te honoreren. Zie: H. Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Cultuur. Geschiedenis van een tijdschrift 1935-1965*, Leiden 1998, p. 217, p. 237.
 35. Idem, pp. 211-253.
 36. De artistieke positie die de *KKK* na de bevrijding ontwikkelde hing nauw samen met de politieke opvattingen binnen de redactie van het blad. Hoofdredacteur Leo Braat en zijn redactieleden stonden op grond van hun communistische gezindheid een maatschappelijk geëngageerde kunst voor. Hoewel Braat in beginsel vond dat de kunst zich autonoom moest kunnen ontwikkelen, en mede daarom het aan de partijlijn dienstbare sociaal-realisme in de Sovjet Unie verwierp, maakten zijn ideologische opvattingen over de maatschappelijke rol van de kunstenaar dat hij kritisch stond tegenover de in zijn ogen uitsluitend voor een elite verstaanbare experimenten van de naoorlogse avant-gardes. Zijn eigen sculpturen, die een nogal oppervlakkige en decoratieve verwerking van de vooroorlogse modernistische vormentaal demonstrenen, maken duidelijk dat Braats artistieke blikveld te beperkt was om begrip te kunnen opbrengen voor de meer radicale vernieuwing in het werk van de experimenteel werkende naoorlogse kunstenaars. Braat en andere medewerkers van de *KKK* gaven in de naoorlogse jaargangen van het blad uiting aan een groeiende afkeer van het *werk* van de naoorlogse avant-gardisten - dat volgens hen teveel het resultaat was van een zelfopgelegde originaliteitscultus. Braat erkende niettemin sympathie te hebben voor de *mentaliteit* van 'de wilde jongens en meisjes die lak hebben aan het establishment, aan de kunstbonzen, aan de gevestigde orde.' Idem, p. 230. Ook tot het Stedelijk Museum en zijn directeur Sandberg verhiel Braat zich tweeslachtig. Behalve de anti-institutionele houding (die in de jaren vijftig door de omvangrijke overheidssteun aan de *KKK* overigens aan geloofwaardigheid inboette) deelde Braat met Sandberg en Jaffé een politiek linkse gezindheid. Wat hen echter scheidde was de artistieke visie waartoe enerzijds Braat, en anderzijds Sandberg en Jaffé, op basis van die ideologische overtuiging waren gekomen. Die gespletenheid kwam in de *KKK* tot uitdrukking in de Braats herhaaldelijke verdediging van Sandbergs omstreden beleid in het Stedelijk Museum tegen conservatieve critici. Anderzijds werden tentoonstellingen in het Stedelijk Museum slechts mondjesmaat in de *KKK* besproken en gaf men er ook op andere manieren blijk van Sandbergs bewegingen met argwaan te volgen. Idem, p. 232 e.v.
 37. In 1949 had Sandberg zich, als directeur van de Amsterdamse gemeentemusea, zich nog bij de Haagse overheid sterk gemaakt voor subsidiëring van de *KKK*. Hij merkte toen op dat 'dit Nederlandse kunstblad mij van zulk goed gehalte lijkt en in ons kunstleven zo'n vooraanstaande functie vervult, dat het in geen geval mag verdwijnen.' Idem, p. 237. Het behoud van het tijdschrift achtte hij van 'een Nederlands belang'. Ibidem. Ook met een artikel over zijn reis naar Italië in 1948 en zijn ontwerp voor een omslag van een nummer van de *KKK* uit 1952 bracht Sandberg zijn sympathie voor het blad tot uitdrukking. W. Sandberg, 'Reisrapport Italië 1948', *KKK* 10 (1949) 5, pp. 147-151. In 1961 zou Sandberg voor het laatst een bijdrage aan de *KKK* leveren. W. Sandberg, 'Herinneringen aan D.C. Roëll', *Kroniek van Kunst en Cultuur* 21 (1961) 9, pp. 7-11.
 38. Brief W. Sandberg aan M. de Sablonière d.d. 28 oktober 1954, dossier De Sablonière, archief Vincent van Gogh Stichting, Van Gogh Museum.
 39. Brief A. Hammacher aan ministerie van OK&W, d.d. 8 december 1954, dossier *Museumjournaal*, archief Kröller-Müller Museum.
 40. Brief E. de Wilde aan P. Joosten, afdeling Financiën en Belastingen der Gemeentesecretarie van Eindhoven, d.d. [exacte datum ontbreekt] september 1955, dossier *Museumjournaal*, beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 321.
 41. Zo weersprak de redactie op initiatief van Sandberg de constatering van de kunstcriticus Cees Doelman in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* van 23 januari 1960 dat de naoorlogse Nederlandse kunst

- kwalitatief achterbleef bij die van vóór de oorlog. Sandberg legde De Wilde op 26 januari 1960 de tekst van de redactionele repliek voor. Brief W. Sandberg aan E. de Wilde d.d. 26 januari 1960, dossier *Museumjournaal*, archief Stedelijk Museum. Het redactioneel verscheen als 'De na-oorlogse Nederlandse kunst' in *Museumjournaal* 5 (1959), p. 139. Saillant detail: Doelman (door Sandberg in bovengenoemde brief aan De Wilde aangeduid als 'tuig') maakte sinds 1955 deel uit van de Commissie van Advies van het Van Abbemuseum, die De Wilde adviseerde inzake het acquisitieprogramma. Doelman deed zijn negatieve uitlatingen in een bespreking van de tentoonstelling *Keerpunten in de Nederlandse schilderkunst 1920-1960* die het Van Abbemuseum in de eerste maanden van 1960 organiseerde.
42. In het dossier over V.W. van Gogh's contacten met het Art Institute of Chicago in het Van Gogh Museum bevindt zich een map met drukwerk van Amerikaanse musea en culturele instellingen. Daarin zit onder meer een brochure van het MoMA met de publicaties - catalogi, monografieën, briefkaarten etc. - die het museum uitgaf. Voorts bevat de brochure fragmenten uit lovende besprekingen van MoMA-publicaties door museumfunctionarissen en auteurs in Amerikaanse kunsttijdschriften, waarin de de kwaliteit van de publicaties en de gedegen wijze waarop het MoMA daarin schreef over de moderne kunst werden geprezen. Dossier correspondentie V.W. van Gogh met het Art Institute of Chicago, archief Vincent van Gogh Stichting, Van Gogh Museum.
 43. De beginselverklaring van het *Bulletin of the MoMA* luidde: 'The purpose is to give information about the activities of the Museum. Articles will also be printed which have a bearing on the past, present or future work of the Museum and in addition give facts or points of view not ordinarily published elsewhere'. Anoniem, z.t., *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 1 (1933) 1, p. 3.
 44. Op grond daarvan werd besloten na drie ruim te verspreiden gratis proefnummers de oplage op duizend stuks te bepalen.
 45. Op. cit. (noot 20).
 46. Eén van die medewerkers was de Leidse Van Gogh-liefhebster Margrit de Sablonière (pseudoniem van Margrit Bicker Caarten-Stigter). Ir. Van Gogh schreef haar in december 1954, toen de eerste voorbereidingen voor *Museumjournaal* in gang waren gezet: 'Het is prettig dat U meewerkt aan het tijdschrift. Stof is er genoeg – nu weer een Hyperion uitgaaf van aquarellen met verslonsde reproducties waarop gewezen mag worden. Enfin, we komen er well!' Brief V.W. van Gogh aan M. de Sablonière d.d. 11 december 1954, dossier De Sablonière, archief Vincent van Gogh Stichting, Van Gogh Museum. De Sablonière had vanaf het einde van de Tweede Wereldoorlog over (vermeende) Van Gogh vervalsingen gepubliceerd in *Vrij Nederland* en *Het Parool*. Ook maakte ze haar verdenkingen van valse Van Goghs aanhangig bij de Nederlandse overheid en schreef ze een boek over leven en werk van Van Gogh. Op grond daarvan ging ir. Van Gogh, die De Sablonière tijdens de bezetting had leren kennen, haar mettertijd beschouwen als een vertrouweling en medestander in zijn strijd om de bescherming van de integriteit van Vincent van Gogh en diens oeuvre. De twee onderhielden een intensief en hartelijk contact en voerden een uitgebreide briefwisseling over mogelijke vervalsingen, nieuwe publicaties en andere kwesties met betrekking tot de kunstenaar. In 1952 werd De Sablonière secretaris van het Expertise Instituut. In 1959 zou ze die functie neerleggen uit onvrede over het functioneren ervan. Zie H. Tromp, 'Onder kunstexperts. Het expertise Instituut, Van Dantzig en het behoud van eensgezindheid', *De Strijd om de ware Van Gogh*, ongepubliceerd manuscript t.b.v. dissertatie, 2002, p. 6, p. 17. Voor *Museumjournaal* zou ze die functie niet vervullen. Wel leverde ze een aantal overwegend korte bijdragen aan het blad. Ook de aanwezigheid van de Vlaamse Van Goghexpert Marc Tralbaut in het rijtje van beoogde medewerkers – ook hij werd door Van Gogh als potentiële secretaris van het blad naar voren geschoven – wees erop dat ir. Van Gogh veronderstelde dat het nieuwe blad een podium zou kunnen worden voor zijn strijd tegen de corrumpering van Vincents reputatie. Tralbaut zou evenmin als De Sablonière tot de redactie toetreden. Wel leverde hij een bijdrage aan *Museumjournaal*. Aan het eind van de jaren vijftig was hij een van degenen die aan den lijve ondervonden dat, inzake kwesties met betrekking tot Vincent, de ingenieur met omzichtigheid moest worden behandeld. Een betrekkelijk onbeduidend incident leidde ertoe dat Tralbaut, over wiens publicaties Van Gogh in 1955 in *Museumjournaal* herhaaldelijk de loftrompet stak, er vijf jaar later in het blad door de ingenieur van werd beticht in zijn Van Gogh-biografie hoofdzaken niet van bijzaken te hebben onderscheiden, en zich bovendien aan geschiedvervalsing schuldig te hebben gemaakt. Zie V.W. van Gogh, 'Verkeerde voorstelling van zaken', *Museumjournaal* 5 (1959), pp. 144-145. Van Goghs resolute diskwalificatie van Tralbaut maakt duidelijk dat het complexe karakter van de ingenieur – door Hammacher in 1978 in een in memoriam als 'eigenzinnig, enigszins hoekig, stroef en onverzettelijk' omschreven - een objectieve bestudering en evaluatie van Vincent van Goghs werk in de weg stond. A. Hammacher, 'Vincent Willem van Gogh 1890-1978', *Museumjournaal* 23 (1978), pp. 50-52, p. 51.
 47. Bronkhorst, op. cit. (noot 16), pp. 12-13.

48. Zie: E. Stegeman, 'Bremmer, Van Gogh en de praktische esthetica', *Jong Holland* 9 (1993) 2, pp. 37-48.
49. V.W. van Gogh, 'Kunstkritiek', *Museumjournaal* 4 (1958), p. 59.
50. Ibidem.
51. V.W. van Gogh, 'Enkele gedachten over "Stijl"', *Museumjournaal* 2 (1956), pp. 142-144.
52. Van Gogh schreef: 'De sterke vereenvoudigingen in de schilderijen van De Stijl zouden (...) aanleiding kunnen geven tot de veronderstelling dat er in het innerlijk van de kunstenaars niet eenzelfde drang naar orde heerst die zij in hun werk trachten te realiseren'. Idem, p. 143.
53. Ibidem.
54. V.W. van Gogh, 'Enige aspecten van de moderne kunst', *Museumjournaal* 5 (1959), pp. 102-106, p. 105.
55. Van Gogh, op. cit. (noot 51), p. 144.
56. Van Gogh, op. cit. (noot 54), p. 105.
57. Een aantal suggesties daartoe waren verrat in zijn artikel 'Iets over de museums en hun betekenis', *De Socialistische Gids* 22 (1937) 2, pp. 88-93. Van Gogh pleitte er daarin onder andere voor kleine presentaties van thematisch verwante kunstwerken in te richten, waardoor de specifieke kwaliteiten van afzonderlijke werken voor de beschouwer inzichtelijk zouden worden. Ook brak hij een lans voor wisseltentoonstellingen en tentoonstellingstournees door het land, die in zijn ogen 'een gelegenheid [scheppen] tot publicaties in de pers, die het aantal bezoekers en de belangstelling zal vergroten. De museum zullen in grotere mate „levend” worden; de gedachte aan pakhuizen zal geheel op de achtergrond worden gedrongen.' (pp. 91-92).
58. Vgl. G. Hordijk, 'The Museum of Modern Art', *Kroniek van Kunst en Cultuur* 7 (1946), p. 188.
59. V.W. van Gogh, 'Enkele ervaringen over Amerikaanse musea I en II', *Museumjournaal* 5 (1959), pp. 139-141; 5 (1959), pp. 174-175.
60. Brief V.W. van Gogh aan A. Vondeling d.d. 8 oktober 1962, geciteerd in: Bronkhorst, op. cit. (noot 16), p. 23.
61. C. Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum 1945-1962*, Amsterdam/Rotterdam 2004, p. 32, p. 39.
62. W. Sandberg, 'De vitaliteit in de kunst', *Museumjournaal* 5 (1959), pp. 95-96, p. 95.
63. Leeuw-Marcar, op. cit. (noot 15), p. 54.
64. Zo betoogde Sandberg in 1958 in *Museumjournaal* dat de architect Le Corbusier met zijn paviljoen voor de Brusselse Expo '58 'een sleutel [had] gevonden, een deur geopend, ons een kans geboden om over [zijn] schouder te kijken door een kier naar een toekomst.' W. Sandberg, 'Nabeschuiving over het Philipspaviljoen op de Expo '58 te Brussel', *Museumjournaal* 4 (1958), pp. 179-182, p. 182.
65. W. Sandberg, op. cit. (noot 62); W. Sandberg, 'Landschapsarchitectuur en moderne kunst' 6 (1960), pp. 6-10.
66. K. Jensen, 'Louisiana', *Museumjournaal* 4 (1958), pp. 138-242, p. 141.
67. D. Lewis, 'Mondrian in London', *Museumjournaal* 1 (1955), pp. 81-85. Lewis werd overigens gevraagd door Hammacher. Zie: P. de Ruiten, *A.M. Hammacher. Kunst als levensessentie*, Baarn 2000, p. 391.
68. D. Lewis, idem, p. 82.
69. Ibidem.
70. Idem, p. 85.
71. Een nummer waarvoor Sandberg de experimentele dichter/beeldend kunstenaar Lucebert als gastauteur had benaderd, werd niet gerealiseerd. Brief W. Sandberg aan Lucebert d.d. 27 januari 1960, dossier *Museumjournaal*, archief Stedelijk Museum.
72. W. Stokvis, *Cobra. De weg naar spontaniteit*, Blaricum 2001, pp. 316-319.
73. VdH, 'Museumjournaal', *Eindhovens Dagblad* 25 april 1959.
74. Sandberg had in de jaren twintig enige tijd als bijvak kunstgeschiedenis gestudeerd bij de Utrechtse professor Willem Vogelsang, maar was later van mening dat diens benadering weinig bijdroeg aan een beter begrip van de beeldende kunst. Zie hiervoor: Leeuw-Marcar, op. cit. (noot 15), p. 16.
75. Zo adviseerde Sandberg het kunstpubliek in 1950: 'surtout ne lisez jamais ce que les critiques d'art et les historiens ont écrit – sauf de rares exceptions – ce qu'on peut lire dans ce domaine ce sont les lettres et les mémoires des artistes comme les lettres de van gogh et le journal de delacroix.' W. Sandberg, 'reflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art d'aujourd'hui', *Art d'Aujourd'hui* 2 (1950) 1, p. 1-9. Herdrukt in: A. Petersen en P. Brattinga, *Sandberg. Een documentaire. A Documentary*, Amsterdam 1975, pp. 113-118.
76. W. Sandberg, 'Toespraak op 15 december 1963 in het Stedelijk Museum bij de aanvaarding en overdracht van de Collectie Sandberg', *Museumjournaal* 8 (1962) 8/9, z.p.
77. M. Halbertsma, 'Hans Jaffé, zijn visie op de moderne kunstgeschiedenis', *Jong Holland* 4 (1988) 2, pp. 22-30, p. 27.

78. H. Jaffé, 'Het probleem der werkelijkheid in de beeldende kunst der twintigste eeuw', in: A.W. Reinink, E. van Voolen en J.H. Sassen (red.), *Over utopie en werkelijkheid in de beeldende kunst. Verzamelde opstellen van H.L.C. Jaffé (1915-1984)*, Amsterdam 1986, pp. 21-33, p. 22.
79. Idem, p. 26.
80. 'Europa 1907', *Museumjournaal* 3 (1957), pp. 30-35; 'De renaissance der XXe eeuw', *Museumjournaal* 4 (1958), pp. 21-28; '50 jaar verkenningen in de beeldende kunst', *Museumjournaal* 5 (1959), pp. 1-9; 'De drie fasen der artistieke creativiteit', *Museumjournaal* 6 (1960), pp. 10-14.
81. H. Jaffé, 'De renaissance der XXe eeuw', *Museumjournaal* 4 (1958), pp. 21-28, p. 22.
82. H. Jaffé, 'Twee schilderijen van E.L. Kirchner', *Museumjournaal* 1 (1955), pp. 63-68, p. 67.
83. H. Jaffé, 'Fernand Léger', *Museumjournaal* 1 (1955), pp. 85-93, pp. 91-92.
84. Idem, p. 92.
85. Idem, p. 93.
86. L. Tibbe, z.t. [bespreking van P. de Ruiter, *A.M. Hammacher. Kunst als levensessentie*], *Jong Holland* 17 (2001) 3, pp. 51-53, p. 51.
87. De Ruiter, op. cit. (noot 67), p. 390. In Hammachers opmerking 'Corneille en Appel, ze zijn voor mij te gauw uitgebrand, maar het had een grote kracht' klinkt behalve waardering ook reserve door.
88. Idem, p. 92.
89. Idem, p. 54, p. 203.
90. Idem, p. 389.
91. Idem, p. 383.
92. In 1955, het jaar waarin Hammacher vier artikelen voor het nieuwe blad schreef, leverde hij zijn laatste bijdrage aan *De Groene Amsterdammer*: A. Hammacher, 'Aan het graf van Charley Toorop sprak A.M. Hammacher deze woorden', *De Groene Amsterdammer* 79 (1955) 46, p. 11.
93. Adrichem, op. cit. (noot 9), pp. 292-293.
94. Idem, pp. 287-289.
95. F. Gilot, *Matisse en Picasso. Het verhaal van een vriendschap*, Haarlem 1991, p. 190.
96. Zo maakten Fernand Léger, Jean Lurçat, Georges Braque, Jacques Lipchitz, Georges Rouault, Jean Bazaine, Pierre Bonnard, Henri Matisse en Germaine Richier werk voor de Dominicaner kloosterkerk van Assy, vervaardigden Léger en Bazaine glas-in-betonvensters voor een kerk in Audincourt, en integreerde Alfred Manessier glas-in-betonvensters en mozaïeken in de kerk van Hem. Tot de meest tot de verbeelding sprekende religieuze bouwprojecten waarin de dominicanen samenwerkten met architecten en kunstenaars horen Le Corbusiers kapel *Notre Dame du Haut* in Ronchamp en de door Matisse geconcepioneerde en gedecoreerde *Chapelle du Rosaire* in Vence.
97. Zo gaf de (katholieke) kunstcriticus Lambert Tegenbosch in het dubbelnummer uit 1958 een lyrische impressie van zijn bezoek aan Le Corbusiers *Notre Dame du Haut* in Ronchamp, en publiceerde De Wilde in het meinumner van 1959 een lijst van Franse kerkelijke monumenten waarin moderne kunst was opgenomen. L. Tegenbosch, 'Ronchamp als ervaring', *Museumjournaal* 3 (1957), pp. 177-181; Anoniem [E. de Wilde], 'Monumenten van hedendaagse kunst in Frankrijk', *Museumjournaal* 4 (1958), pp. 184-185; Zie ook: A. Schulze Vellinghausen, 'De Doopkapel te Audincourt', *Museumjournaal* 4 (1958), pp. 127-129.
98. J. Laval, 'Pater Jacques Laval O.P. richt zich tot de studenten', *Museumjournaal* 3 (1957), pp. 144-145, p. 145.
99. E. de Wilde, 'Manessier en Nederland', *Museumjournaal* 3 (1957), pp. 199-203, p. 200.
100. E. de Wilde, 'Jean Bazaine', *Museumjournaal* 1 (1955), pp. 41-43.
101. E. de Wilde, 'Roger Bissière', *Museumjournaal* 3 (1957), pp. 107-109, pp. 108-109.
102. Tot de museummedewerkers behoorden Daniel Catton Rich (directeur Art Institute of Chicago), Georg Schmidt (directeur Kunstmuseum Basel), Knud Jensen (directeur Louisiana Museum for Moderne kunst, Humlebæk) en Pierre Janssen (directeur Stedelijk Museum Schiedam). Kunstcritici en kunsthistorici die in *Museumjournaal* publiceerden waren onder anderen Raymond Cogniat (Frans kunstcriticus en in 1948 initiator van de AICA), Léon Degand (Belgisch kunstcriticus), Paul Haesaerts (Belgisch kunstcriticus), David Lewis (Brits kunstcriticus), Lambert Tegenbosch (kunstcriticus voor *Elseviers Weekblad*, in de jaren zestig voor *De Volkskrant*), George Lampe (beeldend kunstenaar en kunstcriticus voor *Vrij Nederland*), Cees Doelman (kunstcriticus voor de *Nieuwe Rotterdamse Courant*), Franz Roh (kunsthistoricus), Werner Haftmann (kunsthistoricus) en Aleid Loosjes-Terpstra (kunsthistoricus). Tot de kunstenaars, wier bijdragen varieerden van tekeningen en aforismen tot teksten over hun eigen werk of dat van anderen, en, incidenteel, themanummers, behoorden naast de al eerder genoemden Pierre Alechinsky, Wessel Couzijn, Naum Gabo, Bart van der Leek, Fernand Léger en Hans Richter.
103. C. Wentinck, '40 jaren Nederlandse schilderkunst', *Museumjournaal* 5 (1959), pp. 112-119, p. 113.

104. Vgl. L. Gans, 'Expressionisme en cubisme in Nederlands museumbezit', *Museumjournaal* 2 (1956), pp. 44-48; L. Gans, 'Traditie, vernieuwing en navolging in de kunst van 1884-1914', *Museumjournaal* 6 (1960), pp. 143-150; A.B. Loosjes-Terpstra, 'Nieuwe beweging in de Nederlandse schilderkunst om 1910 (I)', *Museumjournaal* 1 (1955), pp. 140-142; A.B. Loosjes-Terpstra, 'Nieuwe beweging in de Nederlandse schilderkunst om 1910 (II)', *Museumjournaal* 1 (1955), pp. 167-171; E. de Wilde, 'Keerpunten in de Nederlandse schilderkunst 1920-1960', *Museumjournaal* 5 (1959), pp. 119-120.
105. H. Bergson, 'Kunst en werkelijkheid', *Museumjournaal* 2 (1956), pp. 82-84, p. 84.
106. F. Buytendijk, 'Creativiteit en leeftijd', *Museumjournaal* 6 (1960), pp. 66-68, p. 67.
107. Zo hield de Tachtiger-literator Frederik van Eeden de kunstbeschouwer in 'Over schilderijen zien' (1887-1888) voor: 'Ga voor een schilderij staan, zoals gij voor een mens gaat staan die u iets wil zeggen. (...) Vraag nooit of het wel op de natuur lijkt, of het wel precies of natuurlijk is. (...) De natuur – dat is onze ziel met haar gewaarwordingen en sentimenten. Daarop moet een schilderij lijken.' Geciteerd in: E. Stegeman, 'Bremmer, Van Gogh en de praktische esthetica', *Jong Holland* 9 (1993) 2, pp. 37-48, p. 40.
108. L. Gans, 'F. Léger: l'Accordéon, 1926', *Museumjournaal* 3 (1957), pp. 65-66, p. 66.
109. C. Roodenburg-Schadd, 'Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Sandberg en Jaffé in het Stedelijk Museum, 1945-1963', *Jong Holland* 18 (2002) 2, pp. 12-19, pp. 14-15.
110. Ongedateerd perscommuniqué [1961], dossier *Museumjournaal*, archief Stedelijk Museum.
111. Brief P. Vries aan auteur d.d. 12 september 2002.
112. W. Beeren, '„Ik zou willen weten wat maakt het de moeite waard..”. Een vraag aan Rini Dippel bij haar afscheid van het Stedelijk Museum', Amsterdam 1993, p. 4.
113. Ibidem.
114. A. Martis, 'De kunstkritiek volgens Museumjournaal', *Metropolis M* 7 (1986) 5/6, pp. 120-127, p. 122.
115. W. Beeren, lezing op IKON-congres *De kunsthistoricus en zijn brood* (1968), geciteerd in W. Beeren, *In relatie tot kunst. Opstellen over moderne kunst, kunstenaars, kunstpolitiek en kunstkritiek*, s.l. 1976, p. 5.
116. De enige die er bezwaar tegen maakte was ir. Van Gogh, die als redactieraadslid-zonder-instituut met de geleidelijke ontmanteling van de redactieraad ook zijn individuele invloed zag afnemen.
117. Behalve Beeren maakten ook Van Haaren, Lineke Janssens, Joop Joosten, Kees Peeters en Theo van Velzen deel uit van de redactie. Zie K. Peeters, 'School- en studie jaren in Deventer, Den Haag en Nijmegen (1945-1955)' in: H. van Haaren, J. van Adrichem, R. Dippel et al. (red.), *Wim Beeren – om de kunst. Opvattingen van een museumman over moderne kunst, kunstenaars, musea en kunstbeleid*, Rotterdam 2005, pp. 14-20, p. 18.
118. Ibidem.
119. W. Beeren, 'Cobra achteraf beschouwd', *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 185-197, p. 186.
120. Informatie ontleend aan Beeren, op. cit. (noot 112) en gesprekken R. Dippel met auteur april 2003.

Hoofdstuk 2

1. W. Beeren, 'Verantwoording', *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 1-2, p. 2.
2. Ibidem.
3. T. van Velzen, 'In Breda wonen ook mensen', *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 2-3.
4. E. de Wilde, 'Notities over kunst in de provincie', *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 126-127; T. van Velzen, 'Notities over kunst in de provincie II', *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 210-213.
5. Notitie E. de Wilde 20 december 1955, beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 701.
6. Van Velzen, op. cit. (noot 4), p. 213.
7. J. Tromp, 'Theo van Velzen, een interview', in: H. Overduin (red.), *Theo van Velzen. Directeur Dienst voor schone kunsten 1977-1986*, Den Haag 1986, pp. 5-17, p. 10.
8. E. de Wilde, 'Kompas. Schilders uit Parijs 1945-1961', *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 113-116; L. Gans, "'Ecole de Paris" en de "tradition française"', *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 106-113.
9. De Wilde, idem, p. 116.
10. Gans, op. cit. (noot 8), p. 110.
11. De Wilde, op. cit. (noot 8), p. 115; Gans, op. cit. (noot 8), p. 110.
12. Gans, op. cit. (noot 8), p. 110.
13. W. Beeren, 'Het schilderij van vandaag?', *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 118-120, p. 118.
14. Idem, p. 119.
15. Op de vergadering van de redactieraad van 9 oktober 1962 werd het voornemen besproken een discussie te entameren over de expositie *Dylaby* en vergelijkbare tentoonstellingsprojecten. Men stelde zich voor daartoe als discussianten Lucebert, Fokke Sierksma, Jaap Hillenius, Ad Petersen en Lambert

- Tegenbosch uit te nodigen en Eddy de Jongh te vragen als moderator op te treden. Het was de bedoeling een verslag van deze discussie te publiceren in het novemnummer. Om onduidelijke redenen heeft het plan geen doorgang gevonden. Notulen vergadering redactieraad 9 oktober 1962, dossier *Museumjournaal*, archief Stedelijk Museum.
16. 'Vorm en inhoud. Een discussie tussen E. de Jongh, W. Beeren, L. Gans en R. Oxenaar', *Museumjournaal* 7 (1962), pp. 225-232.
 17. De Frans-Amerikaanse kunsthistoricus Yve-Alain Bois zette in zijn inleiding van zijn bundel *Painting as model* (1990) op overtuigende wijze uiteen hoe vorm- en voorstellingselementen in hun onderlinge samenhang betekenis genereren, om van daaruit te komen tot een pleidooi voor een geïntegreerde beschouwingswijze. Y-A. Bois, *Painting as Model*, Cambridge (Mass.)/Londen 1990, p. xi-xxx, i.h.b. p. xv-xxix..
 18. W. Beeren, 'Verantwoording', *Museumjournaal* 9 (1963), pp. 49-51.
 19. Idem, p. 50.
 20. Ibidem.
 21. G. Lampe, 'Over de toekomst van de abstracte kunst' *Museumjournaal* 9 (1963), pp. 69-91.
 22. G. Lampe, 'De toekomst van de abstracte kunst', *Vrij Nederland* 21 (1961) 23, p. 7.
 23. Ibidem.
 24. Notulen redactievergadering 20 juni 1963, dossier *Museumjournaal*, beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 321. Het initiatief tot dit themanummer was, zo herinnerde Beeren zich later, uitgegaan van redacteur Rudi Oxenaar. W. Beeren, *In relatie tot kunst. Opstellen over moderne kunst, kunstenaars, kunstpolitiek en kunstkritiek*, s.l. 1976, p. 21. Tijdens een gesprek dat auteur op 1 augustus 2003 voerde met Oxenaar zei deze zich niets te kunnen herinneren van zijn initiërende rol.
 25. W. Beeren, 'Verantwoording', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 113-114, p. 113.
 26. Het is niet duidelijk op welk artikel in *De Groene Amsterdammer* Beeren hier doelde. Twee teksten, waarin het post-avant-gardistisch veronderstelde karakter van de eigentijdse kunst overigens slechts zijdelings aan de orde komt, komen in aanmerking: De kunsthistoricus J. Schulte Nordholt berichtte vanuit New York over de reprise van de *Armory Show* uit 1913. Hij plaatste daarin de heftige reacties die de moderne kunst aan het begin van de twintigste eeuw in Europa en de Verenigde Staten uitlokte tegenover de houding van het publiek tegenover de moderne kunst anno 1963: 'De afstanden [tussen de VS en Europa/RS] zijn overbrugd, de wereld is aan beide zijden van de oceaan een moderne, snel levende, zich uitend in een expressieve, radicale kunst, waarop het publiek enthousiast of berustend mag reageren, maar niet meer met woede of protest.' J. Schulte Nordholt, 'The Armory Show', *De Groene Amsterdammer* 87 (1963) 21, p. 3. Het tweede artikel betreft een in *De Groene* gepubliceerd fragment van een tekst van Arthur Lehning, oprichter en voormalige hoofdredacteur van het constructivistische tijdschrift *i 10* (1927-1929). Lehning, die in het interbellum talloze contacten onderhield binnen de internationale constructivistische avant-garde, verweet de eigentijdse kunstenaars de revolutionaire mentaliteit, het ideeëngoed en de formele vernieuwing van de constructivistische avant-garde van de jaren tien en twintig te grabbel te hebben gegooid. Hij schreef: 'Deze opvattingen [van de avant-garde/RS] zijn weliswaar gemeengoed geworden, maar formeel en decoratief toegepast, is de wezenlijke gedachte die eraan ten grondslag ligt, gedefigureerd en uitgehold. Met het algemeen aanvaarden van de abstracte kunst zijn blijkbaar ook de kritische maatstaven verloren gegaan, welke nodig zijn om het levende en authentieke van het conformistische en epigonistische te kunnen onderscheiden. Men moet zich afvragen of een jongere generatie zich nog laat inspireren door de onvoorwaardelijke inzet, de creatieve intenties en inventies van de „abstracte” kunst, nu deze reeds door de kunstgeschiedenis zijn gecanoniseerd'. A. Lehning, 'De internationale avant-garde tussen de twee wereldoorlogen', *De Groene Amsterdammer* 87 (1963) 42, p. 12.
 27. Beeren, op. cit. (noot 25), p. 113.
 28. Ibidem.
 29. De term 'Nieuwe Tendenzen' was met betrekking tot deze ontwikkelingen voor het eerst in 1959 gehanteerd als ondertitel van een groepstentoonstelling van recente Duitse kunst in Milaan, waar werk van onder anderen de Duitser Heinz Mack vertegenwoordigd was. De oorsprong ervan gaat echter terug tot 1912 toen hij werd gebruikt voor een Milanese futuristententoonstelling. Zie hiervoor: H. Peeters, '0=Nul. De nieuwe tendenzen', *Museumjournaal* 9 (1963), pp. 134-145, p. 134.
 30. L. van Halem, 'De waarde van Nul', *Jong Holland* 6 (1990) 5, pp. 30-36, p. 31.
 31. W. Beeren, 'Verantwoording', *Museumjournaal* 9 (1963), p. 113.
 32. C. Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum 1945-1962*, Amsterdam/Rotterdam 2004, pp. 657-660.
 33. Castellani, Manzoni en Schoonhoven hadden in 1962 gedrieën geëxposeerd bij de Rotterdamse Kunstkring. Het contact tussen de Rotterdamse Kunstkring en Manzoni dateerde al van 1958. In dat jaar organiseerde de Kunstkring een in omvang bescheiden, maar spectaculaire solo-presentatie van

- zeventien kleine, witte schilderijen van de kunstenaar. Via de Kunstkring kwam Manzoni ook in contact met Hans Sonnenberg, de oprichter en eigenaar van de Rotterdamse Galerie Delta (gestart in 1962). Manzoni bleef tot zijn vroegtijdige dood in 1963 bij Galerie Delta exposeren. Zie hiervoor: J. van Adrichem, *Beeldende kunst en kunstbeleid in Rotterdam 1945-1985*, Rotterdam 1987, pp. 97-99. In hetzelfde jaar, 1963, had de Rijksuniversiteit Leiden een tentoonstelling over de Nieuwe Tendenzen georganiseerd, waarin werk van onder anderen Fontana, Manzoni, Mack, Uecker, Piene, Rot, Henderikse, Schoonhoven, Peeters, De Vries en Kusama was opgenomen. Tevens hadden enkele progressief-georiënteerde galeries tentoonstellingen met werk van Nul en Zero samengesteld, waaronder Galerie A, Arnhem (1961), Galerie Orez, Den Haag (1962) en Galerie Amstel 47, Amsterdam (1963).
34. C. Blok, “‘Een kunst van grote verwachtingen’”, in: S. van Faassen en H. Sleutelaar (red.), *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Amsterdam 1989, pp. 109-120, p. 117. *Zero-0-Nul* vond plaats van 20 maart tot 18 mei 1964.
 35. *Museumjournaal* 5 (1959) 10, verschenen in mei 1960.
 36. Volgens Sleutelaar ging het in de *Haagse Post* ‘om puntigheid en relevantie. Om de feiten. Het moest allemaal bondig en helder. Hoe korter, hoe beter.’ M. Bril, ‘Sleutelaar in Eldorado’ in: Van Faassen en Sleutelaar, op. cit. (noot 34), pp. 216-232, p. 222.
 37. Het Cobra-nummer verscheen als 7 (1962) 7/8.
 38. W. Beeren, ‘Cobra achteraf beschouwd’, *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 185-197, p. 197.
 39. Beeren, op. cit. (noot 13), p. 118.
 40. Beeren, op. cit. (noot 31).
 41. Peeters, op. cit. (noot 29), p. 145. Peeters stelde hier Sandbergs opvattingen over de verhouding tussen kunst en de cultureel-maatschappelijke condities overigens monolithischer voor dan deze in feite waren. In een tekst uit 1950, die Peeters klaarblijkelijk niet kende, schreef Sandberg dat volgens hem het aanzien van de twintigste eeuw niet zozeer was bepaald door het werk van beeldend kunstenaars als wel door de functionele gewapend beton- en staalconstructies van architecten en civiele ingenieurs. W. Sandberg, ‘reflexions disparates sur l’organisation d’un musée d’art d’aujourd’hui’, *Art d’Aujourd’hui* 2 (1950) 1, p. 1-9. Herdrukt in: A. Petersen en P. Brattinga, *Sandberg, een documentaire/a documentary*, Amsterdam 1975, pp. 113-118, p. 114. Sandbergs bewondering voor de vindingrijkheid waarmee civiele ingenieurs een programma van functionele eisen wisten te vertalen in heldere constructies vertoont zo meer overeenkomst met Peeters’ fascinatie voor de ingenieurskunst dan deze zich bewust was.
 42. Peeters, op. cit. (noot 29), p. 143, p. 145.
 43. C. Blok, ‘Zero’, *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 56-69. Bloks artikel is een bewerking van de tekst van een lezing over Zero die hij in 1965 hield in het kader van een reeks lezingen over stromingen in de toenmalige eigentijdse kunst, verzorgd door medewerkers van het Gemeentemuseum. Behalve Bloks lezing omvatte deze reeks ook voordrachten van De Gruyter, Dippel en Beeren, wier bewerkte lezingen ook in genoemd dubbelnummer zijn opgenomen.
 44. Blok werkte zijn interesse uit in een driedelige lezingenreeks die in de eerste maanden van 1965 onder de titel *Beeldspraak* in het Gemeentemuseum plaatsvond. De teksten van deze voordrachten vormen het uitgangspunt van het boek *Beeldspraak. Beeld, teken en werkelijkheid in de kunst*, Hilversum/Antwerpen 1967.
 45. Blok, op. cit. (noot 43), p. 58, p. 65.
 46. Idem, p. 65.
 47. Idem, p. 68.
 48. Armando, ‘Credo I’, *Maatstaf* 6 (1958/1959), pp. 810-811; Armando, ‘Over het lijk van de renaissance’, *Gard Sivik* (1963) 32, pp. 20-22.
 49. Blok, op. cit. (noot 43), p. 69.
 50. W. Beeren, ‘Nieuwe aspecten van het realisme’ *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 70-81.
 51. Idem, p. 72.
 52. *Nieuwe realisten*, Gemeentemuseum Den Haag, 24 juni t/m 31 augustus 1964, cat.
 53. De andere presentaties waren achtereenvolgens *Vormen van de kleur* (Stedelijk Museum 1966-1967), *Op losse schroeven* (Stedelijk Museum 1969) en *Sonsbeek buiten de perken* (Park Sonsbeek Arnhem 1971).
 54. *American Pop Art*, Stedelijk Museum Amsterdam, 22 juni t/m 26 juli 1964, cat.
 55. In Nederland was, ondanks het eurocentrische blikveld van de museumdirecties al in de jaren vijftig enige aandacht aan de eigentijdse Amerikaanse kunst geschonken. Sandberg had sinds de tentoonstelling *Amerika schildert* in 1950 in het tentoonstellingsprogramma en acquisitiebeleid van het Stedelijk Museum een bescheiden plaats ingeruimd voor de historisch-moderne en eigentijdse kunst uit de VS. In 1958 toonde het museum in *Jong Amerika schildert* werk van onder anderen Pollock,

- Newman en De Kooning, terwijl proto-Popkunstenaar Robert Rauschenberg in 1962 vertegenwoordigd was in *Dylaby* en in de groepstentoonstelling *4 Amerikanen*, waar ook werk van Johns te zien was. Toch bleef Sandberg tot het eind van zijn directoraat te zeer op de Europese situatie georiënteerd om zich ten volle het belang te realiseren van hetgeen aan de andere kant van de Atlantische oceaan tot ontwikkeling kwam. Hij stelde zich herhaaldelijk terughoudend op tegenover aanbiedingen om internationale reizende tentoonstellingen van moderne en eigentijdse Amerikaanse kunst over te nemen. Zo was de door het MoMa samengestelde overzichtstentoonstelling *50 Years of art in the United States* (met werk van onder anderen Calder, Motherwell, De Kooning, Pollock, en Rothko) in ons land niet in Amsterdam maar in het Haags Gemeentemuseum te zien. Zie R. Schenk, *US in NL. Amerikaanse kunst in Nederlandse musea 1945-2002*, Utrecht 2004, p. 32.
56. De Wilde was tot dat bezoek gestimuleerd door de in Parijs gevestigde Amerikaanse kunstenaar Sam Francis, die hij aan het eind van de jaren vijftig had leren kennen. Anoniem, 'Edy de Wilde' in: L. Grisebach (red.), *Amerikanische Kunst von 1945 bis heute. Kunst der USA in europäischen Sammlungen*, Keulen 1976, pp. 122-124.
 57. W. Beeren, 'Het plan voor de tentoonstelling', in: *Nieuwe realisten*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum), p. 7.
 58. W. Beeren, 'Verantwoording', *Museumjournaal* 9 (1963), p. 185.
 59. W. Beeren, 'De Biennale van Venetië 1964', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 2-13.
 60. Idem, p. 2.
 61. W. Beeren, 'Een populaire kunst', *Museumjournaal* 9 (1963), pp. 186-197.
 62. Idem, p. 188.
 63. Zie hiervoor uitlatingen van A. Solomon, zoals geciteerd in L. Monahan, 'Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennale', in: S. Guilbaut (red.), *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal*, Cambridge (Mass.)/Londen 1990, pp. 369-416, p. 391; J. Coplans, 'Pop Art, USA', *Artforum* 2 (1963) 4, pp. 27-30; B. Rose, 'Dada. Then and Now', *Art International* 7 (1963) 1, pp. 23-28.
 64. Zoals Sontag in 1965 schreef: A great work of art is never simply (or even mainly) a vehicle of ideals or moral sentiments. It is first of all, an object modifying our consciousness and sensibility.' Geciteerd in: L. Monahan, idem, p. 394.
 65. S. Buettner, *American Art Theory 1945-1970*, Ann Arbor 1981, p. 148.
 66. D. Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World 1940-1985*, Chicago/Londen 1987, p. 122 e.v.
 67. W. Beeren, 'Marcel Duchamp', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 85-90, p. 85.
 68. In 1936 was Duchamp met elf van zijn werken prominent vertegenwoordigd op de tentoonstelling *Fantastic Art, Dada, Surrealism* die Alfred Barr dat jaar in het Museum of Modern Art organiseerde. In 1942 maakte Duchamp kennis met de componist John Cage, die in de jaren vijftig les gaf aan kunstopleidingsinstituten. Via hem namen jonge kunstenaars als Rauschenberg, Johns en Allan Kaprov kennis van Duchamps houding en opvattingen. In 1950 resp. 1952 schonken de particuliere verzamelaars W. Arensberg en K. Dreier werk van Duchamp uit hun bezit aan het Philadelphia Museum of Art, waardoor het grote publiek er kennis van kon nemen. Zie hiervoor: D. Daniels, 'Der Einzige und sein Publikum', in: *Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*, tent.cat. Keulen (Museum Ludwig) 1988, pp. 23-47, p. 34. In Groot-Brittannië wijdde Richard Hamilton zich na het midden van jaren vijftig aan een studie van van Duchamps cryptische notities *La boîte verte* (1934). Tegen het einde van de jaren vijftig onderging Duchamps Europese canonisering krachtige impulsen van de publicatie van een eerste monografie (R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Parijs 1959) en zijn gebundelde geschriften (M. Sanouillet, *Marchand du Sel. Écrits de Marcel Duchamp*, Parijs 1959).
 69. *Marcel Duchamp. Schilderijen, tekeningen, ready-mades, documenten*, Gemeentemuseum, 3 februari t/m 15 maart 1965; Stedelijk Van Abbemuseum, 20 maart t/m 3 mei 1965, cat. met tekst [verm.] van Beeren. Volgens Cor Blok, die tussen 1957 en 1965 aan het Haags Gemeentemuseum was verbonden, was het idee voor de tentoonstelling afkomstig van Hein van Haaren. Van Haaren, Dippel en hijzelf bezochten het Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, dat verschillende werken van Duchamp in zijn collectie had, ter voorbereiding van de tentoonstelling.
 70. Beeren, op. cit. (noot 67), p. 87.
 71. M. Duchamp, 'The creative act. Between intention and expression lies the art coefficient', *Art News* 56 (1956) 4, pp. 28-29.
 72. Idem, p. 29.
 73. Beeren, op. cit. (noot 67), p. 88.
 74. C. Doelman, 'Tekeningen van beeldhouwers', *Museumjournaal* 5 (1959), pp. 10-14.

75. C. Doelman, 'Kees van Bohemen. De reis naar een volwassen kunstenaarschap', *Museumjournaal* 9 (1963), pp. 160-166, p. 162.
76. C. Doelman, 'De muzen vervelen zich', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 27 mei 1961. Anoniem [C. Doelman], 'alleen voor de snobjes', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 3 februari 1962.
77. C. Doelman, 'Koude kermis in Den Haag. Een expositie, waarvan de pakkisten het meest de aandacht vragen', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 20 februari 1965.
78. Doelman schreef: 'Tot navenante daden als de dadaïsten kwamen de laatste jaren de tegenwoordig door het Haagse museum zo zeer bewonderde lieden van Zero, Nul en de pop-art, die ook in de put zitten. Vandaar de herleefde belangstelling voor Dada en voor Marcel Duchamp, als de directe voorganger ervan.' Ibidem.
79. In de brief die *Museumjournaal*-secretaresse Thea de Wilde namens de redactie aan de betrokkenen stuurde, schreef de redactie van oordeel te zijn dat 'de verdeelde meningen hierover [de positie van de schilderkunst op dat moment/RS] zich in kunstenaarskringen, musea en couranten toespitsen zonder dat zij enig rakingsvlak krijgen'. Brief T. de Wilde aan W. Schippers d.d. 8 juni 1965, dossier *Museumjournaal*, archief Kröller-Müller Museum.
80. W. Beeren, 'Verantwoording', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 229-230, p. 229.
81. Ibidem.
82. Idem, pp. 229-230.
83. W. Beeren, 'Verantwoording', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 113-114, p. 113.
84. Idem, p. 114.
85. Beeren, op. cit. (noot 80), p. 230.
86. C. Blok, z.t., *Nul/Zero*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum) 1964, z.p.
87. Ibidem.
88. Beeren, op. cit. (noot 80), p. 229.
89. Peeters, op. cit. (noot 29), p. 145.
90. Blok, op. cit. (noot 43), p. 65.
91. Blok, op. cit. (noot 86).
92. K. Schuyt en E. Taverne, *1950. Welvaart in zwart-wit*, Den Haag 2000, p. 29.
93. H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-garde at the End the Century*, Cambridge (Mass.)/Londen 1996, p. 4. Het objectiverend kunstbegrip dat Nul uitdroeg was onmiskenbaar beïnvloed door dat van De Stijl, zoals ook de titel van het tijdschrift dat de voormalige Nul-kunstenaars samen met dichters van de nieuwe poëzie vanaf 1965 uitgaven, *De Nieuwe Stijl*, de behoefte tot uitdrukking brengt zich te voegen in die traditie. Henk Peeters verdiepte zich al tijdens de Tweede Wereldoorlog in de opvattingen van De Stijl en gaf ook blijk van kennis van de ideeën van Malevitsj. Zie: P. Calis, "'De Stijl'" en "'De Nieuwe Stijl'", *De Gids* 152 (1989) pp. 682-684. Zie ook: Blok, op. cit. (noot 34), pp. 109-120.
94. H. van Haaren, 'Signalement van Constant', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 115-127.
95. Van Haaren, 'Manifest', *Reflex* (1948) 1, herdrukt in: W. Stokvis, *Cobra. De Internationale van Experimentele Kunstenaars*, Amsterdam 1987, pp. 30-31.
96. Van Haaren, op. cit. (noot 94), p. 126.
97. K. Broos en L. van Halem, '1955' in: C. Blok (red.), *Nederlandse kunst vanaf 1900*, Utrecht 1994, pp. 100-127, p. 124.
98. George Maciunas, de woordvoerder en organisatorische spil van de beweging, omschreef de doelstelling van Fluxus als 'het geleidelijk elimineren van de schone kunsten' – waaronder de schilderen beeldhouwkunst - en de ontwikkeling van een in maatschappelijke zin constructieve praktijk, waarin maatschappelijk dienstbare disciplines als industriële vormgeving, journalistiek en typografie de boventoon zouden voeren. G. Maciunas, 'Letter to Tomas Schmitt (1964)', herdrukt in: C. Stiles/P. Selz (red.), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley/Los Angeles/Londen 1996, pp. 726-728. Maciunas bracht de ideologie achter Fluxus in verband met de Sovjet-russische avant-gardegroep rond het tijdschrift (*Novyi*) *LEF*, dat in de jaren vóór het sociaal-realisme in 1932 als officiële staatsstijl werd afgekondigd samenwerkingsverbanden tot stand bracht tussen dichters, beeldend kunstenaars, cineasten, journalisten en critici in dienst van sociale doeleinden. Zie hiervoor: L. van Halem, '1960' in: Blok, idem, p. 152; I. Sandler en A. Newman, *Defining Modern Art. Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.*, New York 1986, pp. 138-141. Volgens Maciunas was Fluxus 'definitely against art-object as non-functional commodity'. (...) Fluxus therefore is antiprofessional (against professional art or artists making livelyhood from art or spending their full time, their life on art. (...) Fluxus is against art as medium or vehicle promoting artists ego, since applied art should express the objective problem to be solved not artists' personality or his ego. Fluxus therefore should tend towards collective spirit, anonimity and anti-individualism (...). Maciunas, idem, p. 726.

99. C. Doelman, 'De crisisverschijnselen in de kunst en het schilderen', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 232-240, p. 232.
100. Idem, p. 233, p. 240.
101. G. Lampe, 'De functie van het schilderen', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 240-250.
102. J. Eijkelboom, 'De blijvende functie van het schilderen: het hangt aan de muur en het zwijgt', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 259-260.
103. J. Eijkelboom, "'Bewogen beweging": werk van gedreven grapjassen', *Vrij Nederland* 21 (1961) 23, p. 7; J. Eijkelboom, 'Schilderen met jute en radertjes', *Vrij Nederland* 21 (1961) 39, p. 8.
104. J. Eijkelboom, 'Drie dadaïsten met een verschil. Is Neerlands jeugd wel slap genoeg?', *Vrij Nederland* 21 (1961) 47, p. 7.
105. G. van Elk, 'Het eerste (voorlopige) a-dynamische manifest', *Vrij Nederland* 22 (1961) 18, p. 5.
106. J. Eijkelboom, 'Adynamische werken. Het waarachtig oninteressante in Museum Fodor', *Vrij Nederland* 23 (1962) 16, p. 7.
107. W. Schippers, 'Kunstschilderen, een anachronisme?', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 262-265.
108. F. Gribling, 'Het schilderen is dood, leve het schilderen', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 265-271.
109. W. Beeren, 'Het museum voor morgen', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 303-311, p. 304.
110. Beeren zelf had affiniteit met de linkse politiek. In de jaren zestig was hij lid van de PvdA. Voor die partij schreef hij teksten over kunst en cultuur. Gesprek R. Dippel met auteur 22 april 2003. In 1966 schreef hij de culturele paragraaf voor het politieke programma van de in dat jaar opgerichte politieke partij D'66. Hans van Mierlo, een van de oprichters en eerste politiek leider van D'66, was een studiegenoot van Beeren in Nijmegen geweest. Gesprek R. Dippel met auteur 22 april 2003.
111. Beeren, op. cit. (noot 109), p. 305.
112. Idem, p. 305.
113. Idem, p. 304.
114. Idem, p. 305-306.
115. Idem, p. 307-308.
116. Idem, p. 308.
117. W. Beeren, 'Avant-garde achteraf', *Jaarverslag Raad voor de Kunst 1968*, Den Haag 1969, pp. 57-64; W. Beeren, 'Avant-garde achteraf. Fragmenten uit een rede voor de Raad voor de Kunst', *Museumjournaal* 13 (1968), pp. 303-308. De tekst werd tevens integraal opgenomen in W. Beeren, *In relatie tot kunst*, s.l. 1976, pp. 113-124.
118. Idem, pp. 62-63.
119. Idem, p. 63.
120. 'Deel II 1964-1973. Jean Leering in gesprek met Christiane Berndes en Diana Franssen', in: C. Berndes, M. Bloemheuvel, J. Debbaut, *Een collectie is ook maar een mens. Edy de Wilde, Jean Leering, Rudi Fuchs, Jan Debbaut over verzamelen*, Eindhoven/Rotterdam 1999, pp. 49-85, pp. 52-54; R. Pinget, *Dat museum is een mijnheer. De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003*, Amsterdam/Eindhoven 2005, p. 220.
121. Berndes, idem, p. 57.
122. J. Leering, 'Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 279-288, p. 288.
123. C. van Winkel, *Moderne leegte. Over kunst en openbaarheid*, Nijmegen 1999, p. 67.
124. Van Winkel citeerde in bovengenoemd boek de Amerikaanse Minimal Art-kunstenaar Robert Morris, die in 1967 schreef: 'Such work which has the feel and look of openness, extendability, accessability, publicness, repeatability, equanimity, directness, immediacy, and has been formed by clear decision rather than groping craft would seem to have a few social implications, none of which are negative. Such work would undoubtedly be boring for those who long for access to an exclusive specialness, the experience of which reassures their superior perception'. R. Morris, 'Notes on Sculpture Part III: Notes and Nonsequiturs', *Artforum* 5 (1966) 10, pp. 24-29, p. 29.
125. Tony Smith in *Time* van 13 oktober 1967, geciteerd in J. Bremer, 'Kompas 3', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 287-293, p. 293.
126. L. Grisebach, 'Stationen amerikaanse Kunst in Europa nach 1945', in: Grisebach, op. cit. (noot 56), pp. 9-23, pp. 19-20.
127. C. Blotkamp, 'Schilderkunst uit New York. Verfrissende zelfverzekerdheid', *Vrij Nederland* 28 (1967) 15, p. 11.
128. Zie voor uitvoeriger informatie over Griblings verstandhouding met de Amerikaanse kunst: G. Meijerink en P. Ris, 'Frank Gribling, anti-specialist', *Beeld* 2 (1986) 2, pp. 5-17.
129. F. Gribling, 'Go go go. Indrukken uit New York', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 87-95, p. 87, p. 88.
130. Idem, p. 95.
131. Ibidem.

132. D. Judd, 'Specific Objects' (1965) herdrukt in: J. Meyer, *Minimalism*, Londen 2000, pp. 207-210; R. Morris, 'Notes on Sculpture Part I', *Artforum* 4 (1965) 6, pp. 42-44.
133. Zie hiervoor: A. Newman (red.), *Challenging Art. Artforum 1962-1974*, New York 2000, pp. 162-172.
134. L. Alloway, 'Introduction', tent.cat. *Systemic Painting*, New York (Guggenheim Museum) 1966, p. 16 e.v.
135. Het museum toonde tevens vrijwel gelijktijdig met *Vormen van de kleur* een solo-tentoonstelling van het werk van Peter Struycken (25 november 1966 - 1 januari 1967).
136. W. Beeren, 'Een nieuw regiem voor de kleur', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 180-188, p. 188.
137. Idem, p. 187.
138. W. Beeren, z.t. [inleiding], tent.cat. *Vormen van de kleur*, p. 1.
139. W.D. Kuik, "'Vormen van de kleur" in het Stedelijk Museum Amsterdam. Koele richting in de kunst', *Het Parool* 24 december 1966.
140. J. Bremer, 'Kompas 3', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 287-293. *Kompas 3* was het derde luik in een reeks recent-historische overzichtspresentaties die het Van Abbemuseum sinds 1961 had samengesteld. De expositie rond de naoorlogse schilderkunst uit New York was voorafgegaan door *Kompas 1*, waarin Edy de Wilde in 1961 een panoramisch beeld gaf van de naoorlogse schilderkunst uit Parijs, en door *Kompas 2* in 1962, dat een overzicht bood van de schilderkunst uit Londen sinds 1945.
141. Zie ook: R. van de Vall, *Een subliem gevoel van plaats. Een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman*, Groningen 1994, pp. 70-71.
142. C. Greenberg, 'American Type Painting' (1955), herdrukt in: J. O'Brian (red.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism vol. 3. Affirmations and Refusals 1950-1956*, Chicago/Londen 1993, pp. 217-236.
143. M. Fried, "Three American Painters: Noland, Olitski, Stella" in: M. Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago/Londen 1998, pp. 213-265. Oorspronkelijk verschenen als 'Introduction' in tent.cat. *Three American Painters: Noland, Olitski, Stella*, Cambridge, Mass. (Fogg Art Museum) 1965.
144. J. Leering, 'Inleiding', tent.cat. *Kompas 3. Schilderkunst na 1945 uit New York*, pp. 6-19, p. 19.
145. Zie hiervoor M. Fried, 'Art and Objecthood' *Artforum* 5 (1966) 10, pp. 12-23, waarin hij zich keerde tegen de 'literalness' van de Minimal Art. In hetzelfde jaar bekritiseerde Greenberg zelf de minimalisten om hun overschrijding van de scheidslijn tussen de schilder- en beeldhouwkunst, en daarmee van de categorie 'kunst' (zoals hij die begreep) als zodanig. C. Greenberg, 'Recentness of Sculpture' (1967), herdrukt in: J. O'Brian (red.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism vol. 4. Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Chicago/Londen 1995, pp. 250-256. Zie ook T. de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge (Mass.)/Londen 1996, pp. 222-230.
146. Judd, op. cit. (noot 132).
147. J. de Goede, *De belangrijkste nieuwe stroming in de kunst. De introductie van de Minimal Art in Nederland door Enno Develing*, ongepubliceerde doctoraalscriptie, Amsterdam (Vrije Universiteit) 1997, p. 32.
148. In *Het einde van de roman*, een programmatisch essay in acht afleveringen, dat tussen 1965 en 1967 onder kunstcritici en tijdschriftredacties werd verspreid, vervatte Develing zijn opvattingen over de literatuur en – in de latere afleveringen – tevens over beeldende kunst. Tussen 1968 en 1969 gaf hij in eigen beheer een reeks van vijf kleine, ongetitelde publicaties uit, waarin hij zijn beschouwingen over literatuur, beeldende kunst en kunstcritiek publiceerde, maar waarin Develing tevens teksten opnam van Minimal Art kunstenaars als Robert Rauschenberg ('Art and Truth. A Fictional Statement', no. 1, 1968), Carl Andre en Dan Graham ('Exchange', no. 4/5) en Dan Flavin (fragmenten van brieven aan Develing, no. 4/5).
149. E. Develing, 'Ideologische kunst: minimal art', *Museumjournaal* 13 (1968), pp. 2-12, p. 2.
150. Idem, p. 4.
151. Ibidem.
152. Zie H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (Mass.)/Londen 1996, pp. 54-59 en Van Winkel, op. cit. (noot 123), pp. 74-78.
153. Carl Andre en Robert Morris behoorden in 1969 tot de oprichters van de links-georiënteerde Art Workers Coalition. Zie J. Siegel, 'Interview with Carl Andre: Artworker', *Studio International* 180 (1970) 927, pp. 175-179.
154. In een interview van de kunstcritica Louwrien Wijers met Morris, dat *Museumjournaal* in 1968 publiceerde, sprak de kunstenaar zich eenduidig uit tegen de integratie van zijn werk in een architecturale context: 'Ik voel niets voor integratie met een architectonisch gegeven. (...) Volgens mij heeft de integratie van architectuur en sculptuur geen enkele zin. (...) Ik maak autonome dingen en ik heb geen behoefte om een competitie aan te gaan met de architect. Ik werk liever in een neutrale omgeving.' L. Wijers, 'Interview met Robert Morris', *Museumjournaal* 13 (1968), pp. 144-145, p. 145.

- 155.H. Foster, 'Some Uses and Abuses of Russian Constructivism', in: *Art into Life. Russian Constructivism 1914-1932* tent.cat. Washington (Henry Art Gallery), Minneapolis (Walker Art Center) 1990, Moskou (Tretjakov Gallery) 1991, pp. 241-253, p. 248.
- 156.Kunstenaars als Andre, Flavin en Stella kenden weliswaar uit eigen ervaring voorbeelden van constructivistische kunst - het MoMA had tijdens het directoraat van Barr werken van onder anderen Malevitsj, Rodchenko en Lissitzky aangekocht – maar hun waardering ervoor gold aanvankelijk vooral de vormaspecten. Pas met de publicatie van Camilla Grays *The Great Experiment in Art: 1863-1922* in 1962 kon men zich in de angelsaksische wereld een geïnformeerder beeld vormen van de ideologische achtergronden van het constructivisme. Zoals teksten als Morris' 'Notes on Sculpture' en Juds essays van de late jaren zestig uitwijzen, begon men zich in de VS pas geleidelijk bewust te worden van de parallellen die de Minimal Art en (de productivistische variant van) het Russisch constructivisme op verschillende niveaus vertoonden. Daarbij is het opmerkelijk dat Morris, die zich het meest expliciet uitsprak over die betrekkingen, niet in eerste instantie wees op ideologische overeenkomsten, maar veeleer aan het constructivisme refereerde als eerste stroming die het zelfstandige en concrete karakter van de beeldhouwkunst centraal had gesteld. Zie: R. Morris, 'Notes on Sculpture: Part 1' (1966), herdrukt in: Meyer, op. cit. (noot 132), pp. 217-218.
- 157.W. Beeren, 'Robert Morris', *Museumjournaal* 13 (1968), pp. 135-138; J. Leering, 'Robert Morris' "2 L-shapes" 1965', *Museumjournaal* 13 (1968), pp. 139-144.
- 158.Beeren, idem, p. 135, waarin hij de kunstenaar citeerde: 'Er is (...) geen sociale functie bv. t.a.v. de architectuur, geen integratie.'
- 159.Idem, p. 138.
- 160.Leering, op. cit. (noot 157), p. 139.
- 161.De tentoonstelling *50 jaar Bauhaus* was een belangrijk moment in de internationale herwaardering van het Bauhaus na het midden van de jaren zestig. Ook publicaties als L. Lang, *Das Bauhaus 1919-1933. Idee und Wirklichkeit*, Berlijn 1965, W. Scheidig, *Bauhaus Weimar 1919-1924. Werkstattarbeiten*, München 1966, en D. Schmidt, *Bauhaus*, Dresden 1966, gaven uitdrukking aan de herwaardering van het kunstvakopleidingsinstituut. Zie D.D. Egbert, *Social Radicalism and the Arts. Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968*, Londen 1970, pp. 706-708.
- 162.Berndes, op. cit. (noot 120), p. 61.
- 163.J. van Adrichem, *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland. Picasso als pars pro toto*, Amsterdam 2001, p. 378.
- 164.'Uitspraken over Henry Moore van Engelse en Nederlandse beeldhouwers', *Museumjournaal* 13 (1968), pp. 162-165.
- 165.Die concentratie op mono-disciplinair werkende kunstenaars was zelfs op Sandbergs benadering van toepassing. Ondanks zijn evidente affiniteit met een constructivistisch-functionalistisch kunstbegrip en het ideaal van een *synthèse des arts* prevaleerde in het Stedelijk Museum, hoewel Sandberg in theorie het tegengestelde beleeft, toch de schilder- en beeldhouwkunst. Zie: C. Roodenburg-Schadd, 'Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Sandberg en Jaffé in het Stedelijk Museum, 1945-1963', *Jong Holland* 18 (2002) 2, pp. 12-19, p. 17.
- 166.J. Leering, 'Theo van Doesburg anno 1968', *Museumjournaal* 13 (1968), pp. 291-297, p. 292.
- 167.J. Niegeman, 'Over het Bauhaus', *Museumjournaal* 13 (1968), pp. 298-301; B. Zevi, 'Theo van Doesburg – morgen', *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 58-63.
- 168.Niegeman, idem, p. 299.
- 169.Zevi, op. cit. (noot 167), p. 63.
- 170.P. Panhuysen, 'Friedrich Vordemberge Gildewart', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 130-133, p. 133.
- 171.C. Blok, *Kunst voor wie?*, Amsterdam s.a., p. 17 e.v.
- 172.Idem, p. 20.
- 173.A. Martis, 'Kunstenaar en samenleving', in: H. de Boer, L. Brandt Corstius, C. Blok et al., *Kunst en omgeving. Beschouwingen en informatie over de inbreng van beeldende kunst in de omgeving*, Den Haag 1977, pp. 201-208, p. 203.
- 174.Gesprek R. Dippel met auteur 22 april 2003.
- 175.K. Vollemans, 'Politisering of integratie: de kunst voor een keuze', in: K. Vollemans, S. de Jong en B. van Meggelen, *Kultuur als uitvalspoor in een functionalistische maatschappij*, Hilversum 1969, pp. 11-44.
- 176.E. Develing, 'Kunst en omgeving', *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 2-10.
- 177.K. Vollemans, 'Apostel van de aanpassing', *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 151-152.
- 178.K. Vollemans, 'Over de politisering van kunst', *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 295-301.
- 179.Zie hiervoor: J. Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig*, Amsterdam/Meppel, 1995, pp. 135-143.

180. W. Beeren, 'Avant-garde achteraf', in: W. Beeren, *In relatie tot kunst. Opstellen over moderne kunst, kunstenaars, kunstpolitiek en kunstkritiek*, s.l. 1976, pp. 113-124, p. 117.
181. Brief P. Hefting aan T. Frenken d.d. 1 februari 1970, archief *Museumjournaal*, RKD.
182. Brief P. Hefting aan R. Fuchs d.d. 27 november 1970, archief *Museumjournaal* RKD.
183. Notulen redactievergadering 25 juni 1970, dossier *Museumjournaal*, beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 325.
184. Ibidem.
185. Notitie gesprek P. Hefting met C. Blotkamp en F. Gribling d.d. 14 mei 1970, archief *Museumjournaal* RKD.
186. Notulen redactievergadering 29 september 1970, archief *Museumjournaal* RKD.
187. Op de eerste bijeenkomst van de medewerkerskring, op 18 september 1970, waren Blok, Blotkamp, Dekkers en Gribling aanwezig. Lucassen en Schotel hadden voor de eer bedankt, Fuchs en Van Beijeren waren verhinderd. Zie notitie 'Museumjournaal. Medewerkersbijeenkomst op vrijdag 18 september 1970', archief *Museumjournaal* RKD.
188. Brief P. Hefting aan A. Dekkers, R. Fuchs en C. Blotkamp d.d. 12 december 1972, archief *Museumjournaal* RKD.
189. H. Locher, 'Reactie nav Beeren's Museum voor morgen', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 219-221, p. 219.
190. Idem, p. 219.
191. R. Fuchs, 'Locher versus Beeren: een noot', *Museumjournaal* 12 (1967), p. 306.
192. Ibidem.
193. Ibidem.
194. Ibidem.
195. R. Fuchs, 'Artistieke seismografie, en twee hedendaagse kunstenaars', *De Gids* 130 (1967), pp. 193-196.
196. R. Fuchs, 'Abstracte kunst in Nederland (1960-1970): Schoonhoven, Van der Heyden, Visser, Dekkers, Struycken, Maaskant', *De Gids* 133 (1970), pp. 235-247, p. 246.
197. R. Fuchs, 'Amerikaans modernisme', *De Gids* 131 (1968), pp. 62-68, p. 62.
198. Hans Ebbink wees er in zijn artikel over Fuchs op dat het moment waarop Greenbergs benadering binnen diens blikveld kwam vrij nauwkeurig kan worden vastgesteld. H. Ebbink, 'Rudi Fuchs en het model van de taal', *Metropolis M* 3 (1982) 3, pp. 15-24, p. 21, noot 1.
199. In het notenapparaat bij elk van zijn teksten, die qua omvang een novum waren voor *Museumjournaal*, gaf Fuchs een groot aantal verwijzingen naar artikelen van Greenberg, Fried en andere Amerikaanse formalistische critici. Een tekst waarnaar Fuchs herhaaldelijk instemmend verwees was Frieds catalogustekst 'Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella', op. cit. (noot 145) – een essay dat ook Leering als leidraad had gediend in zijn inleiding van *Kompas* 3.
200. R. Fuchs, 'Opmerkingen over Frank Stella (1) en (2)', *Museumjournaal* 15 (1970), pp. 252-255 en 15 (1970), pp. 281-285.
201. R. Fuchs, 'Opmerkingen over Frank Stella (1)', p. 254.
202. R. Fuchs, 'Opmerkingen over Frank Stella (2)', p. 283.
203. R. Fuchs, 'Kenneth Noland', *Museumjournaal* 13 (1968), pp. 239-244.
204. Idem, p. 241.
205. R. Fuchs, 'Omtrent Anthony Caro', *Museumjournaal* 15 (1970), pp. 24-30.
206. Vgl. T. de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge (Mass.)/Londen 1996, pp. 225-230.
207. Fuchs, op. cit. (noot 205), p. 24.
208. Blotkamp schreef tussen 1967 en 1974 kunstkritieken voor *Vrij Nederland*. In 1970 leverde hij zijn eerste bijdrage aan *Museumjournaal*, waaraan hij zich als lid van de medewerkerskring had verbonden.
209. C. Blotkamp, 'Barnett Newman – twee schilderijen', *Museumjournaal* 15 (1970), pp. 3-11.
210. De Frans-Amerikaanse kunsthistoricus Yve-Alain Bois lanceerde voor deze, ook door hemzelf gepropageerde benadering, de term 'materialistisch formalisme', Y-A. Bois, *Painting as Model*, Cambridge (Mass.)/Londen 1990, p. xix.
211. K. Schippers, 'In de stijl van Martial Raysse' *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 24-29; C. Blok, 'Roy Lichtenstein', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 280-286; H. Peeters, 'Piero Manzoni', *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 236-242.
212. Boezem, een leeftijdsgenoot van Brouwn, had sinds de late jaren vijftig schilderijen en tekeningen gemaakt, maar situeerde het begin van zijn oeuvre zelf later in de vroege jaren zestig. De periode van begin tot midden jaren zestig omvat bij hem slechts enkele werken. Pas nadien kan kwantitatief en kwalitatief worden gesproken van het ontstaan van een consistent oeuvre. Zie E. van Duyn en F. Witteveen, *Boezem. Oeuvrecatalogus*, Bussum 1999.

213. B. de Baere en S. Klein Essink, “‘Op losse schroeven’”. Een gesprek met Wim Beeren’, *Kunst & Museumjournaal* 6 (1995) 6, pp. 42-51, p. 42.
214. Brief R. Dippel aan auteur d.d. 16 maart 2004.
215. B. Dull, ‘Gevoel voor de slechte smaak’, *Het Parool* 23 december 1967.
216. Wie het concept ontwikkelde voor dit pamflet laat zich niet met zekerheid vaststellen. De notulen van de redactievergadering van 12 februari 1968 suggereren dat het idee afkomstig was van de redactie. Dossier *Museumjournaal*, beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 321. Dat Van Elk, Dibbets en Lucassen in hun vraaggesprek met *Het Parool* wel plannen voor twee andere pamfletten ter sprake brachten, maar niet dat voor de handleiding voor verzamelaars, schraagt die suggestie.
217. Gesprek G. van Elk met auteur 17 mei 2004. De exacte data en de toedracht van deze tentoonstelling waren voor mij niet meer te achterhalen.
218. G. van Elk, z.t. [inleiding op P. Gilardi, ‘Micro-emotive art’], *Museumjournaal* 13 (1968), p. 198.
219. P. Gilardi, ‘Dall’Ollanda’, *Flash Art* 2 (1967) 7, p. 3.
220. P. Gilardi, ‘Micro-emotive art’, *Museumjournaal* 13 (1968), pp. 198-202. Een engelstalige versie van Gilardi’s artikel verscheen later dat jaar onder de titel ‘Primary Energy and the Microemotive Artists’ in het september-oktobernummer van het Amerikaanse kunsttijdschrift *Arts*.
221. G. van Elk, ‘Amalfi. Arte povera en azione povere’, *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 34-37.
222. Idem, p. 36.
223. Rini Dippel wijdde een kort signalement aan het project. R. Dippel, ‘Project Katshoek Rotterdam 13-20 december 1968’, *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 26-27. De deelnemende kunstenaars waren Marinus Boezem, Bonies, Ad Dekkers, Jan Dibbets, Alfred Eikelenboom, Ger van Elk, Jan Slothouber en William Graatsma, Hans Koetsier, Jos Manders, Martin Rous, Paul Schuitema, Ray Staakman, Peter Struycken en André Volten. De tentoonstelling bracht dus werk van systematisch-constructivisten samen met dat van de meer conceptueel georiënteerde kunstenaars Boezem, Dibbets en Van Elk, net zoals dat tot 1970 in het programma van Galerie Swart het geval was. De verschillen in opvattingen waren klaarblijkelijk in 1968 nog niet zo ver uitgekristaliseerd dat zo’n combinatie door de kunstenaars zelf als oneigenlijk werd ervaren.
224. R. Hartzema, ‘Jan Dibbets (27): voor beeldende kunst moet je kunnen kijken’, *Museumjournaal* 13 (1968), pp. 203-207, p. 203.
225. Beeren, op. cit. (noot 109), p. 311.
226. Hartzema, op. cit. (noot 224), p. 203.
227. Ibidem.
228. C. Kapteyn-van Bruggen, ‘Vraaggesprek (Ger van Elk-Boezem/Boezem-Ger van Elk)’, *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 66-73, p. 70.
229. M. Boezem, ‘Boezem-Henk Peeters’, *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 80-87.
230. Behalve in *Op losse schroeven* presenteerde hij ook werk in onder andere *Earth Art*, Andrew Dickson White Museum, Cornell University, Ithaca, New York, 19 februari – 16 maart 1969; *Tabernakel*, Louisiana Museum, Humblebæk Denemarken, januari 1970; *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Center, New York, 10 april – 25 augustus 1970; *Tokyo Biennale '70: Between Man and Matter*, Tokyo Metropolitan Art Gallery, 10 – 30 mei 1970; *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, Galleria Civica d’Arte Moderna, Turijn juni - juli 1970. Alle gegevens uit L. Lippard, *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, New York 1973.
231. Notulen redactievergadering 28 mei 1970, dossier *Museumjournaal*, beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 325.
232. Dit was een variatie op hun eerdere spontane bijdrage aan de Londense versie van *When Attitudes Become Form* en een performance bij Galerie Art & Project.
233. G. van Elk, “‘We would most honestly like to say how happy we are to be sculptors’”. Omtrent Gilbert en George, twee Londense beeldhouwers’, *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 248-249. In het vierde nummer van 1970 publiceerde *Museumjournaal* de documenten van vier situaties die Gilbert & George eerder als sculpturen uitvoerden. De documenten werden de redactie door de kunstenaars zelf ter publicatie toegestuurd. ‘Gilbert & George’, *Museumjournaal* 15 (1970), p. 200.
234. Zie J. van Adrichem, ‘Progressieve galleries in de jaren zestig en zeventig: Riekje Swart, Art & Project en Helen van der Meij’ in: P. Andriessse, M. van den Berg, J. Heynen et al., *Art gallery Exhibiting. The Gallery as a Vehicle for Art*, Amsterdam 1996, pp. 105-120, pp. 107-111.
235. A. van Ravesteijn, ‘Daniel Buren in Amsterdam’, *Museumjournaal* 15 (1970), p. 205; A. van Ravesteijn, ‘Over Yutaka Matsuzawa en de tentoonstelling Nirvana’, *Museumjournaal* 15 (1970), pp. 256-260.
236. J. Leering en L. Leering-van Moorsel, ‘Kunst maken in Bergeyk’, *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 80-85.
237. Berndes, op. cit. (noot 120), p. 83.

238. In 1971 publiceerde *Museumjournaal* als onderdeel van het themanummer over kunst en kunstinstituties in België een lang interview met Anny de Decker, waarin ze uitvoerig de inhoudelijke achtergronden van het programma van de galerie besprak. P. Hefting, 'Anny de Decker over de Wide White Space Gallery', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 261-266.
239. Voorbeelden uit deze categorie zijn J. Bremer, 'Joseph Beuys', *Museumjournaal* 13 (1968), pp. 170-175 (n.a.v. de Beuys-tentoonstelling in het Van Abbemuseum, 1968) en L. Brandt Corstius, 'Foto van Pistoletto', *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 75-77 (ter gelegenheid van de Pistoletto-expositie Museum Boijmans Van Beuningen, 1969).
240. J. Leering, 'Televisie galerie', *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 138-140; C. Harrison, 'In gesprek met Seth Siegelau', *Museumjournaal* 15 (1970), pp. 12-15. De deelnemers aan de eerste uitzending van de Fernsehgalerie waren Boezem, Dibbets, Flanagan, Heizer, Long, De Maria, Oppenheim en Smithson. Zie voor uitvoeriger informatie over de Fernsehgalerie: *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum/Videogalerie Schum*, tent.cat. Düsseldorf (Kunsthalle) 2003-2004, Luxemburg (Casino), Porto (Museu de Arte Contemporânea de Serralves) 2004. Leerings artikel in *Museumjournaal*, het eerste van drie teksten in het blad over Schums activiteiten, was de Nederlandse vertaling van de tekst die hij had uitgesproken ter gelegenheid van de eerste uitzending van de galerie op 15 april 1969.
241. Leering, idem, p. 138.
242. Gesprek R. Dippel met auteur 22 april 2003.
243. 'Op losse schroeven Amsterdam/Live in your head, Bern/Earth art, Ithaca', *Museumjournaal* 14 (1969) pp. 134-137.
244. *Sonsbeek '71* was de zesde editie in een reeks sculptuurtentoonstellingen-in-de-openlucht in het Arnhemse stadspark Sonsbeek, die oorspronkelijk, in 1949, waren opgezet als overzichtstentoonstellingen van twintigste eeuwse beeldhouwkunst naar model van de Londense Battersea Park expositie (1948). In de vroege jaren bleek de formule, mede door de inrichting van permanente beeldentuinen in Rijksmuseum Kröller-Müller en Middelheim (België), op zijn retour – hetgeen leidde tot een herbezinning op de opzet van de tentoonstelling. Het werkcomité dat in 1968 de voorbereidingen aan de zevende editie, gepland voor 1970, ter hand nam, en waarin onder anderen Wim Beeren en Rudi Oxenaar zitting hadden, ontwikkelde een concept waarin vernieuwende vormen van internationale eigentijdse beeldhouwkunst centraal stonden. Onder leiding van Beeren kreeg *Sonsbeek '71* vorm als een manifestatie van internationale neo-avant-garde kunst, die in het teken stond van expansie en ontgrenzing van het kunstbegrip en die als zodanig het oorspronkelijke concept van de openlucht-tentoonstelling een radicaal nieuwe invulling gaf. Voor achtergrondinformatie over de Sonsbeek-tentoonstellingen en *Sonsbeek '71* zie: M. van Mechelen, 'Sonsbeek na Sonsbeek', in: J. Boomgaard, M. van Mechelen, M. van Rijsingen (red.), *Als de kunst erom vraagt. De Sonsbeektentoonstellingen 1971, 1986, 1993*, Amsterdam/Arnhem 2001, p. 13 e.v.
245. *Sonsbeek '71* bevatte werk van veel kunstenaars die ook in *Op losse schroeven* waren vertegenwoordigd, onder wie Boezem, Dibbets, Van Elk, d'Armagnac, Andre, Flanagan, Huebler, De Maria, Long, Merz, Morris, Nauman, Oppenheim, Panamarenko, Prini, Serra, Smithson en Weiner.
246. Notulen redactievergadering 26 januari 1971, archief *Museumjournaal* RKD.
247. Brief R. Fuchs aan P. Hefting d.d. 29 december 1970, dossier *Museumjournaal*, beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 325. Fuchs verwees met betrekking tot zijn voorstel tot het themanummer van *Museumjournaal* over Nul/Zero uit 1964.
248. Ebbink, op. cit. (noot 198), p. 17.
249. R. Fuchs, 'Enkele opmerkingen nav het verslag van de medewerkersbijeenkomst MJ 18 september 1970', archief *Museumjournaal* RKD.
250. R. Fuchs, 'Varianten van sculptuur (IV): over Boezem', *De Gids* 134 (1971), pp. 57-61, p. 57.
251. Brief R. Dippel aan P. Hefting d.d. 22 januari 1971, archief *Museumjournaal* RKD.
252. Op 23 januari vond een bijeenkomst plaats in Galerie Art & Project, waartoe Boezem, Blotkamp, Fuchs, Dibbets, Van Ravesteijn, Van Beijeren en Blok waren uitgenodigd. Of allen aanwezig waren heb ik niet kunnen vaststellen.
253. Notulen redactievergadering 23 februari 1971, archief *Museumjournaal* RKD.
254. Brief P. Hefting aan J. Leering d.d. 29 maart 1971, archief *Museumjournaal* RKD.
255. C. Blotkamp, 'Notities over het werk van Jan Dibbets', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 139-144.
256. R. Fuchs, 'Een bepaalde code', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 118-125.
257. Fuchs signaleerde dat probleem van het ontbreken van beoordelingscriteria *a priori* in zijn essay over Van Elk, waarin hij schreef: 'De afwezigheid van een kader waarvan de artistieke geldigheid historisch is gegroeid (zoals het kader: abstracte kunst (...)) is daarom zo problematisch omdat de zinvolheid van een artistieke handeling dan niet langer is vast te stellen'. R. Fuchs, 'Ger van Elk. Opmerkingen min of meer terzijde', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 145-149, p. 149.

258. Zie A. van den Braembussche, *Denken over kunst. Een kennismaking met de kunstfilosofie*, Bussum 1996, p. 251 e.v. Fuchs baseerde zich blijkens de verwijzingen in zijn notenapparaat vooral op 'Eléments pour une sémiologie picturale' van de Franse kunsthistoricus Louis Marin (verschenen in *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Brussel 1969, pp. 109-143) en op S. Dik, J. Kooij, *Beginselen van de algemene taalwetenschap*, Utrecht 1970.
259. Fuchs, op. cit. (noot 256), p. 120.
260. Idem, p. 119.
261. Fuchs, op. cit. (noot 257).
262. J. Leering, 'Enkele opmerkingen over Boezem en zijn werk', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 130-134.
263. *Een keuze uit de eigen collectie van het VAM door Marinus Boezem*, 12 februari – 28 maart 1971, geen cat.
264. Leering, op. cit. (noot 262), p. 134.
265. C. Blok, 'Kopers, critici en de consequenties van de nieuwe kunst', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 126-130.
266. C. Blok, 'Gaat Sonsbeek buiten de perken?', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 169-177.
267. Idem, p. 169, p. 177.
268. C. Blok, 'Kunst - goed voor ons?', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 3-7, p. 5; C. van Winkel, 'Informatie ervaren – ervaring vergaren', in: Boomgaard, op. cit. (noot 244), pp. 89-106, p. 97.
269. 'De verschrikkelijk goed kunst van G. van Elk', *Museumjournaal* 18 (1973), pp. 19-26; 'Kunst als regeringszaak in de 20e eeuw in Nederland', *Museumjournaal* 20 (1975), pp. 251-256; 'Centre Georges Pompidou', *Museumjournaal* 22 (1977), pp. 56-60.
270. Zie J. Leering, 'De toekomst van het museum', *Hollands Diep* 1 (1975) 4, pp. 30-33; J. Leering, 'Tegen de ingegraven stellingen', *Hollands Diep* 2 (1976) 13, pp. 22-23; J. Leering, 'Het museum – instrument tot democratisch cultuurbeleid?', *Beleid & Maatschappij* 5 (1978) 6, pp. 180-187; C. Blotkamp, M. van Caspel, F. Haks, et al. (red.), *Museum in Motion?/Museum in beweging? The modern art museum at issue/Het museum voor moderne kunst ter discussie*, Den Haag 1979.
271. Redactie [P. Hefting], 'A', *Museumjournaal* 18 (1973), p. 1.
272. Hefting bleef tot het eind van 1978 wel aan als redacteur. Tot het midden van de jaren tachtig bleef hij als vaste medewerker aan *Museumjournaal* verbonden.
273. *Relativerend realisme*, Van Abbemuseum, 21 januari – 19 maart 1972. (cat. met teksten van Jean Leering, Rudi Fuchs en Evert van Uiter); *Documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten Heute*, 30 juni – 8 oktober 1972, (cat.); U. Kultermann, *Radikaler Realismus*, Tübingen 1972.
274. *Realism Now* (Vassar College Art Collection, Poughkeepsie, 1968); *Radical Realism* (Contemporary Art Museum Chicago, 1971); *Sharp Focus Realism* (Sidney Janis Gallery, 1971).
275. T. Frenken, 'Relativerend realisme', *Museumjournaal* 17 (1972), pp. 4-10.
276. B. Brock, 'Documenta 5 en het kunstbedrijf', *Museumjournaal* 17 (1972), pp. 107-112, p. 112.
277. J. Leering, 'De kunst in een moeilijke situatie', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 57-65.
278. Idem, pp. 64-65.
279. Van Winkel, op. cit. (noot 123), p. 116 e.v. Vgl. P. Struycken, 'Het beeldend vormgeven van de omgeving ten behoeve van een zo goed mogelijk leefklimaat', *Museumjournaal* 19 (1974), pp. 156-157.
280. H. Reedijk, 'Bruce Nauman, kunst voor navelstaarders?', *Museumjournaal* 18 (1973), pp. 154-159.
281. Idem, p. 157.
282. A. Blankert en C. van Lakerveld, 'Over de functie van kunst en musea', *Museumjournaal* 17 (1972), pp. 146-157; G. van Tuyl, 'Berthold Brecht over beeldende kunst en maatschappij', *Museumjournaal* 18 (1973), pp. 50-55; B. Tromp, 'de kritische theorie van de maatschappij', *Museumjournaal* 18 (1973), pp. 193-195; B. Tromp, 'Cultuurindustrie en kunst', *Museumjournaal* 18 (1973), pp. 242-245.
283. J. Bremer, 'De straat', *Museumjournaal* 17 (1972), pp. 23-29; H. Overduin, 'De samenleving in tentoonstellingen, tentoonstellingen als een vorm van samenleven', *Museumjournaal* 18 (1973), pp. 109-113.
284. Themanummer 'De kunstenaar en de stad', *Museumjournaal* 19 (1974) 4.

Hoofdstuk 3

1. Zie hiervoor: D. Meijers, 'De democratisering van schoonheid. Plannen voor museumvernieuwingen in Nederland 1918-1921', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1977, Haarlem 1978, pp. 55-104.
2. De discussie kwam op gang tijdens het voorbereidingstraject van de in 1976 te verschijnen nota *Naar een nieuw museumbeleid*. Formeel werd de museumwereld bij de formulering van de nota niet betrokken, maar er vond wel informeel overleg plaats, zodat het veld in een vroeg stadium op de hoogte was van de hoofdlijnen ervan. Zie: J. Vaessen, *Musea in een museale cultuur. De problematische*

- legitimering van het kunstmuseum*, Zeist 1986, p. 186. De discussie vond aanvankelijk een podium in het culturele tijdschrift *Hollands Diep*, waar een artikel van Jean Leering de aanleiding vormde voor een polemiek tussen Rudi Fuchs, Dirk Couvée, Joost Baljeu, Constant, Ger Lataster en Jan Sierhuis. J. Leering, 'De toekomst van het museum', *Hollands Diep* 1 (1975) 4, pp. 30-33; R. Fuchs, 'Wat Leering beweert is onaanvaardbaar', *Hollands Diep* 2 (1976) 2, p. 23; Constant [Nieuwenhuys], G. Lataster, J. Sierhuis, 'Leering maakt de kunst monddood', *Hollands Diep* 2 (1976) 6, p. 29; J. Baljeu, 'Een vluchtheuvel voor vormen van geluk', *Hollands Diep* 2 (1976) 7, pp. 16-17; D. Couvée, 'Wat Fuchs beweert is nog onaanvaardbaarder', *Hollands Diep* 2 (1976) 8, p. 26; J. Leering, 'Tegen de ingegraven stellingen', *Hollands Diep* 2 (1976) 13, pp. 22-23.
3. Zo ontwikkelde een groot aantal kunstenaars uit de omgeving van Zero in het kader van de voor april 1966 geplande openlucht-manifestatie *Zero-op-Zee* grootschalige projecten, waarbij gebruik werd gemaakt van water, stoom, kunstlicht, rook en vuur. Howel het project vanwege de onuitvoerbaarheid van veel plannen niet werd gerealiseerd was het wel een indicatie van de behoefte aan fysieke expansie en ontgrenzing van het kunstbegrip dat de beweging uitdroeg. Korte tijd later kwam de behoefte aan schaalvergroting en de annexatie van de buitenwereld ook nadrukkelijk tot uitdrukking in vormen van Post-minimalisme (Morris, Serra), in ontwikkelingen als de *Arte povera*, conceptuele kunst en *Land Art/Earth works* (Smithson, De Maria, Heizer), en in het werk van individuele kunstenaars als Jan Dibbets, Barry Flanagan, Richard Long en Hamish Fulton.
 4. Zie de nota *Naar een nieuw museumbeleid*, Den Haag 1976.
 5. R. Cogniat, 'De musea en de moderne maatschappij', *Museumjournaal* 2 (1956), pp. 147-148.
 6. Meijers, op. cit. (noot 1), p. 68 e.v.
 7. V.W. van Gogh, 'Enige ervaringen over Amerikaanse musea I en II', *Museumjournaal* 5 (1959), pp. 139-141; 5 (1959), pp. 174-175.
 8. E. Morris Cox, 'Kunstwerken in scholen', *Museumjournaal* 3 (1957), pp. 157-159; G.J. van der Hoek, 'Openbaar kunstbezit openbaar?', *Museumjournaal* 4 (1958), pp. 57-58.
 9. R. Oxenaar, 'Splitsing of synthese bij de opleiding van de museale kunsthistoricus', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 105-108, p. 105.
 10. W. Beeren, 'Cobra achteraf beschouwd', *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 185-197, p. 186.
 11. W. Sandberg, 'Enkele gedachten over museumbouw/Het Israël-Museum Jerusalem', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 170-178.
 12. *Museumjournaal* 8 (1962) 5/6.
 13. W. Beeren, 'Verantwoording', *Museumjournaal* 8 (1962), pp. 99-100, p. 99.
 14. J. Eijkelboom, 'Openbaar Kunstbezit. Kijken met het oor', *Museumjournaal* 8 (1962), pp. 133-136.
 15. G. Bol, 'Ervaringen van een schoolmeester', *Museumjournaal* 8 (1962), pp. 108-112, pp. 109-110.
 16. Zie hiervoor: I. Wijers, *Terug naar het behouden huis. De Utrechtse School en de Nederlandse roman 1945-1955*, Rotterdam 1991, pp. 20-27.
 17. Bol, op. cit. (noot 15), p. 111.
 18. Ibidem.
 19. Peeters was een oud-studiegenoot van Beeren uit Nijmegen met wie Beeren zijn leven lang bevriend zou blijven. Meijer was indertijd hoofd van de educatieve dienst van het Rijksmuseum. Hij zou in 1973 de eerste directeur van het Rijksmuseum Vincent van Gogh worden. Dat juist hij in die functie werd aangesteld is begrijpelijk tegen de achtergrond van de intensieve belangstelling van ir. Van Gogh voor de uiteenlopende aspecten van kunsteducatie.
 20. E. Meijer, 'Functie en functioneren van een educatieve dienst', *Museumjournaal* 8 (1962), pp. 117-120, p. 117.
 21. C. Peeters, 'Wegen der kunstgeschiedenis', *Museumjournaal* 8 (1962), pp. 101-107, p. 101.
 22. W. Beeren, 'Verantwoording', *Museumjournaal* 9 (1963), pp. 49-51, p. 50.
 23. T. van Velzen, 'In Breda wonen ook mensen', *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 2-3.
 24. E. de Wilde, 'Notities over kunst in de provincie', *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 126-127.
 25. Theo van Velzen, 'Notities over kunst in de provincie II', *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 210-213.
 26. Idem, p. 212.
 27. Idem, p. 213.
 28. Zie: J. van Adrichem, *Beeldende kunst en kunstbeleid in Rotterdam 1945-1985*, Rotterdam 1987, pp. 71-72.
 29. W. Beeren, 'Verantwoording', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 167-169, p. 168.
 30. C. Blok, *Doolhof of museum. Een leidraad voor de museumbezoeker*, Bussum 1965, p. 94.
 31. J. Eijkelboom, 'De ontslagname van Dr. L. Gans. Onvrede met het museum', *Vrij Nederland* 24 (1963) 8, p. 7.
 32. L. Gans, 'Internationaal Kunstcentrum. Een plan voor een nieuwe ontmoetingsplaats voor beeldende kunst en samenleving' *Museumjournaal* 9 (1963), pp. 101-104.

33. J. Eijkelboom, 'Plan van Patricia van Delden: waarom geen Europees kunsthuis in Nederland', *Vrij Nederland* 24 (1963) 3, p. 6.
34. R. Pots, *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland*, Nijmegen 2000, p. 317.
35. 'Reacties op het Europees kunsthuis', *Vrij Nederland* 24 (1963) 11, p. 6, waarin de kunstenaars C. Dik, E. Flor en H. Boekenoogen hun oordeel over het plan gaven. De journalist Jan Eijkelboom schreef kort daarvoor in *Vrij Nederland* al een sympathiserende beschouwing over Gans' plan. J. Eijkelboom, 'De ontslagname van Dr. L. Gans. Onvrede met het museum', *Vrij Nederland* 24 (1963) 8, p. 7. Bovendien leverde Eijkelboom enige bijdragen aan het blad waarin hij in het spoor van Gans de door hen beiden voorgestane 'resocialisatie' van de kunst benaderde vanuit het perspectief van het particuliere kunstbezit en kunstspreading en kunstenaarswelzijn in elkaars verlengde plaatste – al gaven Eijkelbooms uitspraken blijk van veel meer nuance en oog voor de beperkingen van een dergelijke optiek. 'Kunst kiezen op kantoor. Analyse van een experiment', *Vrij Nederland* 25 (1964) 12, p. 11; 'Komt er een kentering in de kunstconsumptie?', *Vrij Nederland* 24 (1964) 47, p. 7; 'Bevordering van de kunstconsumptie (2)', *Vrij Nederland* 24 (1964) 48, p. 6.
36. Beeren zelf deed dat in *Hollands Maandblad*, het tijdschrift (dat tot 1963 verscheen als *Hollands Weekblad*) waarin hij tussen 1959 en 1966 regelmatig publiceerde. W. Beeren, 'Het plan van Louis Gans en de plannen der musea', *Hollands Maandblad* 5 (1963) 196, pp. 34-39.
37. Th. van Velzen, 'Het plan van Gans I', *Museumjournaal* 9 (1963), pp. 104-106.
38. H. van Haaren, 'Het plan van Gans II', *Museumjournaal* 9 (1963), p. 107.
39. Ibidem.
40. L. Wijsenbeek, 'Gemeentemuseum Den Haag', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 259-268.
41. R. Oxenaar, 'Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 269-278.
42. Idem, p. 269.
43. E. de Wilde, 'Het Stedelijk Museum Amsterdam', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 251-258.
44. C. Blotkamp, 'Belijdenis van het museumbeleid', *Simiolus* 2 (1967) 1, pp. 3-5. Op dit artikel schreef de conservatrice van het Rijksmuseum Kröller-Müller, Ellen Joosten, ter plaatsing in *Museumjournaal* een reactie, waarin ze Oxenaar (die in Blotkamps artikel overigens slechts zijdelings aan de orde kwam) verdedigde. Het artikel werd - officieel vanwege 'plaatsgebrek', maar vermoedelijk omdat enkele redactieleden niet meer te achterhalen inhoudelijke bezwaren hadden - niet geplaatst. Zie notulen redactievergadering 12 februari 1968, dossier *Museumjournaal*, beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 322.
45. Blotkamp, idem, p. 4.
46. D. Kraaijpoel, 'Alles kunnen zien. Het ideale museum', *De Nieuwe Linie* 21 (1967) 1120, p. 7.
47. Ibidem.
48. Zie voor de schermutselingen tussen Sandberg en Amsterdamse kunstenaarsverenigingen: R. Schumacher, 'Van Fodor tot SMBA: een historisch perspectief', in: M. van Nieuwenhuyzen (red.), *We Show Art. 10 Years SMBA*, Amsterdam 2003, pp. 639-666, pp. 640-641.
49. J. Leering, 'Stedelijk Van Abbe-museum Eindhoven', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 279-288.
50. Idem, p. 280.
51. Idem, p. 283.
52. Idem, p. 288.
53. W. Beeren, 'Verantwoording', *Museumjournaal* 11 (1966), p. 247.
54. W. Beeren, 'Het museum voor morgen', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 303-311.
55. A. Trocchi, 'De onzichtbare opstand van een miljoen geesten', in: H. Claus, I. Michiels, H. Mulisch et al. (red.), *Randstad* (1966) 11/12, p. 21.
56. A. Trocchi, 'Sigma: een tactische blauwdruk', in: H. Claus, I. Michiels, H. Mulisch et al. (red.), *Randstad* (1966) 11/12, pp. 32-44.
57. Idem, p. 41.
58. Op initiatief van de dichter Simon Vinkenoog werd in 1966 de Stichting Sigma Nederland opgericht, onder auspiciën waarvan op 2 en 3 juli van dat jaar het 'Spel Amsterdam' plaatsvond – een ludiek-theatrale viering van universele creativiteit. Gustave Asselbergs kleurde het water van de Amsterdamse grachten en beschilderde afbraakpanden. Voorts vonden onder meer toneelvoorstellingen in de openbare ruimte, carillonconcerten, een poëziesymposium annex beatfestival in het Amsterdamse Bos, en een balletopvoering door het Nationaal Ballet op een nog niet in gebruik genomen startbaan van Schiphol plaats. Anoniem, 'Op 2 en 3 juli: kunstenaars laten A'dam een weekend lang spelen', *Algemeen Handelsblad* 9 juni 1966; H. van der Meer, 'Spel Amsterdam. Kunst en kermis in de hoofdstad', *De Volkskrant* 11 juni 1966.
59. Beeren, op. cit. (noot 54), p. 307.
60. Idem, p. 311.
61. W. Sandberg, *Nu, midden in de xxe eeuw*, Hilversum 1959, pp. 24-36.

62. N. Gregoor, 'De heiligheid van de kunst', in: H. Lammers, A. van der Louw en T. Pauken (red.), *De meeste mensen willen meer. Het betere leven van Tien over Rood*, Amsterdam 1967, pp. 17-24.
63. P. Panhuysen, 'Flavin, Berns en Moholy-Nagy', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 138-149, p. 139.
64. Brief H. Hoetink aan W. Beeren d.d. 7 augustus 1967, dossier *Museumjournaal*, archief Stedelijk Museum.
65. Ibidem.
66. H. Hoetink, 'Over het museum en de plaats van het kunstwerk', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 83-89.
67. J. Locher, 'Reactie', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 219-221.
68. Idem, p. 220.
69. W. Beeren, 'Locher's polemische blow up', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 221-225.
70. Zo bereidde een werkgroep van de Rijksuniversiteit Utrecht onder leiding van Blotkamp en Van Uiter de tentoonstelling *Het nieuwe wereldbeeld. Het begin van de abstracte kunst in Nederland 19-10-1925* voor, die in 1973 achtereenvolgens in het Centraal Museum Utrecht, het Stedelijk Museum Schiedam en het Groninger Museum te zien was. De redactie van *Museumjournaal* zag dit initiatief als een duidelijke blijk van de behoefte in de academische wereld om de daar aanwezige kennis maatschappelijk productief te maken en wijdde in 1972 een themanummer aan de resultaten ervan (*Museumjournaal* 17 (1972) 6). In 1974 stelden doctoraalstudenten van Blotkamp en Haks voor het Centraal Museum een tentoonstelling over de werkprincipes van Peter Struycken samen, die in 1975 doorreisde naar het Van Abbemuseum, Museum Boijmans Van Beuningen en het Paleis voor Schone Kunsten Brussel. Deze expositie kwam tot stand in nauw contact met de kunstenaar, die in 1972 in Utrecht een gastdocentschap had vervuld. Zie: A. von Graevenitz, 'Een tentoonstelling als "kunstwerk"? Maar dan niet alleen van Peter Struycken', *Museumjournaal* 20 (1975), pp. 26-28.
71. F. Haks, 'Gevraagd: een permanent experimenteel laboratorium voor beeldende kunst', *Simiolus* 3 (1968) 2, pp. 75-76; *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 308-310.
72. Behalve het Studium Generale rond het thema Toeval onder meer *Taal-Kunst* (1971) en solotentoonstellingen van Stanley Brouwn, Ger van Elk, Blinky Palermo en Gerry Schum, die studenten van Blotkamp en Haks in werkgroepverband voorbereidden en die onder auspiciën van de Utrechtse Kring in de Neudeflat werden ingericht. Zie: C. Blotkamp, *Een jaar tentoonstellingen Utrechtse Kring. Neudeflat*, Utrecht 1972.
73. De Wilde verwees de protesterende kunstenaars naar Museum Fodor, dat tot dat moment onderdak had geboden aan uiteenlopende tentoonstellingen, overwegend georganiseerd door het Stedelijk Museum. Vanaf de vroege jaren zeventig kregen plannen vorm om Museum Fodor tot een centrum voor de Amsterdamse kunst(enaars) te reorganiseren. Meningsverschillen binnen het georganiseerde kunstleven in de stad maakten echter dat de formule mislukte, hetgeen ertoe leidde dat de directie van het Stedelijk Museum in 1979 de zeggenschap over de instelling opnieuw naar zich toe trok en een meer kunstimmanent beleid voor Fodor ontwikkelde. Zie Schumacher, op. cit. (noot 48), pp. 642-644.
74. K. Vollemans, 'Over de politisering van de kunst', *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 295-301.
75. Redactie [R. Dippel], 'Verantwoording', *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 279-280, p. 279.
76. Idem, p. 280.
77. Brief R. Dippel aan de redactieleden van *Museumjournaal* d.d. 12 januari 1970, archief P. Vries, Groningen.
78. Notulen redactievergadering 29 januari 1970, dossier *Museumjournaal*, beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 325.
79. Notulen redactievergadering 10 juni 1968, dossier *Museumjournaal*, beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 322.
80. Bonies, Wim Beeren, Cor Blok, Mike Sonnabend en Hubert Peeters reflecteerden in dat kader als vertegenwoordigers van respectievelijk de kunstenaars, het museum, de kunstcritici, de kunsthandel en de particuliere verzamelaar op de functie van kunst en kunstinstuties in het maatschappelijk veranderingsproces. De schrijver Harry Mulisch trad op als vertegenwoordiger van het publiek.
81. Redactie, op. cit. (noot 75), p. 280.
82. W. Beeren, 'Tussen de polen van theorie en praktijk: het museum', *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 281-288.
83. Idem, p. 283.
84. H. Sizoo, 'Het witte kunstplan', *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 302-307.
85. V.W. van Gogh, 'De vier functies van het museum', *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 291-292.
86. J. Beuys, 'Alle mensen zijn kunstenaar', *Museumjournaal* 14 (1969), p. 294.
87. Voor deze teksten, zie J. Leering, 'De functie van het museum. Tendens van mausoleum naar een 'levend museum'', *Intermediair* (1970) 25, pp. 1-9; J. Leering, 'Die künftige Funktion der Kunst', in: G. Bott (red.), *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museum*, Keulen

- 1970, pp. 157-170, en E. de Wilde, 'Notes on the Role of a Museum of Modern Art', *Art and Artists* 5 (1970) 4, pp. 14-15. Ook tijdens een symposium in Marseille gaf De Wilde zijn visie op het museum.
88. J. Leering, 'De functie van het museum', losse bijlage bij *Museumjournaal* 15 (1970), pp. 1-18.
89. Idem, p. 7.
90. Ibidem.
91. Idem, p. 10.
92. E. de Wilde, 'Notitie over de functie van het museum voor hedendaagse kunst', losse bijlage bij *Museumjournaal* 15 (1970), pp. 19-24.
93. Idem, p. 22.
94. Vollemans' brief werd onder de titel 'Leerling [sic] en De Wilde als trouwe volgers van de trend' gepubliceerd in een losse bijlage bij *Museumjournaal* 15 (1970) 6.
95. Idem, z.p.
96. Brief P. Hefting aan J. Leering d.d. 27 oktober, dossier *Museumjournaal*, archief Stedelijk Museum.
97. Redactie, z.t., losse bijlage bij *Museumjournaal* 15 (1970) 6.
98. Brief J. Leering aan P. Hefting d.d. 3 februari 1971, archief *Museumjournaal* RKD.
99. Notulen redactievergadering 26 maart 1970, dossier *Museumjournaal*, beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 325.
100. Brief R. Dippel aan P. Hefting d.d. 7 oktober 1970, archief *Museumjournaal* RKD.
101. Brief J. Leering aan P. Hefting d.d. 3 april 1970, archief *Museumjournaal* RKD.
102. Ibidem.
103. Een commissie uit het midden van deze werkgroep voerde in 1970 een enquête uit naar de stand van zaken in het educatieve werk aan de Nederlandse musea, de resultaten waarvan werden gepubliceerd in C. van Lakerveld et al., *Educatief werk in Nederlandse musea. Een onderzoek in opdracht van de werkgroep van educatieve diensten van musea in Nederland*, Amsterdam 1970.
104. W. Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945*, Den Haag 1990, pp. 68-72.
105. Sven Lütticken wijst ter illustratie van die tendens op het artikel van de Britse kunstkriticus Lawrence Alloway 'Network: The Artworld described as a System', *Artforum* 11 (1972) 1, pp. 28-33. S. Lütticken, *Geheime publiciteit. Essays over hedendaagse kunst*, Rotterdam 2005, p. 54.
106. Redactie [P. Hefting], 'A', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 1-2.
107. Idem, p. 2.
108. C. van Santen, 'Met een beatfeest in de kerk nog geen christendom', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 35-36, p. 35.
109. E. Meijer, 'Hoe educatief is een museum?', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 31-32.
110. H. Overduin, 'Kunstwerk +', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 8-10.
111. U. Schneede, 'Waarom tentoonstellingen?', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 10-14, p. 11.
112. Zie voor Beerens opmerkingen: Beeren, op. cit. (noot 22), pp. 49-51.
113. Schneede, op. cit. (noot 111), pp. 10-11.
114. Idem, p. 13.
115. Ibidem.
116. C. Blok, 'Kunst – goed voor ons?', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 3-7, p. 3.
117. Blok schreef: 'De kunst is als ontmoetingsplaats zo uitermate geschikt, omdat ze zo weinig invloed heeft op de rest van de maatschappij. In deze "andere" wereld kun je verbroederen zonder dat het sociale consequenties heeft.' Idem, p. 4.
118. Idem, p. 5.
119. Zie hiertoe bijvoorbeeld: C. Blok, 'Een slapende hond wordt wakker. De moeizame weg van beheer naar beleid', *Museumjournaal* 21 (1976) extra nummer, pp. 2-7; C. Blok, 'De beleidsfilosofie van CRM', *Museumjournaal* 21 (1976), pp. 193-195.
120. A. Blankert, C. van Lakerveld, 'Over de functie van kunst en musea', *Museumjournaal* 17 (1972), pp. 146-154.
121. Ze citeerden uit de door Jacques Firmin Vogelaar geredigeerde essaybundel *Kunst als kritiek. Voorbeelden van een materialistische kunstopvatting*, Amsterdam 1972.
122. Blankert en Lakerveld, op. cit. (noot 120), p. 153.
123. P. ter Hofstede, 'Publiek-kunst-museum', *Museumjournaal* 17 (1972), p. 155-157.
124. H. Overduin, 'De samenleving in tentoonstellingen, tentoonstellingen als een vorm van samenleven', *Museumjournaal* 18 (1973), pp. 109-113.
125. Blok, op. cit. (noot 116) p. 5.
126. Leering, op. cit. (noot 2), Fuchs, op. cit. (noot 2), Constant [Nieuwenhuys], G. Lataster, J. Sierhuis, op. cit. (noot 2), Baljeu, op. cit. (noot 2), Couvée, op. cit. (noot 2).

127. C. Blotkamp, M. van Caspel, F. Haks et al. (red.), *Museum in Motion? The Modern Art museum at issue. Museum in beweging? Het museum voor moderne kunst ter discussie*, Den Haag 1979. De bijdragen aan deze publicatie dateren uit 1976, maar door omstandigheden verscheen de bundel pas drie jaar later.

Hoofdstuk 4

1. W. Beeren, 'Herman Kruyder de tekenaar', *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 97-102, p. 97.
2. Zie de door Sandberg geformuleerde redactionele bijdrage 'De na-oorlogse Nederlandse kunst', *Museumjournaal* 5 (1959), p. 139, waarin de redactie stelling nam tegen uitlatingen van de criticus Cees Doelman in een tentoonstellingskritiek over *Keerpunten in de Nederlandse schilderkunst* (Van Abbemuseum 9 januari – 15 februari 1960) in de *NRC* van 23 januari 1960.
3. W. Sandberg, 'Sandberg tot de kunstcritici', *Museumjournaal* 5 (1959), p. 80.
4. A. Leeuw-Marcar, *Willem Sandberg. Portret van een kunstenaar*, Amsterdam 1981, p. 14.
5. Sandberg, op. cit. (noot 3).
6. Zie hiervoor: T. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/Londen 1985, pp. 1-22.
7. Zie hiervoor: C. Blotkamp, 'Kunstenaars als critici. Kunstkritiek in Nederland, 1880-1895', in: R. Bionda en C. Blotkamp (red.), *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, Amsterdam/Zwolle 1991, pp. 75-87.
8. Zie hiervoor: J.J. Heij, 'Kritiek bekritiseerd. Kunstenaars contra critici 1919-1932', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1977*, dl 28, Haarlem 1978, pp. 105-124.
9. J. de Gruyter, 'Kunstenaar, criticus en kritische maatstaven' *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 23-24 en J. de Gruyter, 'Kunstenaar, criticus en kritische maatstaven II', *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 43-44.
10. Interview I. Meijer met W. Beeren in *Een uur Ischa*, VPRO radio 16 augustus 1988.
11. Zie voor biografische gegevens over J. de Gruyter: H. Ebbink, 'Enkele indrukken uit *Bewust Leven*, de autobiografie van W. Jos de Gruyter', *Jong Holland* 12 (1996) 1, pp. 26-41.
12. J. de Gruyter, 'Kunstenaar, criticus en kritische maatstaven II', *Museumjournaal* 7 (1961), pp. 43-44; G. Schmidt, 'Waarden en maatstaven in de moderne kunst I', *Museumjournaal* 6 (1960), pp. 123-126, en G. Schmidt, 'Waarden en maatstaven in de moderne kunst II', *Museumjournaal* 6 (1960), pp. 156-164.
13. G. Schmidt, idem, p. 125.
14. De Gruyter, op. cit. (noot 12), p. 44.
15. 'Vorm en inhoud. Discussie tussen E. de Jongh, W. Beeren, L. Gans en R. Oxenaar', *Museumjournaal* 7 (1962), pp. 225-232.
16. Passage uit Oxenaars stellingen ten behoeve van de discussie over 'vorm en inhoud'. Ongedateerde anonieme notitie [1962], archief *Museumjournaal* RKD.
17. R. Oxenaar, *De schilderkunst van onze tijd*, Zeist/Antwerpen 1958, p. 116.
18. Op. cit. (noot 15), p. 229.
19. Idem, pp. 231-232.
20. G. Knuttel Wzn., 'Vorm en inhoud', *Museumjournaal* 8 (1962), pp. 26-29; A. Martis, 'De kunstkritiek volgens Museumjournaal', *Metropolis M* 7 (1986) 5/6, pp. 120-127, p. 123.
21. G. Knuttel Wzn., 'Vorm en inhoud', *Museumjournaal* 8 (1962), pp. 26-29, p. 27.
22. H. Miedema, *Kunst historisch*, Maarssen 1989, p. 33.
23. Zie hiervoor: J. van Gelder, *Kunstgeschiedenis en kunst*, Den Haag 1946, pp. 10, 16, 22; H. Gerson, *De taal van de kunsthistoricus*, Groningen 1966, pp. 12-14. Zie ook C. Stolwijk, 'J.G. van Gelder en de plaats van de kunstgeschiedenis', *Kunstlicht* 14 (1993) 1, pp. 15-18.
24. Redactie [W. Beeren], 'Verantwoording', *Museumjournaal* 8 (1962), pp. 25-26.
25. Idem, p. 26.
26. C. Peeters, 'Wegen der kunstgeschiedenis', *Museumjournaal* 8 (1962), pp. 101-107.
27. Idem, p. 106.
28. Redactie [W. Beeren], 'Verantwoording', *Museumjournaal* 9 (1963), pp. 49-50.
29. Redactie [W. Beeren], 'Verantwoording', *Museumjournaal* 8 (1962), p. 47.
30. G. Lampe, 'De terminologie van de kunstkritiek', *Museumjournaal* 8 (1962), pp. 47-53.
31. Idem, p. 50.
32. C. Blok, 'Het mechanisme van de geest', *De Groene Amsterdammer* 94 (1970) 39, p. 7; C. Blok, 'Kunst kan bijdragen tot het informatieproces', *De Groene Amsterdammer* 94 (1970) 40, p. 11.
33. C. Doelman, 'De crisisverschijnselen in de kunst en het schilderij', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 232-240.

34. 'De functie van het schilderij vandaag. Reacties op Museumjournaal 9/10 1965', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 64-70, p. 68.
35. Ibidem.
36. Doelman, op. cit. (noot 33), p. 240.
37. C. Doelman, 'Brief aan Beeren', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 110-111.
38. R. Oxenaar, 'Splitsing of synthese bij de opleiding van de museale kunsthistoricus', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 105-108. De tekst van Rezniceks rede, *Quo vadimus. Splitsing of synthese bij het kunsthistorische onderzoek*, verscheen in 1964 in druk.
39. R. Oxenaar, 'Splitsing of synthese bij de opleiding van de museale kunsthistoricus', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 105-108, p. 105.
40. Idem, p. 107.
41. Gesprek R. Oxenaar met auteur 1 augustus 2003.
42. W. Beeren, *In relatie tot kunst. Opstellen over moderne kunst, kunstenaars, kunstpolitiek en kunstkritiek*, s.l. 1976, p. 6.
43. Zie hiervoor: C. Blotkamp, 'Kunstgeschiedenis en moderne kunst: een lange aanloop', in: P. Hecht, A. Hoogenboom, C. Stolwijk (red.), *Kunstgeschiedenis in Nederland. Negen opstellen*, Amsterdam 1998, pp. 89-104, pp. 99-100.
44. A.B. de Vries, 'Inleiding', *In het licht van Vermeer* (tent.cat.) Den Haag (Mauritshuis) 1966, z.p.
45. C. Doelman, 'De gelukkige familie. Een essay in beelden van dr. A.B. de Vries', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 2 juli 1966; M. van Beek, 'In het licht van Vermeer', *De Tijd* 9 juli 1966; L. Tegenbosch, 'De zeventiende eeuwse familiezaak Holland', *De Volkskrant* 27 augustus 1966; A. Hammacher, 'Vermeer en zijn hemelingen', *De Groene Amsterdammer* 90 (1966) 30, p. 7.
46. Zo sprak Doelman in bovengenoemde beschouwing voor de NRC lyrisch van een 'feest van licht en kleur' dat 'in al zijn pracht toch iets ingetogens' had. Marius van Beek typeerde de expositie in *De Tijd* als 'een droom van schoonheid opgeroepen door iemand die oprecht in die schoonheid gelooft'. Als zodanig plaatste hij de expositie tegenover de mentaliteit in de eigentijdse kunst, waarin in zijn ogen het streven naar schoonheid ten onrechte naar de achtergrond was verdrongen.
47. Zie J. Bolten, 'In het licht van Vermeer. Expositie in het Mauritshuis – wel van uniek gehalte – toont nog geen geestelijke familie van kunstenaars', *Het Parool* 16 juli 1966; E. de Jongh, 'Bij de tentoonstelling in het Mauritshuis. Vermeer in het licht van dr. A.B. de Vries', *Vrij Nederland* 26 (1966) 59, p. 6; B. Nicolson, 'Editorial. Vermeer and the future of exhibitions', *Burlington Magazine* 108 (1966) 761, pp. 397-398; E. van Uiter, 'Kunstkritiek zonder kritiek. Tweerichtingsverkeer in het straatje van Vermeer', *Vrij Nederland* 27 (1966) 7, p. 9.
48. De Jongh, idem, p. 6.
49. Zo schreef Lambert Tegenbosch in reactie op De Jonghs kritiek op *In het licht van Vermeer*: 'De historici vlooien (...) braaf het terrein rond het kunstwerk af op geboortebewijzen en ander administratief materiaal, bestuderen technische eigenaardigheden en zoeken naar algemene vormbeginselen, maar nog nooit sinds de ontploffing van 't oeratoom heeft een historicus een kunstwerk herkend. (...) En zo worden ze nog meer wie ze altijd al waren: bedrijvers van kunstkritiek zonder kunst'. Tegenbosch, op. cit. (noot 45).
50. Jaarvergadering Vereniging van Nederlandse Kunsthistorici, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, 17 december 1966. Zie: *Nieuwsbulletin KNOB* 66 (1967) 1, pp. 1-5.
51. *Museumjournaal* 12 (1967) 3/4.
52. E. de Jongh, 'Enige aspecten van de Nederlandse kunstkritiek in de 20ste eeuw', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 67-80, pp. 67-75.
53. Idem, p. 68.
54. R. Oxenaar, 'Zijn er nog kunsthistorici?', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 90-97.
55. E. de Wilde, 'Stedelijk Museum Amsterdam', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 251-258; J. Leering, 'Stedelijk Van Abbe-museum Eindhoven', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 279-288.
56. Oxenaar, op. cit. (noot 54), p. 95.
57. Het oordeel dat slechts een extreem subjectivisme perspectief bood op een in artistiek opzicht verantwoorde en duurzame keuze was al in zijn in 1958 gepubliceerde boekje *De schilderkunst van onze tijd* een topos. Oxenaar schreef daar: 'Steeds weer blijkt dat wie op het gevoel af kiest, uit puur enthousiasme en vanuit een oprechte schoonheidservaring, de meest kans heeft het ook voor later waardevolle en dus meest waardevolle te hebben gevonden Wie zich door zijn persoonlijk inzicht, en dat betekent onherroepelijk ook de tijdgeest, laat leiden, doet meestal de juiste keuze. De meest objectieve keuze wordt gegarandeerd door de meest subjectieve waardering.' Oxenaar, op. cit. (noot 17), p. 7.
58. Oxenaar, op. cit. (noot 54), pp. 92-93.

59. H. van de Waal, 'Kanttekeningen bij "Zijn er nog kunsthistorici?"', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 98-101. In het voetspoor van de Amerikaanse kunstcriticus Harold Rosenberg, die kritische vraagtekens plaatste bij hetgeen hij zag als de manische behoefte aan nieuwe kunststromingen in de kunstwereld, uitte Van de Waal overigens zijn bedenkingen ten aanzien van de door Oxenaar geproclameerde positie van critici, kunsthistorici, musea en verzamelaars in de voorste gelederen van de eigentijdse kunstpraktijk.
60. W. Beeren, 'Verantwoording', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 65-66.
61. Idem, p. 65.
62. Ibidem.
63. Zie bijv. C. Blok, 'Nieuws over Mondriaan', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 134-135; J. Joosten, 'Thorn Prikker', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 236-242; J. Joosten, 'Documentatie over Mondriaan (1), (2) en (3)', *Museumjournaal* 13 (1968), pp. 208-215; 13 (1968), pp. 267-270; 13 (1968), pp. 321-326; L. van Ginneken m.m.v. J. Joosten, 'Documentatie: kunstenaarsbrieven aan Kees Spoor (1) en (2)', *Museumjournaal* 15 (1970), pp. 206-208; 15 (1970), pp. 261-267.
64. Beeren, op. cit. (noot 60), p. 65.
65. Notitie 'Museumjournaal medewerkersbijeenkomst op vrijdag 18 september 1970', archief *Museumjournaal* RKD. Vgl. notulen redactievergadering d.d. 25 juni 1970, dossier *Museumjournaal*, beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 325: 'De redactie voelt voor een groep medewerkers van de universiteiten en ook van kunstcritici. Dit zou een vrijwillig gekozen controle betekenen, terwijl de redactieraad opgelegd is.'
66. Brief F. Gribbling aan R. Dippel d.d. 10 juni 1969, archief *Museumjournaal* RKD.
67. Notitie gesprek P. Hefting met C. Blotkamp en F. Gribbling 14 mei 1970, archief *Museumjournaal* RKD.
68. Conceptbrief anoniem [verm. P. Hefting] zonder datum [medio 1970] te richten aan E. de Wilde, ter commentaar voorgelegd aan J. Bremer, dossier *Museumjournaal* beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 325.
69. Fuchs publiceerde vanaf 1966 in *De Gids*; Blotkamps kritieken verschenen met ingang van 1967 in *Vrij Nederland*. In 1970 verscheen van zijn hand *Na de beeldenstorm*.
70. *Lucio Fontana*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 24 maart – 7 mei 1967; Eindhoven (Van Abbemuseum) 12 mei- 18 juni 1967, cat.
71. R. Dippel, 'Fontana', *Museumjournaal* 12 (1967), p. 127.
72. L. Fontana, 'Technisch manifest/Manifesto tecnico', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 128-135.
73. De criticus van *Het Vrije Volk*, Paul van 't Veer, verklaarde in een ingezonden reactie in *Museumjournaal* zich naar aanleiding van Fontana's manifest opnieuw te hebben geamuseerd over diens verbale 'goochelarij'. P. van 't Veer, 'Fontana in de ruimte', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 191-192.
74. R. Fuchs, 'Enkele opmerkingen nav het verslag van de medewerkersbijeenkomst MJ 18 september 1970', 29 december 1970, archief *Museumjournaal* RKD.
75. Ibidem.
76. Ibidem.
77. Zie P. Osborne, 'Conceptual Art and/as Philosophy', in: M. Newman en J. Bird (red.), *Rewriting Conceptual Art*, Londen 1999, pp. 47-65, p. 49.
78. Brief E. Develing aan W. Beeren d.d. 6 oktober 1966, archief *Museumjournaal* RKD.
79. De eerste van zijn kritieken in het blad verscheen in nummer 5 van 1966; J. Donia, 'Signalement van Woody van Amen', *Museumjournaal* 11 (1966), pp. 136-141. In 1967 verschenen 'De overwinning van het intellect. Premio Marzotto 1966', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 2-9, en 'Contour 67. Opnieuw manifestatie van onbegrip', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 150-155. Beide teksten vormden als kunstkritische beginselverklaring de basis voor de bundel *De explosie van het intellect. Nieuwe trends in de beeldende kunst*, Hilversum 1968.
80. J. Donia, 'Contour 67. Opnieuw manifestatie van onbegrip' *Museumjournaal* 12 (1967), p. 150, p. 155.
81. C. Blok, 'Een katechismus van Jan Donia O.P.R.', *De Groene Amsterdammer* 92 (1969) 1, p. 7.
82. C. Blok, 'Kunstkritiek en kulturele revolutie', *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 318-323; C. Blok, 'Kopers, critici en de consequenties van de nieuwe kunst', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 126-130.
83. C. Blok, 'Kunstkritiek en kulturele revolutie', *Museumjournaal* 14 (1969), pp. 318-323, pp. 318-319. Blok tekende daarbij aan dat het risico bestond dat het traject van de kunstenaar, dat doorgaans mede steunde op intuïtie, experiment en toevalsfactoren, door de fixatie in een talig begripskader werd gekanaliseerd – wat als uitvalsbasis voor de verdere ontwikkeling zijn nut kon hebben, maar ook kon leiden tot de voortijdige codificatie, en daarmee neutralisatie van nieuwe visies en beeldinventies. Zoals Blok het proces beschreef: 'Positieve kritiek maakt, als ze effect heeft, het nieuwe aannemelijk. Wat aannemelijk is, kan weinig kwaad meer; op den duur maakt de positieve criticus datgene onschadelijk wat hij zelf verdedigt.' (p. 318.) Volgens Blok riskeerde de criticus bovendien ongewild bij te dragen

- aan de snelle inflatie van de ontwikkelingsmogelijkheden van nieuwe inventies. In het tempo waarmee (pseudo-)innovaties elkaar afwisselden onderscheidde de toenmalige kunstpraktijk zich volgens Blok nauwelijks meer van andere sectoren binnen de consumptiemaatschappij.
84. C. Blok, 'Kopers, critici en de consequenties van de nieuwe kunst', *Museumjournaal* 16 (1971), pp. 126-130, p. 129.
 85. Blok, op. cit. (noot 83), p. 320.
 86. Ibidem.
 87. K. Schippers, 'Kunstkritiek als exact vak', *Haagse Post* 58 (1971) 46, p. 97.
 88. P. de Ruiter, 'K. Schippers en de erfenis van Duchamp', *Jong Holland* 5 (1989) 3, pp. 5-19.
 89. Fuchs, op. cit. (noot 74), z.p.
 90. H. Foster, 'Art Critics in Extremis', in: *Design and Crime (and Other Diatribes)*, Londen 2002, pp. 104-122.
 91. Idem, pp. 107-108.
 92. B. van Garrel, 'Bij de meeste universiteiten houdt de kunst na 1900 op', *Haagse Post* 59 (1972) 12, p. 68-69.
 93. Idem, p. 69.
 94. *Museumjournaal* 17 (1972) 6.
 95. Redactie [Paul Hefting], 'A', *Museumjournaal* 17 (1972), p. 241.

Hoofdstuk 5

1. G. van Tuyl, 'Het nieuwe als norm', *Museumjournaal* 19 (1974), pp. 52-58, p. 55.
2. De gegevens over de abonnementenportefeuille in 1960 zijn ontleend aan de notulen van de vergadering Stichting Kunstpublicaties 2 november 1960, dossier *Museumjournaal*, Van Gogh Museum inv. B. 6895V/1996. De gegevens over 1975 zijn ontleend aan het redactioneel verslag over 1976, archief *Museumjournaal* RKD.
3. Zie hiervoor P. de Ruiter en A. Kok, 'Paul Groot over kunst en kritiek', *Metropolis M* 2 (1981) 4, pp. 11-16, p. 14.
4. A. Martis, 'De kunstkritiek volgens Museumjournaal', *Metropolis M* 7 (1986) 5/6, pp. 120-127, p. 127. Zie ook R. Smolders, 'Engelen', *Metropolis M* 12 (1991) 1, p. 56.
5. Zie hiervoor de reacties van Paul Groot en de galeriehouders Annet Gelink en Diana Stigter in: R. Smolders (red.), 'Museumjournaal (1955-1996)', *Metropolis M* 17 (1996) 5, pp. 16-17, p. 17. Ook de kunstkriticus Sven Lütticken oordeelde in 1996 in *De Witte Raaf* dat Peters er niet in was geslaagd het blad opnieuw urgentie te geven. S. Lütticken, 'Kunst & Museumjournaal', *De Witte Raaf* (1996) 63, p. 25.
6. Brief P. Hefting aan E. de Wilde d.d. 3 juli 1970, dossier *Museumjournaal* archief Stedelijk Museum.
7. Redactioneel verslag over 1976, archief *Museumjournaal* RKD.
8. Brief P. Hefting aan A. Leeuw-Marcar d.d. 10 september 1972, archief *Museumjournaal* RKD.
9. Brief P. Hefting aan redactie *Museumjournaal* d.d. 1 juni 1972, dossier *Museumjournaal* beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 326; brief P. Hefting aan A. Leeuw-Marcar d.d. 10 september 1972, archief *Museumjournaal* RKD.
10. Haar honorarium werd vastgesteld op fl. 2000,- per nummer. Brief P. Hefting aan J. Leering d.d. 11 oktober 1973, dossier *Museumjournaal*, beheersarchief Van Abbemuseum 1936-1979, inv. 432.
11. Zie voor een vroege beschouwing over deze ontwikkeling: L. Alloway, 'Network: The Art World Described as a System', *Artforum* 11 (1972) 1, pp. 28-32. De Amerikaanse sociologe Diana Crane beschreef in 1987 in haar studie over de naoorlogse kunstwereld in New York, *The Transformation of the Avant-Garde*, de expansie van dat systeem aan de hand van het aantal galleries, musea, beeldend kunstenaars, bedrijfscollecties en het veilingwezen. D. Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940-1985*, Chicago 1987, pp. 2-5. Voor de Nederlandse situatie ontbreekt dergelijk synthetiserend cijfermateriaal. Een indicatie dat een vergelijkbare groei zich in ons land voordeed is echter de toename van het aantal galleries in Nederland, van ongeveer 120 in 1970 naar bijna vierhonderd in 1990. Zie hiervoor: T. Gubbels, *Passie of professie. Galleries en kunsthandel in Nederland*, Abcoude/Breda/Amsterdam 1999, p. 240 (bijlage 1).
12. B. Kempers, 'Aandelen in onsterfelijkheid. Museaal mecenaat, particulier initiatief en overheid', in: C. Smithuijsen (red.), *De hulpbehoevende mecenas. Particulier initiatief, overheid en cultuur, 1940-1990*, Amsterdam/Zutphen 1990, pp. 72-129, p. 127.
13. Redactie [L. Brandt Corstius], z.t., *Museumjournaal* 19 (1974), p. 1.
14. Redactie [L. Brandt Corstius], z.t., *Museumjournaal* 20 (1975), p. 136.
15. Redactie [L. Brandt Corstius], 'Redactioneel', *Museumjournaal* 21 (1976), pp. 1-2, p. 1.

16. C. Blotkamp, 'Over de schilder Daan van Golden', *Museumjournaal* 22 (1977), pp. 97-105; 'Twee schilders: Toon Verhoef en Rob van Koningsbruggen', *Museumjournaal* 24 (1979), pp. 74-80.
17. Zo verklaarde de oud-hoofdredacteur Paul Hefting in 2003 tegenover auteur: 'Ik vond het [de nieuwe schilder- en beeldhouwkunst van omstreeks 1980] een verademing, na alle Judds enzo. En die andere hoek, de maatschappij-kritische hoek, dat we daar ook een beetje moe van werden. Je hoort het nu nog, bij Jean Leering in zijn nieuwe boek over architectuur en beeldende kunst. Nou het is onleesbaar, het is echt totale onzin. En ik ben in dat opzicht ook scherper geworden'. Gesprek P. Hefting met auteur 17 april 2003. Rini Dippel, Heftings voorganger als hoofdredacteur van *Museumjournaal* zei in 2003: 'Mondriaan en het Bauhaus, dat waren toch tot in mijn tijd - de jaren zestig - richtlijnen. Het was helemaal de maakbaarheids-gedachte, dat geloofde je absoluut. Leuk dat je dat hebt meegemaakt, dat je daar echt in kon geloven.'. Gesprek R. Dippel met auteur 15 april 2003.
18. R. Pots, *Cultuur, Koningen en democraten. Overheid en cultuur in Nederland*, Nijmegen 2000, pp. 297 e.v.
19. N. Gregoor, 'De heiligheid van de kunst', in: H. Lammers, A. van der Louw en T. Pauken (red.), *De meeste mensen willen meer. Het betere leven van Tien over Rood*, Amsterdam 1967, pp. 17-24.
20. *Discussienota kunstbeleid* (1972), nota *Kunst & Kunstbeleid* (1976), nota *Naar een nieuw museumbeleid* (1976).
21. Redactie [P. Hefting], 'A', *Museumjournaal* 18 (1973), p. 49; Redactie [L. Brandt Corstius], 'Tussen U en de kunst', *Museumjournaal* 20 (1975), p. 1.
22. Redactie, op. cit. (noot 15), pp. 1-2.
23. W. Beeren, 'Kunst als regeringszaak in de 20^e eeuw', lezing ter gelegenheid van de opening van de tentoonstelling *Kunst als regeringszaak*, Koninklijk Paleis op de Dam, 6 juni 1975. Gepubliceerd in: *Museumjournaal* 20 (1975), pp. 251-256, en tevens opgenomen in: W. Beeren, *In relatie tot kunst. Opstellen over moderne kunst, kunstenaars, kunstpolitiek en kunstkritiek*, s.l. 1976, pp. 135-142.
24. Er verschenen tussen 1974 en 1980 ongeveer twintig artikelen over klassiek-moderne kunst en de historische avant-garde tegen ongeveer zestig over eigentijdse kunst.
25. Zie onder andere F. Bool, 'John Heartfield in Nederland', *Museumjournaal* 20 (1975), pp. 122-124; J. Zagrodzki, 'Malevich' reis naar Polen in 1927', *Museumjournaal* 21 (1976), pp. 7-11; K. Broos, 'Joseph Albers 1888-1976, twee brieven en een bijlage', *Museumjournaal* 21 (1976), p. 126-130; F. Gribling, 'Het utopisch realisme van Bart van der Leek', *Museumjournaal* 21 (1976), pp. 212-220; A. de Jongh-Vermeulen, "'De Stijl" in de Nederlandse musea', *Museumjournaal* 21 (1976), pp. 258-264; S. Levie, "'Het genootschap van kondukteurs en smeeders", de futuristen en de Russische pers tussen 1913 en 1917', *Museumjournaal* 22 (1977), pp. 160-163; J. Joosten en S. Levie, 'De futuristen in de Russische pers 1913-1917, deel 2', *Museumjournaal* 22 (1977), pp. 216-219; G. Stamm, 'Het jeugdwerk van de architect J.J.P. Oud 1906-1917', *Museumjournaal* 22 (1977), pp. 260-266.
26. Zie ook G. Oosterhof, "'Townpainting". Een bericht uit Rotterdam', *Museumjournaal* 21 (1976), pp. 64-67. Zie voor overige bijdragen over sociaal activisme in de kunst: G. Oosterhof, 'Por la solidaridad antifascista', *Museumjournaal* 20 (1975), pp. 74-75 en de kunstenaarsbijdragen van Roland van den Berghe en Steef Davidson in *Museumjournaal* 23 (1978), pp. 104-108.
27. Themanummer 'De kunstenaar en de stad', *Museumjournaal* 19 (1974) 4; H. Overduin, 'New Babylon buiten spel', *Museumjournaal* 19 (1974), pp. 208-212.
28. C. van Winkel, *Moderne leegte. Over kunst en openbaarheid*, Nijmegen 1999, p. 116.
29. J. Leering, 'De rol van de beeldende kunst in de vormgeving van de leefomgeving', *Museumjournaal* 19 (1974), pp. 150-155, p. 153.
30. P. Struycken, 'Het beeldend vormgeven van de alledaagse omgeving ten behoeve van een zo goed mogelijk leefklimaat', *Museumjournaal* 19 (1974), pp. 156-157, p. 156.
31. Idem, p. 157.
32. T. Zandee, 'Kunstkritiek en de veelzijdige lijfelijkheid van Body Art', *Museumjournaal* 21 (1976), pp. 97-106.
33. F. Gribling, 'Sociale plastic, de kunstenaar als katalysator van een maatschappelijk "Gesamtkunstwerk"', *Museumjournaal* 22 (1977), pp. 150-153, p. 152.
34. Ibidem.
35. J. Kostoulas en J. van Geest, 'Jannis Kounellis, een interview', *Museumjournaal* 22 (1977), pp. 110-114, p. 111.
36. T. Zandee, 'De rekonstruktie van het verleden', *Museumjournaal* 23 (1978), pp. 197-206.
37. L. Brandt Corstius, 'd'Armagnac en Dekker', *Museumjournaal* 19 (1974), p. 216.
38. C. Blotkamp, 'Het dilemma van Jean Leering en de contactstoornis van Bruce Nauman', *Vrij Nederland* 34 (1973) 45, p. 27.
39. Zie voor de context waarin Leering kennis nam van de fenomenologie: 'Deel II 1964-1973. Jean Leering in gesprek met Chrisiane Berndes en Diana Franssen', in: C. Berndes, M. Bloemheuvel, J.

- Debbaut et al. (red.), *Een collectie is ook maar een mens. Edy de Wilde, Jean Leering, Rudi Fuchs, Jan Debbaut over verzamelen*, Eindhoven/Rotterdam 1999, pp. 49-85, p. 52-53.
40. Zandee, op. cit (noot 32), p. 101.
 41. F. Gribling, 'Art sociologique', *Museumjournaal* 23 (1978), pp. 227-230.
 42. Idem, p. 229.
 43. B. Tromp, 'De kritische theorie van de maatschappij. De kunsttheorieën van Adorno en van de z.g. frankfortse school', *Museumjournaal* 18 (1973), pp. 193-195; B. Tromp, 'Cultuurindustrie en kunst', *Museumjournaal* 18 (1973), pp. 242-245.
 44. Vgl. Clement Greenbergs analyse in 'Avant-Garde and Kitsch' (1939), herdrukt in: J. O'Brian (red.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism vol 1. Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Chicago/Londen 1988, pp. 5-22.
 45. H. Reedijk en G. van Tuyl, 'Video in de kinderschoenen', *Museumjournaal* 19 (1974), pp. 168-174, p. 171.
 46. R. Dippel, 'Fundamentele schilderkunst. Aspecten van recente ontwikkelingen in de abstracte kunst', *Museumjournaal* 20 (1975), pp. 57-62, p. 62.
 47. W. Barten, 'Wat is revolutionaire kunst?', *Museumjournaal* 23 (1978), pp. 97-104, p. 103.
 48. C. Blok, 'Een educatieve presentatie in Eindhoven', *Museumjournaal* 20 (1975), pp. 264-267, p. 266.
 49. C. Blok, 'Over vormgeving (1)', *Museumjournaal* 18 (1973), pp. 145-150; 'Over vormgeving (2)', *Museumjournaal* 18 (1973), pp. 196-203; 'Douwe Jan Bakker: werken in een hiaat', *Museumjournaal* 19 (1974), pp. 109-113.
 50. C. Blok, 'Over vormgeving (2)', p. 196.
 51. F. Haks, 'Signalement van het Nationaal Glasmuseum in Leerdam', *Museumjournaal* 19 (1974), pp. 101-104; H. Overduin, 'Spoorstijl. Uniformiteit voor één miljoen reizigers per dag', *Museumjournaal* 19 (1974), pp. 130-131; K. Broos, 'Affiches', *Museumjournaal* 20 (1975), pp. 112-118; K. Broos, 'PTT, niet alleen postzegels' *Museumjournaal* 20 (1975), pp. 193-199.
 52. F. Haks, 'Over Fred Haché, Barend Servet, Fluxus en Wim T. Schippers', *Museumjournaal* 18 (1973), pp. 246-251.
 53. Anoniem, z.t., *Museumjournaal* 19 (1974), p. 90.
 54. Brief W. van Heusden en D. Matson aan redactie *Museumjournaal* d.d 23 februari 1974, gepubliceerd in *Museumjournaal* 19 (1974), p. 90. Zie voor het artikel van Van Tuyl noot 1.
 55. Zie voor gebruikte cijfers: W. Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945*, Den Haag 1990, p. 50.
 56. Zo schreef de redactie in 1976: 'Op het gebied van de kunsten wordt [de positie van kunstenaar en kunstconsument/RS] in Nederland in hoge mate bepaald door (de subsidies van) de overheid'. Redactie [L. Brandt Corstius], 'Ten geleide', *Museumjournaal* 21 (1976) extra themanummer kunstbeleid, p. 1. In 1974 was de redactie al van oordeel geweest dat 'de beeldende kunstredacteuren en -kritici (...) te weinig de kronkelwegen van het [kunst]-beleid [volgen].' Redactie [L. Brandt Corstius], 'Te gek. De regering Den Uyl en het cultuurbeleid', *Museumjournaal* 19 (1974), pp. 193-194.
 57. F. Bless, '%-regelingen en het gebrek aan duidelijkheid', *Museumjournaal* 21 (1976) extra nummer, pp. 17-22.
 58. Zie: Redactie [L. Brandt Corstius], 'Redactioneel', *Museumjournaal* 21 (1976), pp. 1-2; C. Blok, 'Het museum nieuwe stijl is een open huis in de regio', *Museumjournaal* 22 (1977), pp. 1-6, p. 6.
 59. Redactie [L. Brandt Corstius], 'Te gek. De regering Den Uyl en het cultuurbeleid', *Museumjournaal* 19 (1974), pp. 193-194, p. 193; Redactie [L. Brandt Corstius], 'Redactioneel', *Museumjournaal* 21 (1976), pp. 1-2; Redactie [L. Brandt Corstius], 'Het onbesuisde afschaffen', *Museumjournaal* 21 (1976), pp. 49.
 60. W. Barten, 'Links en de kulturele franje', *Museumjournaal* 21 (1976), pp. 56-60.
 61. W. Barten, 'De BKR', *Museumjournaal* 21 (1976) extra nummer, pp. 8-12.
 62. A. von Graevenitz, 'Ivoren torentje bussekruit', *Museumjournaal* 20 (1975), pp. 65-71.
 63. Zie hiervoor ook: W. Barten, 'Percentageregelingen: Vernieuwing of lapmiddel', *Museumjournaal* 22 (1977), pp. 61-69.
 64. C. Blok, 'Een slapende hond wordt wakker. De moeizame weg van beheer naar beleid', *Museumjournaal* 21 (1976) extra nummer, pp. 2-7, p. 5; C. Blok, 'De beleidsfilosofie van CRM', *Museumjournaal* 21 (1976), pp. 193-195.
 65. C. Blok, 'Een slapende hond wordt wakker. De moeizame weg van beheer naar beleid', p. 5.
 66. Er verschenen ongeveer twintig artikelen en drie themanummers en -katernen.
 67. W. Knulst, 'Een reactie op "Dat is toch niets voor ons soort mensen" van Henk Overduin en Peter Brunsmann', *Museumjournaal* 22 (1977), p. 36.
 68. Anoniem, 'Commentaar op de nota "Naar een nieuw museumbeleid"/Minderheidscommentaar', *Museumvisie* 1 (1977) 1, pp. 3-11.
 69. E. de Wilde, z.t., *Museumjournaal* 22 (1977), pp. 128-129, p. 129.

70. R. Fuchs, 'Netwerken', *Museumjournaal* 22 (1977), p. 81. Enkele jaren later zou ook De Wildes stafmedewerker in het Stedelijk Museum, Ad Petersen, zich in *Museumjournaal* opwerpen als verdediger van het kunstenaarsmuseum. A. Petersen, 'Voor een nucleair museum', *Museumjournaal* 24 (1979), pp. 214-216.
71. Redactie [L. Brandt Corstius], 'De reactie van het "veld" op de museumnota', *Museumjournaal* 22 (1977), p. 80.
72. H. Overduin en P. Brunsmann, 'Dat is toch niets voor ons soort mensen', *Museumjournaal* 21 (1976), pp. 196-204, p. 199.
73. Idem, p. 201.
74. Blok, op. cit. (noot 48), pp. 266-267.
75. M. van Caspel et al., 'Winkelen met kunst', *Museumjournaal* 19 (1974), pp. 125-126.
76. De Ruiter, op. cit. (noot 3), p. 14.
77. Idem, p. 16.
78. P. Donker Duyvis en P. Groot, 'De Wilde over de renaissance in de schilderkunst. "Schilderkunst is meer dan olieverf op linnen"', *Museumjournaal* 26 (1981), pp. 114-121; P. Donker Duyvis en M. Brouwer, 'Theo van Velzen over massacultuur. "Wat is het verhaal van moderne kunst anders dan het zoeken naar attaches met de context"', *Museumjournaal* 26 (1981), pp. 157-161.
79. C. van Winkel, '1980', in: C. Blok (red.), *Nederlandse kunst vanaf 1900*, Utrecht 1994, pp. 190-215, p. 198.
80. Een van de zeer weinige bijdragen waarin de nieuwe schilderkunst ter sprake kwam was het signalement van de reeks presentaties die de Zwitserse kunstenaar Johannes Gachnang tussen 1972 en 1974 verzorgde in het Goethe Instituut, Amsterdam, en die op een voor Nederland zeer vroeg moment werk omvatte van onder anderen Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A.R. Penck, Sigmar Polke, Markus Raetz en Arnulf Rainer. P. van Daalen en J. Gachnang, 'De functie van de galerie in het Goethe Instituut te Amsterdam', *Museumjournaal* 18 (1973), pp. 268-272.
81. Oosterbaan Martinius, op. cit. (noot 55), pp. 72-73.
82. "Een heel afschuwelijke tekst. Het enige wat me ervan blijft zijn de citaten van Picabia". Een gesprek over Buchlohs boude stellingen', *Museumjournaal* 28 (1983), pp. 224-235, pp. 230-231.
83. De Ruiter, op. cit. (noot 3), p. 15.
84. Art – Language, "Brice Marden's schilderkunst" en "Anders zien"', *Museumjournaal* 25 (1980), pp. 200-217.
85. P. Groot, 'Spreken wij als Mandarijnen?', *Museumjournaal* 33 (1988), pp. 155-156, p. 155.
86. Op. cit. (noot 81), pp. 227-228.
87. Martis, op. cit. (noot 4); R. Smolders, 'Engelen', *Metropolis M* 12 (1991) 1, p. 56.
88. R. Schenk, 'De andere kant. De drijfveren van Paul Groot', *Metropolis M* 9 (1988) 2, pp. 8-14, p. 9.
89. Zie hiervoor: R. Schumacher, 'Gelovigen, relativisten, moralisten. Het postmodernisme in de Nederlandse kunstkritiek', *Jong Holland* 18 (2002) 1, pp. 10-19, pp. 16-19.
90. P. Groot, 'een wolk van niet-weten. Onder professoren, kunstenaars en critici', *Museumjournaal* 32 (1987), pp. 178-186; E. van Uiter, *Het geloof in de moderne kunst*, Amsterdam 1987.
91. Groot, idem, p. 180.
92. P. Groot, 'Soul & Body. Riten van liefde en dood bij Fassbinder, Pasolini en Bacon volgens scenario's van Weininger en Musil', *Museumjournaal* 30 (1985), pp. 295-299, p. 296.
93. Idem, p. 295.
94. C. van Winkel, Een open moment mag nooit te lang duren. Gesprek met Marianne Brouwer en Niek Kemps', *De Witte Raaf* 19 (2004) 111, pp. 23-26.
95. P. Groot, 'Het herstel van een deelnemend bewustzijn', *Museumjournaal* 30 (1985), p. 215.
96. P. Groot, 'Body & Soul. Het démasqué van de geest in de machine', *Museumjournaal* 30 (1985), pp. 206-214, p. 212.
97. Martis, op. cit. (noot 4).
98. Notitie over de balans en exploitatierekening per 31 december 1988, archief *Museumjournaal* RKD; Verslag bestuursvergadering *Museumjournaal* 25 september 1990, archief *Museumjournaal* RKD.
99. Notulen redactievergadering 13 februari 1987, archief *Museumjournaal* RKD.
100. Zie hiervoor: P. Peters, 'Tegen de macht in de marge. Het HCAK: een zwanezang?' internetpublicatie 1997: www.denhaag.org/~sjardijn/red/zwanezang.html.
101. Redactie [P. Peters], z.t., *Kunst & Museumjournaal* 1 (1989) 1, z.p.
102. Zie bijvoorbeeld: G. van Tuyl, 'Het museum als supergalerie', *Kunst & Museumjournaal* 1 (1989) 5, pp. 1-6; R. Krauss, 'De culturele logica van het laat-kapitalistische museum', *Kunst & Museumjournaal* 2 (1990) 3, pp. 1-12; D. Kuspit, 'De geest van zakelijkheid, de zaak van de geest: het Post-moderne dilemma van het museum', *Kunst & Museumjournaal* 4 (1992) 4, pp. 1-5.

103. D. Elliot, 'Wachten op Muzot', *Kunst & Museumjournaal* 2 (1990) 5, pp. 1-9; T. McEvelley, 'Geschiedenis, kwaliteit en mondiaal denken', *Kunst & Museumjournaal* 3 (1991) 2, pp. 1-10.
104. Zie J. Locher, 'Afstoting als noodzaak', *Kunst & Museumjournaal* 1 (1989) 1, pp. 2-6; W. Beeren, 'Bestendig bezit', *Kunst & Museumjournaal* 1 (1989) 1, pp. 7-9; F. Meyer, 'Afstoting?', *Kunst & Museumjournaal* 1 (1989) 1, pp. 9-10.
105. Van de ongeveer honderd substantiële teksten gewijd aan één of enkele kunstenaars, hadden er ongeveer dertig betrekking op Nederlandse kunstenaars van de jongere generatie, vijftientig op internationale jongere kunstenaars, eenzelfde aantal op hoofdzakelijk internationale *mid career* kunstenaars, en twintig op vertegenwoordigers van de klassiek-moderne kunst (Cézanne), de historische avant-garde (Duchamp, Malevitsj, Mondriaan) en de generatie die kort na de Tweede Wereldoorlog actief werd (Appel, Fautrier, Newman, Van Velde.) Het beschikbaar komen van kunst en bronnen na de val van de muur en het imploderen van de Sovjet Unie gaf een nieuwe impuls aan de belangstelling voor Malevitsj, Lissitzky en minder bekende vertegenwoordigers van de historische avant-garde in communistisch Rusland – een ontwikkeling die in ons land ook in het tentoonstellingsprogramma van het Stedelijk Museum in de laatste jaren van het directoraat van Wim Beeren (1985-1993) tot uiting kwam.
106. P. Peters, "'Schrijven over Kunst", de stand van zaken', *Kunst & Museumjournaal* 3 (1992) 4, pp. 1-3, p. 1.
107. Ibidem.
108. Idem, p. 2.
109. P. Peters, 'Op weg. Jan Hoets Documenta', *Kunst & Museumjournaal* 4 (1992) 2, pp. 25-32, p. 26.
110. Idem, p. 28.
111. P. Peters, 'Terug naar de frontlijn! Het Stedelijk na vijf "Coupletten"', *Kunst & Museumjournaal* 6 (1995) 3, pp. 49-54; P. Peters, 'Beschermen of bevoogden? Rudi Fuchs in de openbare ruimte', *Kunst & Museumjournaal* 2 (1990) 1, pp. 24-32.
112. Peters, op. cit. (noot 109), p. 32.
113. P. Peters, 'Het enkele werk: concentratie of vervlakking', *Kunst & Museumjournaal* 3 (1991) 5, pp. 1-5, p. 4.
114. De tendens werd gethematiseerd in tentoonstellingen als *Sonsbeek '93* (Arnhem, 1993), *Unité* (Firminy, 1993), *Kontext Kunst* (Graz, 1993) *Vertrekken vanuit een normale situatie en deze hervertalen in elkaar overlappende en meervoudige lezingen van condities uit heden en verleden* (Antwerpen, 1993). Tot de kunstenaars die op een of meerdere van deze expositie vertegenwoordigd waren behoorden Fareed Armaly, Judith Barry, Tom Burr, Mark Dion, Renée Green en het duo Kate Ericson/Mel Ziegler. Enkele in Nederland actieve kunstenaars die tot deze tendens kunnen worden gerekend zijn Otto Berchem, Alicia Framis Renée Kool en Jeanne van Heeswijk.
115. Vgl. M. Gibb, 'De kunst van het vergeten. Het verloren idealisme van de jaren zestig', *Kunst & Museumjournaal* 3 (1992) 6, pp. 12-17, waarin de auteur zich vooral beklagde over het verlies aan idealisme en de druk van de cultuurindustrie, en twee beschouwingen van M. Kremer, 'De wedergeboorte van het drama', *Kunst & Museumjournaal* 5 (1993) 2, pp. 49-52, en 'Hard Acts and Soft Gestures', *Kunst & Museumjournaal* 6 (1995) 3/4, pp. 70-76. Zie voorts: M. Kremer, 'No sacrifice, no good. Over Realisten en Romantici', *Kunst & Museumjournaal* 5 (1993) 2, pp. 27-33; B. Jansen, 'Over verandering als vormgevend principe', *Kunst & Museumjournaal* 6 (1995) 5, pp. 41-45; M. Newman, 'Conceptuele kunst van de jaren zestig tot negentig: een onaf project?', *Kunst & Museumjournaal* 7 (1996) 1/2/3, pp. 101-112.
116. Brief E. van Straaten aan het bestuur van de Stichting Kunst & Museumjournaal d.d. 10 mei 1993, archief *Museumjournaal* RKD; brief H. Buurman (interim-manager bedrijfsvoering Haags Gemeentemuseum) aan het bestuur van de Stichting Kunst & Museumjournaal d.d. 19 november 1993, archief *Museumjournaal* RKD.
117. Aldus P. Peters in een gesprek met auteur 20 februari 2006.
118. Brief P. Peters aan bestuur Stichting Kunst & Museumjournaal d.d. 12 september 1994, archief *Museumjournaal* RKD.
119. P. Peters, 'Something rotten. Bij het einde van een tijdperk', *Kunst & Museumjournaal* 7 (1996) 1/2/3, pp. 20-27.
120. Verslag participantenvergadering van 5 juni 1996, archief *Museumjournaal* RKD.
121. Aanleiding tot de ophef vormden onder andere de vernieling, in 1997, van Barnett Newmans schilderij *Cathedra* in het Stedelijk Museum door dezelfde geestelijk gestoorde man die eerder Newmans schilderij *Who's Afraid of Red, Yellow en Blue* ernstig had beschadigd. Ook de aankoop door het Stedelijk Museum van Bruce Naumans neonwerk *Seven Figures* (1995) en de aankoop met overheids gelden van Mondriaans laatste schilderij *Victory Boogie Woogie* (1997) leidden in de media tot heftige aanvallen gericht tegen de moderne kunst.

Slotbeschouwing

1. H. Overduin, 'Het Museumjournaal als nostalgie. Een tijdschrift voor moderne kunst als winkel in curiosa', *Museumjournaal* 27 (1982), pp. 70-75, p. 71.
2. Redactie [W. Beeren], 'Verantwoording', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 229-230, p. 229.
3. W. Beeren, 'Verantwoording', *Museumjournaal* 9 (1963), pp. 49-51, p. 50.
4. J. Niegeman, 'Over het Bauhaus', *Museumjournaal* 13 (1968), pp. 298-301.
5. Zo schreef Beeren in 1965: 'Nu bemerkt men pas hoe de talloze experimenten uit de jaren 20 en 30 verwerkt gaan worden en de inspiratie leveren voor reeksen beeldende prestaties. Nu pas worden de geniale vondsten van enkelingen tot geheel nieuwe beschouwingen over kunst. De maatstaven veranderen, de terminologie is nieuw, er vindt een vermaatschappelijking plaats van ideeën die aanvankelijk beperkt schenen te blijven tot een avant-gardistische groep of enkeling.' W. Beeren, 'Marcel Duchamp', *Museumjournaal* 10 (1965), pp. 85-90, p. 85.
6. Zie hiervoor onder andere: C. Blok, 'Roy Lichtenstein', *Museumjournaal* 12 (1967), pp. 280-286.
7. Dat gegeven werd ook door de buitenwacht opgemerkt, getuige Seth Siegelaubs kwalificatie van *Op losse schroeven* als 'expressionistisch'. L. van Schaardenburg, 'Kunstpromotor Seth Siegelaub: "Iedereen kan nu kunst maken"', *Haage Post* 56 (1969) 15, pp. 31-32.
8. C. Blotkamp, 'Belijdenis van het museumbeleid', *Simiolus* 2 (1967-1968) 1, pp. 3-5, p. 3.
9. Zo wijdde *Museumjournaal* in 1972 een themanummer aan de tentoonstelling *Het nieuwe wereldbeeld. Het begin van de abstracte kunst in Nederland 19-10-1925*, die een werkgroep van de Rijksuniversiteit Utrecht onder leiding van Blotkamp en Van Uitert had voorbereid, en die in 1973 achtereenvolgens in het Centraal Museum Utrecht, het Stedelijk Museum Schiedam en het Groninger Museum te zien was. In 1974 schonk het blad aandacht aan een door doctoraalstudenten van Blotkamp en Haks samengestelde expositie over de werkprincipes van Peter Struycken. A. von Graevenitz, 'Een tentoonstelling als "kunstwerk"? Maar dan niet alleen van Peter Struycken', *Museumjournaal* 20 (1975), pp. 26-28.
10. Notitie 'Museumjournaal. Medewerkersbijeenkomst op vrijdag 18 september 1970', archief *Museumjournaal* RKD.
11. K. Schippers en B. van Garrel, 'Lange leve het Stedelijk', *Haagse Post* 61 (1974) 1, pp. 90-95, p. 95.
12. Ook het tijdschrift voor fotografie *Perspektief*, het feministische kunsttijdschrift *Ruimte* en het toegepaste kunstblad *Bijvoorbeeld* sneuvelden als gevolg van die bezuinigingsingreep. Gegevens ontleend aan: K. Brams, 'Open brief aan "de Mondriaan"', *De Witte Raaf* 11 (1997) 68, p. 1.
13. In 1996 schreef Sven Lütticken in opdracht van het ministerie het rapport *Kwaliteitsimpuls voor de kunstbeschouwing. Een onderzoek naar mogelijkheden voor de stimulering van de kunstbeschouwing in Nederland* (Zoetermeer 1996). De belangrijkste aanbeveling van die notitie was de oprichting van een kleinschalige, éénjarige postacademische opleiding voor kunstcritici, onder auspiciën van de landelijke Onderzoekschool Kunstgeschiedenis. Twee jaar later kreeg Ton Bevers van het ministerie de opdracht de stand van zaken in de Nederlandse beeldende kunstcritiek in kaart te brengen, en in het verlengde daarvan nut en noodzaak van overheidsbemoediging op dat terrein te onderzoeken. Zijn bevindingen zijn vervat in de notitie 'De chronische reflectie. Over kunstcritiek in Nederland en elders', opgenomen in: T. Gubbels (red.), *Beeldende kunstcritiek in Nederland. Een stand van zaken*, Amsterdam 2000, pp. 11-42. Bevers kwam daarin tot de conclusie dat een milde vorm van overheidssteun aan de kunstcritiek, in de vorm van ondersteuning van publicaties en eventuele onderwijsfaciliteiten, verdedigbaar was. Anderzijds waarschuwde hij voor het gevaar van een te grote inhoudelijke betrokkenheid van de overheid bij kunst en cultuur. Bovendien gaf het kwaliteitsniveau van de Nederlandse kunstcritiek (mede in vergelijking met dat in de ons omringende landen) volgens Bevers geen aanleiding tot verstrekkende overheidsinterventie.

Summary

For over forty years the Dutch art journal *Museumjournaal* (1955-1996) occupied a key position within the art world in the Netherlands. Until the late seventies it was the only journal in the country which devoted itself exclusively – and authoritatively – to modern and contemporary art. It played an informative and legitimizing role, one which over the years was regularly re-interpreted.

Museumjournaal started out as a bulletin designed to publicize the main Dutch museums of modern art: the Stedelijk Museum Amsterdam, the Van Abbemuseum, and the Rijksmuseum Kröller-Müller. Throughout the fifties the content of *Museumjournaal* was closely linked to the programmes of those institutions, which were aimed at introducing the Dutch public to international twentieth-century art. From 1955 on, it pursued that goal in two ways: by helping to create an audience for modern and contemporary art, and by exploring and explaining the collections and exhibition policies of the associated museums. In its objectives and its approach, *Museumjournaal* was initially quite similar to museum bulletins elsewhere in Europe and in the United States, which were likewise designed to educate the public and attract visitors.

However, from the early sixties on, a more youthful editorial staff began to focus on new artistic developments, and *Museumjournaal* gradually became a kind of outpost for the museum world. While it did not sever ties with the museums, and continued to pursue its educational aims, it had outgrown its original role as museum bulletin. Indeed, before long it was known as the trend-setting Dutch journal of international contemporary art. With its focus on progressive art, *Museumjournaal* soon joined the ranks of international journals specializing in the avant-garde. Around 1970 the editors and authors began to pattern themselves on such authoritative international art journals as *Artforum* and *Art International*. By publishing interviews and articles written by artists, the editors placed the journal squarely in the service of a new, conceptually oriented concept of art.

In the sixties and seventies the magazine gained considerable prestige at home by spotting and successfully positioning successive new movements within the current avant-garde. It was that prestige which enabled *Museumjournaal* to hold its own even after 1980, in the face of the flood of information that was becoming available and the advent of other Dutch journals devoted to modern and contemporary art. However, during the eighties and nineties subsequent editorial boards adopted an independent stance towards the bodies which financed the journal, and the support which had previously been forthcoming gradually crumbled. In 1996 most of the museums involved decided that it was no longer in their interests to continue to support the journal. The publication which began life as *Museumjournaal*, and in 1989 was rechristened *Kunst & Museumjournaal* (Art and Museum Journal), was dissolved.

The present dissertation addresses the question of how the assessment of modern and contemporary art reflected in *Museumjournaal* was shaped within its pages, and how it influenced thinking on art in the Netherlands. The research focused on the journal's relationship with those art forms which, on the basis of assumed similarities, were later grouped together as the 'neo-avant-garde'. The accent is on the period 1961-1973, when the editorial board was headed by Wim Beeren (1961-1967), Rini Dippel (1967-1970) and Paul Hefting (1970-1973). It was at this time that *Museumjournaal* became a podium for an informal and dynamic series of individuals associated with various museums, who by virtue of their age, training, background, and artistic preferences, had distinguished themselves within the Dutch museum world. They tended to be young and academically trained, and shared a preference for a new form of artistic practice, one that leaned towards experimentation and the expansion of the concept of art, and often had its roots in social and/or political engagement. It was against this background that the editors and authors associated with *Museumjournaal* gradually came to adopt views and standpoints which were open to artistic innovation and reflected a critical, independent attitude towards the way art was viewed in the museums and other segments of the art world. As a result, the journal was quick to respond to an artistic avant-garde which is now acknowledged to have been an important influence. It is this which justifies an examination of the way judgments were formed and decisions taken within the journal, and the background against which that process took place.

To give the reader a sense of the relationship between *Museumjournaal* and the avant-gardes during the sixties and early seventies, Chapter 1 sketches the background of the journal and the first

editorial period. It opens with an examination of the founding of *Museumjournaal*, within the context of the socio-cultural, economic and political climate in post-war Holland, and the position occupied by the museums of modern art within that framework. Then, on the basis of the individual views and contributions of the early editors, the profile of the journal during the early years is charted.

The core of the book is formed by Chapters 2, 3, and 4, which deal with the dynamic position-finding within the journal in relation to the three major areas of focus: art, museums of modern art, and art criticism. The conclusions and the image of art described in Chapter 2 were determined largely by the focus on the supposed relationship between art and the prevailing socio-cultural conditions, together with a belief in the emancipatory effect of art. That perspective, which reflected the artistic and non-artistic views of the most influential contributors – among them Wim Beeren, Cor Blok and Jean Leering – was also subject to impulses emanating from the then avant-garde. During the early sixties, under the influence of, and in dialogue with movements like Nul/Zero, the contributors to *Museumjournaal* adopted a discursive attitude, advocating an anchoring of the visual arts in the practicalities of everyday life, to be achieved by the objectivation and expansion of the concept of art. That avant-gardistic ideal of an art which is anchored and active within society also determined their approach towards the movements which subsequently emerged on the international art scene. In the mid-sixties Beeren developed an affinity for British and American Pop Art, and for French Nouveau réalisme. He believed that these movements were the expression of a modern collective attitude towards life, marked by a democratized pattern of culture and a sense of reality dominated by the media. Moreover, the affinity with a more theoretical-discursive and socially motivated avant-gardism within contemporary art resulted in a reorientation towards the historical avant-gardes. For contributors like Beeren and Leering, an avant-garde vision directed solely against artistic conventions gradually declined in importance, making way for the same attitudes which had previously related art to non-artistic domains (such as Duchamp's dada), or had placed it in the service of a revolutionary social project (such as Russian constructivism). As a result, *Museumjournaal* readers were presented with a concept of the avant-garde which was highly coloured by the contemporary avant-garde, and which differed from the more balanced, to some extent historicizing image which the Dutch museums were presenting to their visitors at this time.

From the mid-sixties on, contributors to *Museumjournaal* were becoming more and more interested in the new art from the United States. Contributors such as Beeren, Leering, and Enno Develing, who favoured objectivization and scaling-up, quickly formed a rapport with art forms such as reductive abstraction and Minimal Art. At the same time, their interpretation of these new forms displayed a mind-set aimed at the integration of art into society, a view that harked back to such pre-war European avant-gardes as De Stijl, Bauhaus and constructivism. As a result, their perspective on contemporary American art differed from the views and intentions of the artists in question and the development of theory there, which was long reflected only fragmentarily and in a somewhat distorted form in *Museumjournaal*. In 1966, for example, Beeren suggested that due to their object-like appearance, the shaped canvases of *Post-Painterly Abstraction* could be seen as blueprints for an unorthodox form of monumental art destined for urban outdoor areas. This interpretation was more closely related to the theories of pre-war constructivism than to the formalism of Clement Greenberg. While American theory formation does not appear to have influenced Beeren's relationship with Post-Painterly Abstraction, around this time Leering and Develing were selectively borrowing aspects of the new American discourse for their own at times somewhat idiosyncratic interpretations. For example, in his approach to Pop Art, reductive abstraction, and Minimal Art, Leering harked back to Greenberg's notion of the individualization of the visual elements. In the end, however, he concluded that due to their concrete object-like appearance, those American art forms produced their own realities: incidents which were difficult to classify, taking place in everyday reality.

In the late sixties the formalistic ideas emanating from the United States were interpreted more faithfully in the texts contributed by young, academically trained art critics such as Rudi Fuchs and Carel Blotkamp. Although in retrospect their contributions may be seen as among the best work to appear in the journal up to then, the formalistic approach still played a subordinate role. But the articles by Fuchs and Blotkamp did reflect an increasing resistance to the striving for the social integration of art, as propagated by Beeren, Leering, Develing and others in the pages of *Museumjournaal*. While critics like Fuchs and Blotkamp felt that that perspective did not do justice to the art-immanent aspects of art, the contributors to *Museumjournaal* were criticized in radical leftist

circles because, in their striving for integration, they had thwarted the revolutionary potential of art. Neo-Marxists like Kees Vollemans claimed that Develing and Leering, as representatives of the establishment, were guilty of borrowing elements from a radical cultural criticism, thus exercising a kind of repressive tolerance. The politicization of art, reflected in Vollemans' contributions to *Museumjournaal*, was not without consequences for the journal. From the late sixties on, the editors opted for a policy which increasingly played down an art-immanent approach and individual authorship.

No matter how receptive *Museumjournaal* authors were to contemporary avant-garde art, their image of that art was influenced by the social-utopian and social-constructive programme of the makeable society. The subversive and destructive impulses which helped to shape the avant-gardistic project received less emphasis in the magazine. Moreover, the ideal of an art practiced within society and anchored in the community remained a relatively vague concept, one that provided little to go on in the confrontation with reality. When in the second half of the sixties the striving for the socialization of art was steered in unforeseen directions by the outside world, i.e. socially and politically innovative movements, the early advocates were forced to temper several of their claims. In the late sixties, Beeren and Blok, who were wary of the instrumentalization of art for the benefit of non-art-immanent objectives, began to stress the artistic significance of neo-avant-garde art. This made it clear that for many of the contributors to *Museumjournaal* the ideal of an art anchored in society was still associated with utopian representations put forward by contemporary avant-gardes. For a time Leering represented a view which played down art-immanent aims in favour of the social application of the art. Due to his departure from the Van Abbemuseum in 1973, that view was never fully elaborated. During the seventies it was as if the editors could only reconcile the journal's affinity with experimental contemporary art and its proclaimed social implications by resorting to the most laborious rhetorical devices. This did not, however, cause them to question the social potential of art.

In effect, the idea of a socially active art propagated in *Museumjournaal* was vague and utopian and not particularly critical-reflexive. Claims were seldom if ever tested by means of factual and critical strategies or models which artists worked out under concrete social, political and ideological conditions. As a result, the avant-garde concept formulated in *Museumjournaal* was less clearly defined than the neo-avant-garde concepts which critics such as Benjamin Buchloh and Hal Foster would develop during the eighties.

While the analytical potential of the avant-garde concept in *Museumjournaal* proved relatively small, reflection rooted in the social relations of art and the discursive nature of that art continued to be productive for some time, because it contributed to an investigative attitude among editors and contributors with respect to traditional views regarded as self-evident in the Dutch museum and art world. In Chapter 3, which is devoted to the views on museums of modern art as voiced in *Museumjournaal*, we see how, from the early sixties on, the contributors gradually gave form to their criticism of the one-sided autonomous-esthetic approach to art in Dutch museums, in a striving to integrate modern art into the cultural pattern of a wider audience. That criticism was expressed most explicitly in Beeren's essay 'Het museum voor morgen' (The museum for tomorrow, 1966). Here he describes an avant-gardistic museum model featuring art forms intended as models for the re-design of society, which would stimulate discussion and critical reflection among visitors.

Beeren's museum scenario was an offshoot of views developed during the sixties in neo-avant-garde circles. It was around this time that the engagement of museums with the neo-avant-garde, often regarded as insular and inaccessible, was being openly questioned by various parties. Art-immanent considerations were played down in favour of the subservience of the museum to the – assumed – interests of the various parties, including local artists and the general public. *Museumjournaal* placed the museum discussion high on its agenda during the late sixties. While museum directors and certain contributors, including Beeren, rejected the participation of representatives of the public and artists' organizations, the editorial boards headed by Dippel and Hefting were in favour of more openness and a greater emphasis on educational objectives. In the end, the museum battle brought about few changes. From 1970 on, however, the editorial board of *Museumjournaal* did increasingly devote attention to the public function of the museum. The special

issue on art education published in 1971 heralded a new approach to museum work in which a prominent role was reserved for social-agogic issues.

The attitudes toward art criticism voiced in *Museumjournaal*, which are dealt with in Chapter 4, were likewise characterized by a critical-reflective approach to existing views. That reflection took place against the background of a competence struggle between the museum world, art critics and academic art historians. Within that controversy *Museumjournaal* adopted a relatively independent position. Beeren, with his university background, took a stand against anti-intellectualism and the assumed sense of quality which had dominated the Dutch museum world up until the sixties. He and other authors put forward their own arguments, which professed to be more reflexive and theoretical, expressing a stronger sense of the discursive nature of the avant-garde. That stance was dictated in part by Beeren's affinity with an approach in which intrinsic elements of meaning are not subordinated to a one-sided emphasis on form, and there is a preference for a more objective form of information provision (which Beeren supported, at least in theory). It was precisely because of that emphasis on the informatory function of art mediators that Beeren was so critical of Dutch art critics, who in his view were too often biased and uninformed, and did not take sufficient responsibility for informing the general public.

The controversy, and the attitude adopted by the editorial board of the journal, gradually shifted when, in the mid-sixties, several academically trained art critics with a special interest in contemporary art appeared on the scene. By the late sixties *Museumjournaal* was seeking more contact with the academic world, a move which acknowledged the accomplishments of critics like Fuchs and Blotkamp, and the shared interest in innovative forms of contemporary art. From 1968 on, both critics regularly published articles in *Museumjournaal*, contributing an autonomy-oriented and at times highly form-oriented approach.

The striving of the editorial boards of *Museumjournaal* to forge alliances outside the museum world was inspired in part by the wish to play down relations with the museum world, and to safeguard the climate required for a progressive, independent, and critical editorial policy. That climate had been under threat in the late sixties, when members of the editorial staff adopted a more outspoken attitude, and were more explicit in their criticism of the museum directors, all this against the background of a social climate in which authority was increasingly being challenged. The museum directors, who were becoming more distrustful of the *Museumjournaal* editors, attempted to tighten their grip on the journal, in some cases even going so far as to censor articles.

After 1970 the tension between the two parties gradually ebbed away. The striving to make the journal independent, a goal which the editors had pursued for some time, proved unfeasible, due in part to the opposition of the museum directors. However, in the early seventies – thanks to the growing number of institutions participating in the journal and the resulting professionalization – there was again more opportunity to adopt an independent attitude. Chapter 5, which sketches the development of *Museumjournaal* from 1974 on, shows how that leeway was employed. On the one hand, innovative art forms were brought to the attention of museums and readers, while on the other hand, museum directors were reminded of their responsibility within the social-agogic objectives which the editorial staff ascribed to the museums. Chapter 5 also sketches the ideas for the journal which the editors put forward during the eighties and nineties. Faced with an ever-increasing supply of information on modern and contemporary art in the general press and specialized art journals, both Paul Groot (editor-in-chief from 1980 to 1989) and Philip Peters (Groot's successor, who served from 1989 to 1996) attempted to lend the journal a new elan by adopting a more reflective attitude. Groot saw art as the expression of a world view, and developed an unorthodox poetical and theatrical discourse, which ran counter to mainstream art criticism. Peters, in his turn, strived for a more art-historical and reflective view of art and the changing conditions under which it was displayed and viewed. However, neither formula was able to stem the decline in readership, while during the nineties many museums were not prepared to provide financial support for *Museumjournaal*, which was under political and administrative pressure to operate more economically. In 1996 all these factors came together, resulting in the discontinuation of the journal. For the Dutch art world this meant the loss of a relatively independent forum, one which thanks to its emphasis on the need for museums to adopt a

reflective attitude – alongside the necessary tasks of acquisition, presentation, management and conservation – occupied an exceptional position within the Dutch art world for decades.

Bibliografie

Boeken en artikelen in boeken, catalogi, tijdschriften en kranten

- Adang, M., "Eens zal de dag, opgaand, vinden arbeid en schoonheid vereend." Over socialisme en kunstopvoeding in Nederland aan het begin van de twintigste eeuw, in: M.G. Westen, (red.), *Met den tooverstaf van ware kunst: cultuurspreiding en cultuuroverdracht in historisch perspectief*, Leiden 1990, pp. 71-104.
- Adcock, G., 'Why Marcel Duchamp's old hat still addresses the situation in the ninies', *Arts Magazine* 59 (1985) 7, pp. 72-77.
- Adrichem, J. van, *Beeldende kunst en kunstbeleid in Rotterdam 1945-1985*, Rotterdam 1987.
- Adrichem, J. van, 'Progressieve galeriën in de jaren zestig en zeventig: Riekje Swart, Art & Project en Helen van der Meij', in: P. Andriess, M. van den Berg, J. Heynen et al., *Art Gallery Exhibiting. The Gallery as a Vehicle for Art*, Amsterdam 1996, pp. 105-120.
- Adrichem, J. van, *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland. Picasso als pars pro toto*, Amsterdam 2001.
- Adrichem, J. van, 'Newman en de Amerikaanse kunst in het Stedelijk Museum', in: J. Bouwhuis en W. Njio (red.), *Stedelijk Museum Amsterdam in 2001*, Amsterdam 2002, z.p.
- Alberro, A., 'Alexander Alberro on The Fox. One Year Under the Mast', *Artforum* 41 (2002) 10, pp. 162-164, p. 206.
- Allen, G., 'In on the Groundfloor: Avalanche and the SoHo Art Scene 1970-1976', *Artforum* 44 (2005) 3, pp. 214-221.
- Alloway, L., 'Introduction', tent.cat. *Systemic Painting*, New York (Guggenheim Museum) 1966, pp. 11-21.
- Alloway, L., 'Network: The Artworld described as a System', *Artforum* 11 (1972) 1, pp. 28-33.
- Anoniem, 'Permanente Van Gogh-tentoonstelling. De officiële opening. Een rede van V.W. van Gogh', *Het Volk* 19 februari 1931.
- Anoniem. z.t., *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 1 (1933) 1, p. 3.
- Anoniem, 'Van Gogh-archief', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 25 juni 1955.
- Anoniem, 'Een expertise-bureau opgericht. Streven om onbevredigende toestanden te verbeteren', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 19 juli 1952.
- Anoniem, 'Twee Haagse museumdirecteuren maakten een reis door Amerika', *Haagsche Courant* 20 november 1952.
- Anoniem, 'Drs L. Wijsenbeek: Wat kan het publiek aan?', *De Maasbode* 14 maart 1953.
- Anoniem, 'Drie musea geven maandblad uit', *De Telegraaf* 28 juni 1955.
- Anoniem, 'Museumjournaal', *De Volkskrant* 28 juni 1955.
- Anoniem, 'Museumjournaal', *Eindhovens Dagblad* 26 november 1956.
- Anoniem [C. Doelman], 'alleen voor de snobjes', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 3 februari 1962.
- Anoniem, 'Kurken, flessen, banden en lucifers. Museum als stortplaats van failliete blikfabriek', *De Volkskrant* 10 maart 1962.
- Anoniem, 'Conservator Gans vraagt ontslag bij „Stedelijk”', *De Volkskrant* 14 oktober 1963.
- Anoniem, 'Reacties op het Europees kunsthuis', *Vrij Nederland* 24 (1963) 11, p. 6.
- Anoniem, *Bibliografie der geschriften van prof.dr. A.M. Hammacher*, Otterlo 1963.
- Anoniem [C. Doelman], 'Koude kermis in Den Haag. Een expositie, waarvan de pakkisten het meest de aandacht trekken', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 20 februari 1965.
- Anoniem [C. Doelman], 'Manifestatie van Nul of Zero te Amsterdam', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 1 mei 1965.
- Anoniem, 'Op 2 en 3 juli: kunstenaars laten A'dam een weekend lang spelen', *Algemeen Handelsblad* 9 juni 1966.
- Anoniem [verm. C. Doelman], 'De gelukkige familie. Een essay in beelden van dr. A.B. de Vries', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 2 juli 1966.
- Anoniem, 'Experiment en resultaat. Poging tot suprematisme van de kleur en de volgroeide composities van Peter Struycken', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 17 december 1966.
- Anoniem, 'Museumjournaal op bredere basis', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 9 december 1967.
- Anoniem [verm. C. Doelman], 'Minimal Art. Uitgebreide expositie in Den Haag', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 30 maart 1968.
- Anoniem, 'Van monumentale kunst naar milieu-vorming. Interview met Peter Struycken', *Plan* (1971) 6, pp. 25-29.
- Anoniem, 'Wiskundig denken en handelen is een noodzakelijkheid. Interview met Berend Hendriks', *Plan* (1971) 6, pp. 29-33.
- Anoniem, 'Bewoners bewust maken van hun omgeving. Interview met Eugène Terwindt', *Plan* (1971) 6, pp. 34-38.

- Anoniem, 'Edy de Wilde' in: D. Honisch en J. Jensen (red.), *Amerikanische Kunst von 1945 bis heute. Kunst der USA in europäischen Sammlungen*, Keulen 1976, pp. 122-124.
- Anoniem, 'Commentaar op de nota "Naar een nieuw museumbeleid"/Minderheidscommentaar', *Museumvisie* 1 (1977) 1, pp. 3-11.
- Anbeek, T., 'Niet het moment voor experimenten. De twee gezichten van de jaren vijftig', in: P. Luyckx en P. Slot (red.), *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*, Hilversum 1997, pp.19-26.
- Armando, 'Credo I', *Maatstaf* 6 (1958/1959) pp. 810-811.
- Armando, 'Over het lijk van de renaissance', *Gard Sivik* (1963) 32, pp. 20-22.
- Baere, B. de, en S. Klein Essink, "'Op losse schroeven". Een gesprek met Wim Beeren', *Kunst & Museumjournaal* 6 (1995) 6, pp. 42-51.
- Baljeu, J., 'Een vluchtheuvel voor vormen van geluk', *Hollands Diep* 2 (1976) 7, pp. 16-17.
- Balk, H., 'De freule, de professor, de koopman en zijn vrouw. Het publiek van H.P. Bremmer', *Jong Holland* 9 (1993) 2, pp. 4-24.
- Barents, E. (red.), *De Kunst van het verzamelen. 20^e eeuwse kunst uit Nederlandse musea*, 1997.
- Barr, A., 'Is Modern Art Communistic?', *The New York Times Magazine*, 13 december 1952. Tevens opgenomen in: I. Sandler en A. Newman (red.), *Defining Modern Art. Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.* New York 1986, pp. 214-219.
- Barr, A., zonder titel, *De collectie Sandberg* Amsterdam 1962, z.p.
- Bavelaar, H., *Kroniek van kunst en cultuur. Geschiedenis van een tijdschrift 1935-1965*, Leiden 1998.
- Beek, M. van, 'In het licht van Vermeer', *De Tijd* 9 juli 1966.
- Beek, M. van, 'Koel systeem heeft expressie vervangen', *De Tijd/Maasbode* 10 december 1966.
- Beeld* 1 (1984) 3 (herdenkingsnummer H.L.C. Jaffé).
- Beeren, W., 'Moderne kunst en religie', *Kunst en religie* 39 (1957) 1, pp. 10-14.
- Beeren, W., 'Moderne kunst en religie 2', *Kunst en religie* 39 (1957) 3, pp. 1-13.
- Beeren, W., 'Moderne kunst en religie 3', *Kunst en religie* 40 (1958) 4, pp. 1-14.
- Beeren, W., 'Het plan van Louis Gans en de plannen der musea', *Hollands Maandblad* 5 (1963) 196, pp. 34-39.
- Beeren, W., 'Het plan voor de tentoonstelling', in: *Nieuwe realisten*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum) 1964, p. 7.
- Beeren, W., z.t. [inleiding], in: *Vormen van de kleur*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1966, p. 1.
- Beeren, W., 'Avant-garde achteraf', *Jaarverslag 1968 Raad voor de Kunst*, Den Haag 1969, pp. 57-64.
- Beeren, W., 'De tentoonstelling', *Op losse schroeven. Situaties en cryptostructuren*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1969, z.p.
- Beeren, W. (red.), *Verslag Sonsbeek '71*, s.l. 1972.
- Beeren, W., 'Het museum is "mooi" genoeg geweest', *NRC Handelsblad* 22 juni 1973.
- Beeren, W., *In relatie tot kunst. Opstellen over moderne kunst, kunstenaars, kunstpolitiek en kunstkritiek*, s.l. 1976.
- Beeren, W., 'Op losse schroeven. P.M.', in: '60 '80. Attitudes/concepts/images, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1982, pp. 51-55.
- Beeren, W., '„Ik zou willen weten wat maakt het de moeite waard..'. Een vraag aan Rini Dippel bij haar afscheid van het Stedelijk Museum, Amsterdam 1993.
- Berndes, C, M. Bloemheuvel, J. Debbaut et al. (red.), *Een collectie is ook maar een mens. Edy de Wilde, Jean Leering, Rudi Fuchs, Jan Debbaut over verzamelen*, Eindhoven/Rotterdam 1999.
- Bernlef, J. en K. Schippers, *Een cheque voor de tandarts*, Amsterdam 1967.
- Bertheux, M. en M. van Nieuwenhuizen, 'Aanwinsten 1985-1993. Interview met Wim Beeren', *Bulletin Stedelijk Museum Amsterdam*, december 1992-januari 1993, pp. 2-6.
- Bertheux, M. en M. van Nieuwenhuizen, 'Rini Dippel. Interview', *Bulletin Stedelijk Museum Amsterdam*, maart 1993, pp. 33-36.
- Bevers, T., 'Particulier initiatief en cultuur', *Sociologisch Tijdschrift* 14 (1987/1988) 2, pp. 255-289.
- Bevers, T., A. van den Braembussche en B. Langenberg (red.), *De kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur*, Hilversum 1993.
- Bibeb, 'Talent is belangrijk, maar het karakter moet de kunstenaar dragen', *Vrij Nederland* 18 (1957) 42, p. 5.
- Bibeb, 'Wim Beeren: "Een scherpe tong heb ik altijd gehad, het is misschien een gewoonte geworden"', *Vrij Nederland* 46 (1985) 14, pp. 7-8.
- 'Bloemlezing kunstkritiek in Nederland 1945-1985' in: *Metropolis M* 7 (1986) 5/6, pp. 25-129.
- Blok, C., z.t., *Nul/Zero*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum) 1964, z.p.
- Blok, C., *Doolhof of museum. Een leidraad voor de museumbezoeker*, Bussum 1965.
- Blok, C., *Beeldverhaal. Beeld, teken en werkelijkheid in de kunst*, Hilversum/Antwerpen 1967.
- Blok, C., 'De scherpe kanten van de kleur', *De Groene Amsterdammer* 90 (1967) 1, p. 6.
- Blok, C., 'Fontana', *De Groene Amsterdammer* 91 (1967) 14, p. 7.

- Blok, C., *Kunst voor wie?*, Amsterdam s.a.
- Blok, C., 'Kompas – New York en een kwalijk stuk', *De Groene Amsterdammer* 91 (1967) 49, p. 11.
- Blok, C., 'Een katechismus van Jan Donia O.P.R.', *De Groene Amsterdammer* 92 (1969) 1, p. 7.
- Blok, C., 'Op losse schroeven', *De Groene Amsterdammer* 93 (1969) 13, p. 7.
- Blok, C., 'Zijn kunstenaars revolutionairen?', *De Groene Amsterdammer* 93 (1969) 17, p. 5.
- Blok, C., 'Kompas 4', *De Groene Amsterdammer* 93 (1969) 50, p. 5.
- Blok, C., 'Het mechanisme van de geest', *De Groene Amsterdammer* 94 (1970) 39, p. 7.
- Blok, C., 'Kunst kan bijdragen tot het informatieproces', *De Groene Amsterdammer* 94 (1970) 40, p. 11.
- Blok, C., 'Sonsbeek '71: testcase voor de relatie tussen kunst en maatschappij', *De Groene Amsterdammer* 95 (1971) 11, p. 9.
- Blok, C., 'Op losse schroeven', *De Groene Amsterdammer* 93 (1969) 13, p. 7.
- Blok, C., 'Eenzaam maar niet met rust gelaten: museumbezoekers en de moderne kunst', in: A. Petersen en K. Schampers (red.) *'60'80. Attitudes/concepts/images*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1982, pp. 69-76.
- Blok, C., "'Een kunst van grote verwachtingen'", in: S. van Faassen en H. Sleutelaar (red.), *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Amsterdam/Den Haag 1989, pp. 109-120.
- C. Blok, 'Een bewogen tijd. Experiment en discussie in de jaren zestig en zeventig', in: R. de Haas, R. de Leeuw, J. Sillevius et al., *De kunst van het tentoonstellen. De presentatie van beeldende kunst in Nederland van 1800 tot heden*, Amsterdam 1991, pp. 78-94.
- Blok, C., 'De tijdgeest en de musea voor moderne kunst', in: *Jaarboek Gemeentemuseum Den Haag 1999-2000*, Den Haag 2001, pp. 13-19.
- Blom, J., 'Jaren van tucht en ascese. Enige beschouwingen over de stemming in Herrijzend Nederland (1945-1950)', in: P. Klein en G. van der Plaats (red.), *Herrijzend Nederland. Opstellen over Nederland in de periode 1945-1950*, Den Haag 1981, pp. 125-158.
- Blotkamp, C., 'Schilderkunst uit New York. Verfrissende zelfverzekerdheid', *Vrij Nederland* 28 (1967) 15, p. 11.
- Blotkamp, C., 'Belijdenis van het museumbeleid', *Simiolus* 2 (1967) 1, pp. 3-5.
- Blotkamp, C., 'Enno Develing en de werkelijkheid. Minimal Art-plus en -min', *Vrij Nederland* 28 (1968) 35, p. 13.
- Blotkamp, C., 'Museumdirecteur De Wilde: "Er moet één kaptein op het schip staan"', *Vrij Nederland* 29 (1969) 43, p. 9.
- Blotkamp, C., *Na de beeldenstorm. Drie opstellen over recente beeldende kunst*, s.l. 1970
- Blotkamp, C., 'Sonsbeek 1971, een testcase voor de presentatie van moderne kunst', *Vrij Nederland* 31 (1971) 48, p. 17.
- Blotkamp, C., *Een jaar tentoonstellingen Utrechtse Kring. Neudeflat*, Utrecht 1972.
- Blotkamp, C., 'Het dilemma van Jean Leering en de contactstoornis van Bruce Nauman', *Vrij Nederland* 34 (1973) 45, p. 27.
- Blotkamp, C., 'Het verschil tussen Europees en Amerikaans abstract. Ad Dekkers en Agnes Martin bij Galerie Swart', *Vrij Nederland* 34 (1973) 41, p. 29.
- Blotkamp, C. M. van Caspel, F. Haks et al. (red.), *Museum in Motion?/Museum in beweging? The modern art museum at issue/Het museum voor moderne kunst ter discussie*, Den Haag 1979.
- Blotkamp, C., 'Kunstenaars als critici. Kunstcritiek in Nederland, 1880-1895', in: C. Blotkamp en R. Bionda, R. (red.), *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, cat.tent. Amsterdam (Rijksmuseum Vincent van Gogh) 1991, pp. 75-87.
- Blotkamp, C., 'Kunstgeschiedenis en moderne kunst: een lange aanloop', in: P. Hecht, C. Stolwijk en A. Hoogenboom (red.), *Kunstgeschiedenis in Nederland*, Amsterdam 1998, pp. 89-104.
- Blotkamp, C., '1969', in: *Conceptuele kunst in Nederland en België 1965-1975. Kunstenaars, verzamelaars, galleries, documenten, tentoonstellingen, gebeurtenissen*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 2002, pp. 16-27.
- Boers, W., 'Buitenlanders in Amsterdam', *Fodor* 1 (1982) 8/9/10, pp. 94-109.
- Bogaarts, M., 'Verzuild particulier initiatief. Dr. J.J. Gielen, minister van OK en W in het eerste kabinet-Beel (3 juli 1946-7 augustus 1948)', *Boekmancahier* 4 (1992) 11, pp. 30-33.
- Bogaarts, M., 'Kunstbeleid en Koude Oorlog. Prof.dr. F.J.Th. Rutten, minister van OK en W in het kabinet-Drees/Van Schaik (7 augustus 1948-15 maart 1951) en in het eerste kabinet-Drees (15 maart 1951-2 september 1952)', *Boekmancahier* 4 (1992) 11, pp. 46-52.
- Bois, Y-A., *Painting as Model*, Cambridge (Mass.)/Londen 1990.
- Bolten, J., 'In het licht van Vermeer. Expositie in het Mauritshuis – wel van uniek gehalte – toont nog geen geestelijke familie van kunstenaars', *Het Parool* 16 juli 1966.
- Bolten, J., 'De geldigheid van de bloedeigen mening', *Vrij Nederland* 27 (1966) 12, p. 14.
- Bolten, J., 'Kruising tussen beeldhouwkunst en architectuur in Den Haag. Het onpersoonlijke wint veld in de kunst', *Het Parool* 27 maart 1968.

- Bolten, J., 'Kunst "op losse schroeven" in Amsterdams Stedelijk Museum. Onnozelheid en klungeligheid met een doel', *Het Parool* 29 maart 1969.
- Boomgaard, J., 'De utopie van de argeloosheid. Een korte cursus engagement', *De Witte Raaf* 13 (1999) 77, pp. 23-25.
- Boomgaard, J., M. van Mechelen en M. van Rijsingen (red.), *Als de kunst erom vraagt. De Sonsbeektentoonstellingen 1971, 1986, 1993*, Amsterdam/Arnhem 2001.
- Boot, M., 'Een museum voor een nieuw tijdperk. H.E. van Gelder en het Gemeentemuseum', *Jaarboek Haags Gemeentemuseum. Jubileumnummer '95/'96*, Den Haag 1997, pp. 10-45.
- Bosma, M., 'Tussen hoofd en hart. Kunstkritiek tussen 1975 en 1985', *Metropolis M* 7 (1986) 5/6, pp. 98-105.
- Bourdieu, P., *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, Amsterdam 1992.
- Braat, L., 'De biennale van Parijs', *Kroniek van Kunst en Cultuur* 21 (1961) 8, pp. 17-21.
- Braembussche, A. van den, *Denken over kunst. Een kennismaking met de kunstfilosofie*, Bussum 1996.
- Brams, K., 'Open brief aan "de Mondriaan"', *De Witte Raaf* 11 (1997) 68. p. 1.
- Bril, M., 'Sleutelaar in Eldorado' in: S. van Faassen en H. Sleutelaar (red.), *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Amsterdam 1989, pp. 216-232.
- Bronkhorst, G. van, 'Vincent Willem van Gogh and the Van Gogh Museum's pre-history', *Van Gogh Museum Journal* 1995, Amsterdam 1995, pp. 24-33.
- Broos, K., en L. van Halem, '1955' in: C. Blok (red.), *Nederlandse kunst vanaf 1900*, Utrecht 1994, pp. 100-127.
- Brouwer, M., 'Het kunstbedrijf (1). Wie wordt de baas van wat?', *Haagse Post* 64 (1977) 30, pp. 42-44.
- Brouwer, M., 'Het kunstbedrijf (2). De ideologie', *Haagse Post* 64 (1977) 31, pp. 39-42.
- Brouwer, M., 'Het kunstbedrijf (slot). Kunst of informatie?', *Haagse Post* 64 (1977) 32, pp. 44-47.
- Brunsmann, P. en H. Overduin, 'Museumproblematiek: Verslag van een groepsgesprek', *Dokboek* (1973-1974) 4, pp. 1-6.
- Buchloh, B., 'Formalism and historicity – changing concepts in American and European Art since 1945', in: *Europe in the seventies. Aspects of Recent Art*, tent.cat. Chicago (Art Institute of Chicago) 1977, pp. 83-111.
- Buchloh, B., 'Theorizing the Avant-Garde', *Art in America* 72 (1984) 10, pp. 19-21.
- Buchloh, B., 'Cold War Constructivism', in: S. Guilbaut (red.), *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal*, Cambridge (Mass.)/Londen 1990, pp. 85-112.
- Buchloh, B., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge (Mass.)/Londen 2000.
- Buettner, S., *American Art Theory 1945-1970*, Ann Arbor 1981.
- Burg, F. van den, *De Vrije Katheder 1945-1950. Een platform van communisten en niet-communisten*, Amsterdam 1983.
- Burg, F. van den, en J. Kassies, *Kunstenaars van Nederland! Om eenheid en zeggenschap: het ontstaan van de Federatie van kunstenaarsverenigingen en de Raad voor de Kunst 1942-1950*, Amsterdam 1987.
- Burg, F. van den, 'Amsterdamse en Haagse plannen. De Raad voor de Kunst en de Federatie van Kunstenaarsverenigingen', *Boekmancahier* (1992) 11, pp. 30-33.
- Bürger, P., *Theory of the Avant-Garde*, Minnesota 1994.
- Calis, P., "'De Stijl" en "De Nieuwe Stijl"', *De Gids* 152 (1989) pp. 682-684.
- Claessens, P., en L. Coelewij, 'Wim Beeren. "Want het museum is een meneer met een eigen mening"', *Metropolis M* 8 (1987) 5/6, pp. 16-25.
- Clarijs, P., 'De kinderwerkplaats in het Stedelijk Museum te Amsterdam', *Bulletin & Nieuws-bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 7 (1954) pp. 218-219.
- Constant [Nieuwenhuys], 'Manifest', *Reflex* 1 (1948), herdrukt in: W. Stokvis, *Cobra. De Internationale van Experimentele Kunstenaars*, Amsterdam 1987, pp. 30-31.
- Constant [Nieuwenhuys], G. Lataster en J. Sierhuis, 'Leering maakt de kunst monddood', *Hollands Diep* 2 (1976) 6, p. 29.
- Coplans, J., 'The New Paintings of Common Objects', *Artforum* 1 (1962) 6, pp. 26-29.
- Coplans, J., 'Pop Art, USA', *Artforum* 2 (1963) 4, pp. 27-30.
- Coplans, J., 'Post Painterly Abstraction. The long-awaited Greenberg exhibition fails to make its point', *Artforum* 2 (1963) 12, pp. 4-9.
- Couvée, D., 'Wat Fuchs beweert is nog onaanvaardbaarder', *Hollands Diep* 2 (1976) 8, p. 26.
- Crane, D., *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World 1940-1985*, Chicago/Londen 1987.
- Crow, T., *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/Londen 1985.
- Crow, T., *Modern Art in the Common Culture*, New Haven/Londen 1996.
- Crow, T., *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent*, New York 1996.
- Daniels, D., 'Der Einzige und sein Publikum', in: *Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*, tent.cat. Keulen (Museum Ludwig) 1988, pp. 23-47.

- Dankers, J., en J. Verheul, *Tot stand gekomen met steun van ... Vijftig jaar Prins Bernhard Fonds, 1940-1990*, Zutphen 1990.
- 'De radiocursus "Openbaar kunstbezit" als middel tot cultuurspreiding. Een publieksanalyse', *Mededelingen van het Prins Bernhard Fonds*, serie A, no. 1, 1958.
- Depondt, P., 'Geschreven in het vliegtuig', *De Volkskrant* 10 januari 1995.
- Desjardijn, D., *Voer voor miljoenen. De Aktie BBK en Sonsbeek buiten de Perken*, Amsterdam 1989.
- Develing, E., 'Inleiding', *Minimal Art*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum) 1968, pp. 5-10.
- Develing, E., *Serie van 6 publicaties*, Den Haag 1968/1969.
- Doelman, C., 'Verzamelen volgens een plan de campagne', *Kroniek van Kunst en Cultuur* 20 (1960) 6, pp. 31-43.
- Doelman, C., 'Het geval Rauschenberg. Of de artistieke ijdelheid van een machtig land/De pop-art van Rauschenberg c.s. in Venetië, Kassel en Nederland', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 4 juli 1964.
- Doelman, C., 'De toestand in het Stedelijk Museum', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 22 maart 1969.
- Donia, J., *De explosie van het intellect. Nieuwe trends in de beeldende kunst*, Hilversum 1968.
- Duchamp, M., 'The creative act. Between intention and expression lies the art coefficient', *Art News* 56 (1956) 4, pp. 28-29.
- Dulken, H. van, 'De cultuurpolitieke opvattingen van prof. dr. G. van der Leeuw (1890-1950)', in: *Kunst en beleid in Nederland*, Amsterdam 1985, pp. 81-162.
- Dull, B., 'Gevoel voor de slechte smaak', *Het Parool* 23 december 1967.
- Duve, T. de, *Kant after Duchamp*, Cambridge (Mass.)/Londen 1996.
- Duyn, E. van, en F. Witteveen, *Boezem. Oeuvrecatalogus*, Bussum 1999.
- Ebbink, H., 'Rudi Fuchs en het model van de taal', *Metropolis M* 3 (1982) 3, pp. 15-24.
- Ebbink, H., en P. de Ruiter, 'Het lancet in de wattendoos. Veertig jaar kunstkritiek in Nederland', *Metropolis M* 7 (1986) 5/6, pp. 28-33.
- Ebbink, H., 'Enkele indrukken uit *Bewust Leven*, de autobiografie van W. Jos. de Gruyter', *Jong Holland* 12 (1996) 1, pp. 26-41.
- Egbert, D.D., *Social Radicalism and the Arts. Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968*, Londen 1970.
- Eijkelboom, J., 'Het waarachtig oninteressante in Museum Fodor', *Vrij Nederland* 23 (1962) 16, p. 7.
- Eijkelboom, J., "'Bewogen beweging": werk van gedreven grapjassen', *Vrij Nederland* 21 (1961) 23, p. 7.
- Eijkelboom, J., 'Schilderen met jute en radertjes', *Vrij Nederland* 21 (1961) 39, p. 8.
- Eijkelboom, J., 'Is Neerlands jeugd wel slap genoeg?', *Vrij Nederland* 21 (1961) 47, p. 7.
- Eijkelboom, J., 'Plan van Patricia van Delden: waarom geen Europees kunsthuis in Nederland', *Vrij Nederland* 24 (1963) 3, p. 6.
- Eijkelboom, J., 'De ontslagname van Dr. L. Gans. Onvrede met het museum', *Vrij Nederland* 24 (1963) 8, p. 7.
- Eijkelboom, J., 'Kunst kiezen op kantoor. Analyse van een experiment', *Vrij Nederland* 25 (1964) 12, p. 11.
- Eijkelboom, J., 'Komt er een kentering in de kunstconsumptie?', *Vrij Nederland* 24 (1964) 47, p. 7.
- Eijkelboom, J., 'Bevordering van de kunstconsumptie (2)', *Vrij Nederland* 24 (1964) 48, p. 6.
- Elk, G. van, 'Het eerste (voorlopige) a-dynamische manifest', *Vrij Nederland* 22 (1961) 18, p. 5.
- Entrop, P., 'De beheerste kernfusie van Paul Groot', *Beeld* 4 (1989) 3, pp. 34-38.
- Es, J. van, 'Gevraagd: een directeur voor het Haags Gemeentemuseum. Het directoraat van L.J.F. Wijsenbeek', in: T. Eliëns, J. van Es en M. Josephus Jitta (red.), *Jaarboek Haags Gemeentemuseum. Jubileumnummer '95/'96*, Den Haag 1997, pp. 175-205.
- Even-Zohar, I., 'Polysystem Theory', *Poetics Today* 11 (1990) 1, pp. 9-44.
- Filedt Kok, J.P., 'De kunsthistorische opleiding in Nederland en het museum', *Nieuws-bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* (1970), pp. 116-119.
- Fokkema, R., *Het komplot der vijftigers. Een literair-historische documentaire*, Amsterdam 1979.
- Foster, H., 'Some Uses and Abuses of Russian Constructivism', in: *Art into Life. Russian Constructivism 1914-1932*, tent.cat. Washington (Henry Art Gallery), Minneapolis (Walker Art Center) 1990, Moskou (Tretjakov Gallery) 1991, pp. 241-253.
- Foster, H., *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (Mass.)/Londen 1996.
- Foster, H., *Design and Crime (And Other Diatribes)*, Londen/New York 2002.
- Freijser, V., 'De kunsttijdschriften en de receptie van de moderne kunst 1945-1951' in: W. Stokvis (red.), *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland. Vernieuwingen na 1945*, Amsterdam 1984, pp. 173-191.
- Frenken, T., 'Vormen van de kleur', *Eindhovens Dagblad* 29 november 1966.

- Fried, M., 'Introduction', in: *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, tent.cat. Cambridge (Mass.) (Fogg Art Museum), 1965, pp. 4-53. Tevens verschenen als 'Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella', in: M. Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago/Londen 1998, pp. 213-265.
- Fried, M., 'Art and Objecthood' *Artforum* 5 (1967) 10, pp. 12-23.
- Fritz-Jobse, J., 'Het streven naar een kunstkritiek van oog en verstand. Kunstkritiek tussen 1965 en 1975', *Metropolis M* 7 (1986) 5/6, pp. 74-79.
- Fuchs, R., 'De ogen van Apollinaire', *De Gids* 129 (1966) 4/5, pp. 321-323.
- Fuchs, R., 'E. de Jongh versus kunst', *De Gids* 129 (1966) 7/8, pp. 196-198.
- Fuchs, R., 'Kritiek: een slopende activiteit', *Vrij Nederland* 27 (1966) 12, p. 14.
- Fuchs, R., 'Artistieke seismografie, en twee hedendaagse kunstenaars', *De Gids* 130 (1967) 3, pp. 193-196.
- Fuchs, R., 'Constructies van kleur', *De Gids* 130 (1967) 4, pp. 274-275.
- Fuchs, R., 'Formaten, groter dan het oog', *De Gids* 130 (1967) 8, pp. 161-163.
- Fuchs, R., 'Dada, de andere traditie', *De Gids* 130 (1967) 9/10, pp. 305-307.
- Fuchs, R., 'Jules Olitski', *De Gids* 131 (1968) 9/10, pp. 310-312.
- Fuchs, R., 'Amerikaans modernisme', *De Gids* 131 (1968) 1, pp. 62-68.
- Fuchs, R., 'Amerikaans modernisme (2): Minimal Art', *De Gids* 131 (1968) 4, pp. 261-263.
- Fuchs, R., 'Varianten van sculptuur (I)', *De Gids* 132 (1969) 8, pp. 198-203.
- Fuchs, R., 'Varianten van sculptuur (II)', *De Gids* 133 (1970) 4/5, pp. 330-333.
- Fuchs, R., 'Abstracte kunst in Nederland (1960-1970): Schoonhoven, Van der Heyden, Visser, Dekkers, Struycken, Maaskant', *De Gids* 133 (1970) 7/8, pp. 235-247.
- Fuchs, R., 'Varianten van sculptuur (III): Brancusi', *De Gids* 133 (1970) 10, pp. 397-400.
- Fuchs, R., 'Varianten van sculptuur (IV): over Boezem', *De Gids* 134 (1971) 1, pp. 57-61.
- Fuchs, R., 'Over Ger van Elk (en ook over Carl Andre en Jan Dibbets)' *De Gids* 134 (1971) 5/6, pp. 363-368.
- R. Fuchs, 'Het museum is mooi genoeg', *NRC Handelsblad* 8 juni 1973.
- R. Fuchs, 'Wat Leering beweert is onaanvaardbaar', *Hollands Diep* 2 (1976) 2, p. 23.
- Gamboni, D., 'Critics on criticism: a critical approach', in: M. Gee (red.), *Art Criticism since 1900*, Manchester/New York 1993, pp. 38-47.
- Garrel, B. van, 'De afwezige kunst van de nieuwe avantgarde', *Haagse Post* 56 (1969) 12, p. 25.
- Garrel, B. van, en K. Schippers, 'Sonsbeek buiten de perken. Een internationale kunstprimeur', *Haagse Post* 56 (1971) 26, pp. 46-52.
- Garrel, B. van, 'Bij de meeste universiteiten houdt de kunst na 1900 op', *Haagse Post* 59 (1972) 12, pp. 68-69.
- Gee, M., 'The nature of twentieth-century art criticism', in: M. Gee (red.), *Art Criticism since 1900*, Manchester/New York 1993, pp. 3-21.
- Gelder, J. van, *Kunstgeschiedenis en kunst*, Den Haag 1946.
- Gelder, J. van, 'Het plan Gans: een avontuur en een idee', *Vrij Nederland* 24 (1967) 10, p. 7.
- Gerson, H., *De taal van de kunsthistoricus*, Groningen 1966.
- Gilardi, P., 'Dall'Olanda', *Flash Art* 2 (1967) 7, p. 3.
- Gilot, F., *Matisse en Picasso. Het verhaal van een vriendschap*, Haarlem 1991.
- Gogh, J. van, 'The history of the collection', in: E. van Uiter (red.), *The Rijksmuseum Vincent van Gogh*, Amsterdam 1987, pp. 1-8.
- Gogh, V.W. van, 'Iets over de museums en hun betekenis', *De Socialistische Gids* 22 (1937), pp. 88-93.
- Gregoor, N., 'De heiligheid van de kunst', in: H. Lammers, A. van der Louw en T. Pauken (red.), *De meeste mensen willen meer. Het betere leven van Tien over Rood*, Amsterdam 1967, pp. 17-24.
- Gribling, F., 'Kunst, kunstenaars en de kunstwereld in Amsterdam, 1960-1980. Feiten en samenhang', *Fodor* 1 (1982) 8/9/10, pp. 6-21.
- Grisebach, L. 'Stationen amerikanischer Kunst in Europa nach 1945', in: D. Honisch en J. Jensen (red.), *Amerikanische Kunst von 1945 bis heute. Kunst der USA in europäischen Sammlungen*, Keulen 1976, pp. 9-23.
- Gruyter, J. de, *De Europese schilderkunst na 1850*, Den Haag/Antwerpen 1954.
- Gruyter, J. de, 'Over kunstkritiek', *Raam* (1964) 13, pp. 26-34.
- Gubbels, T., *Passie of professie. Galeriers en kunsthandels in Nederland*, Abcoude/Breda/Amsterdam 1999.
- Gubbels, T. (red.), *Beeldende kunstkritiek in Nederland. Een stand van zaken*, Amsterdam 2000.
- Haaren, H. van, 'De uitdaging van New Babylon', in: *Constant*, tent.cat. Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1965, z.p.
- Haaren, H. van, J. van Adrichem, R. Dippel et al. (red.), *Wim Beeren – om de kunst. Opvattingen van een museumman over moderne kunst, kunstenaars, musea en kunstbeleid*, Rotterdam 2005.
- Haks, F., 'Gevraagd: een permanent experimenteel laboratorium voor beeldende kunst', *Simiolus* 3 (1968-1969) 2, pp. 75-76.

- Halbertsma, M., 'Hans Jaffé, zijn visie op moderne kunst en moderne kunstgeschiedenis', *Jong Holland*, 4 (1988) 2, pp. 22-30.
- Halem, L. van, 'De waarde van Nul', *Jong Holland* 6 (1990) 5, pp. 30-36.
- Halem, L. van, '1960' in: C. Blok (red.), *Nederlandse kunst vanaf 1900*, Utrecht 1994, pp. 128-157.
- Hammacher, A., 'Samenspraak en tegenspraak; museum, kunst en maatschappij 1926-1966', *Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* (1966) 11/12, pp. 110-117.
- Hammacher, A., 'Vermeer en zijn hemelingen', *De Groene Amsterdammer* 90 (1966) 30, p. 7.
- Hartog Jager, H. den, en J. Lamoree, 'Een verlegen sfinx', *HP/De Tijd* (1992) 34, pp. 54-60.
- Hartog Jager, H. den, 'Ambtenaren en ongenaakbaren', *NRC Handelsblad* 9 augustus 1996.
- Hartzema, R., 'Museum op losse schroeven', *Het Vrije Volk* 15 maart 1969.
- Heij, J.J., 'Kritiek bekritiseerd. Kunstenaars contra critici 1919-1932', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1977*, Haarlem 1978, pp. 105-124.
- Heijbroek, J.F., 'Het Rijksmuseum voor Moderne Kunst van Willem Steenhoff. Werkelijkheid of utopie?', *Bulletin van het Rijksmuseum* 39 (1991), pp. 163-231.
- Heijden, M. van der, 'De Famous Artists van het Internationaal Instituut voor Herscholing van Kunstenaars', *Jong Holland* 2 (1986) 1, pp. 29-35.
- Heijting, L., 'Eigenlijke kunst', *NRC Handelsblad* 8 november 1974.
- Heijting, L., 'Verzuchtingen van Mondriaan', *NRC Handelsblad* 21 april 1995.
- Hellema, P., en J. Marsman, *De organisatie-adviseur. Opkomst en groei van een nieuw vak in Nederland 1920-1960*, s.l. 1997.
- Hendriks, E., en L. van Tilborgh, 'Van Gogh's "Garden of the Asylum": genuine or fake?', *Burlington Magazine* (2001) 1176, pp. 145-156.
- Hoek, G.J., *Bezoekers bekeken: een onderzoek naar het bezoek aan het gemeentemuseum van 's-Gravenshage ten dienste van het opvoedkundig werk van het museum voor moderne kunst*, Amsterdam 1956.
- Hoetink, H., 'Museum en student', *Nieuws-bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* (1970), pp. 119-125.
- Hofland, H., *Tegels lichten, of ware verhalen over de autoriteiten in het land van de voldongen feiten*, Amsterdam 1972.
- Hofstee, W., 'Actieve cultuurpolitiek, nu!', *Boekmancahier* (1992) 11, pp. 33-37.
- Hordijk, G., 'The Museum of Modern Art', *Kroniek van Kunst en Cultuur* 7 (1946) 6, p. 188.
- Jaffé, H., 'De toekomst van het schilderij', *Kroniek van Kunst en Cultuur* 9 (1948) 5, pp. 137-138.
- Jaffé, H., 'Musea: toen en thans', *Kroniek van Kunst en Cultuur* 20 (1960) 7/8, pp. 35-40.
- Jaffé, H., z.t., *Nieuws-bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 12 (1959) pp. 144-150.
- Jaffé, H., 'Musea in de schaduw van morgen', *Nieuws-bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* (1966), pp. 117-121.
- Jaffé, H., 'Willem Sandberg', *Jong Holland* 1 (1984) introductienummer, pp. 53-54.
- Jaffé, H., 'Het probleem der werkelijkheid in de beeldende kunst der XXe eeuw', in A.W. Reinink, E. van Voolen en J.H. Sassen (red.), *Over utopie en werkelijkheid in de beeldende kunst. Verzamelde opstellen van H.L.C. Jaffé (1915-1984)*, Amsterdam 1986, pp. 21-33.
- Jansen, B., 'Onbegrip, inleving en objectiverende distantie. Kunstcritiek tussen 1955 en 1965', *Metropolis M* 7 (1986) 5/6, pp. 50-55.
- Jansen, T., en J. Rogier, *Kunstbeleid in Amsterdam 1920-1940. Dr. E. Boekman en de socialistische gemeentepolitiek*, Nijmegen 1983.
- Jauss, H., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, 1970.
- Jongh, E. de, 'Bij de tentoonstelling in het Mauritshuis. Vermeer in het licht van dr. A.B. de Vries', *Vrij Nederland* 26 (1966) 59, p. 6.
- Jongh, E. de, 'Die leiden des jungen Fuchses', *Vrij Nederland* 27 (1966) 12, p. 14.
- Jonker, E., L. Kooijmans en M. van Rossem, *Een tevreden natie. Nederland van 1945 tot nu*, Baarn 1993.
- Jouffroy, A., 'Die Wiederentdeckung Marcel Duchamps hat unsere Geschichte verändert', in: *Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*, tent.cat. Keulen (Museum Ludwig) 1988, pp. 107-114.
- D. Judd, 'Specific Objects', *Arts Yearbook* 8 (1965) herdrukt in: J. Meyer (red.), *Minimalism*, Londen 2000, pp. 207-210.
- Kassies, J., 'Niet revolutionair. Mr. J.M.L.Th. Cals, minister van OK en W in het tweede en derde kabinet Drees (2 september 1952-22 december 1958, het tweede kabinet-Beel (22 december 1958-19 mei 1959) en het kabinet-De Quay (19 mei 1959-24 juni 1963)', *Boekmancahier* (1992) 11, pp. 52-56.

- Kempers, B., 'Aandelen in onsterfelijkheid. Museaal mecenaat, particulier initiatief en overheid', in: C. Smithuijsen (red.), *De hulpbehoevende mecenas. Particulier initiatief, overheid en cultuur 1940-1990*, Zutphen 1990, pp. 72-129.
- Kempers, B., 'Stichters en schenkers. Particuliere verzamelaars en openbare kunstmusea in Europa en de Verenigde Staten', in: Bergvelt, E., D. Meijers en M. Rijnders (red.), *Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*, Heerlen 1993, pp. 385-408.
- Kennedy, J., *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig*, Amsterdam/Meppel 1995.
- Klaster, B.J., 'Vooral voor ingewijden', *Het Parool* 25 februari 1994.
- Knippenberg, H., en W. van der Ham, *Een bron van aanhoudende zorg. 75 jaar ministerie van Onderwijs [Kunsten] en Wetenschappen 1918-1993*, Assen 1993.
- Kok, A., en R. Smolders, 'Cor Blok', *Metropolis M* 1 (1979) 1, pp. 15-22.
- Kok, A., 'Art & Project', *Metropolis M* 5 (1984) 5, pp. 16-20.
- Konijn, F., 'Presentatie na 1945. De museale opstelling als demonstratie van een standpunt', in: Bergvelt, E., D. Meijers en M. Rijnders (red.), *Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*, Heerlen 1993, pp. 431-452.
- Kooten, T. van, 'Het Rijksmuseum Kröller-Müller onder A.M. Hammacher', *Jong Holland* 3 (1987) 1, pp. 38-47.
- Kooy, G.A., J.H. de Ru en H.J. Scheffer (red.), *Nederland na 1945, beschouwingen over ontwikkeling en beleid*, Deventer 1980.
- Kozloff, M., 'A letter to the Editor', *Art International* 7 (1963) 6, pp. 88-92.
- Kozloff, M., *Renderings. Critical Essays on a Century of Modern Art*, New York 1969.
- Kraaijpoel, D., 'Alles kunnen zien. Het ideale museum', *De Nieuwe Linie* 21 (1967) 1120, p. 7.
- Kröller-Müller, H., *Beschouwingen over problemen in de ontwikkeling der moderne schilderkunst*, Maastricht 1925.
- Kroonenburg-de Kousemaeker, C. van, en A. Haase, 'De rol van Sandberg' in: W. Stokvis (red.), *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland. Vernieuwingen na 1945*, Amsterdam 1984, pp. 63-92.
- Kuik, W., "'Vormen van de kleur" in het Stedelijk Museum Amsterdam. Koele richting in de kunst', *Het Parool* 24 december 1966.
- Kultermann, U., *Radikaler Realismus*, Tübingen 1972.
- Lakerveld, C. van, et al., *Educatief werk in Nederlandse museums. Een onderzoek in opdracht van de werkgroep van educatieve diensten van museums in Nederland*, Amsterdam 1970.
- Lambers, R., 'Hans Jaffé, kunsthistoricus en promotor van de moderne kunst. Onder professoren', *Kunstlicht* 14 (1993) 1, pp. 10-14.
- Lampe, G., 'De toekomst van de abstracte kunst', *Vrij Nederland* 21 (1961) 23, p. 7.
- Lampe, G., 'Over kunstkritieken: de bescheidenheid is vaak ver te zoeken', *Vrij Nederland* 24 (1963) 13, p. 15, p. 17.
- Lampe, G., 'De criticus moet zijn werk even zwaar nemen als de kunstenaar', *Vrij Nederland* 24 (1964) 30, p. 7.
- Lampe, G., 'Nu; zero en: vrije academie, nieuwe stijl', *Vrij Nederland* 24 (1964) 33, p. 9.
- Lampe, G., 'Nieuwe realisten in Den Haag. Kunst die piept als een accordeon', *Vrij Nederland* 24 (1964) 45, p. 9.
- Lampe, G., 'Hardedge in het Amsterdams Stedelijk. De grootst mogelijke klap voor het oog', *Vrij Nederland* 27 (1966) 18, p. 9.
- Lampe, G., 'De ruimte exploreren met artistieke middelen', *Vrij Nederland* 27 (1967) 35, p. 8.
- Leering, J., 'Einführung', in: *El Lissitzky*, tent.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum), Basel (Kunsthalle), Hannover (Kestner Gesellschaft) 1965, pp. 9-15.
- Leering, J., 'Inleiding', in: *Kompas 3. Schilderkunst na 1945 uit New York*, tent.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1967, pp. 6-19.
- Leering, J., 'Inleiding', in: *Theo van Doesburg 1883-1931*, tent.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum), Den Haag (Gemeentemuseum), Basel (Kunsthalle) 1968-1969, pp. 4-8.
- Leering, J., 'De functie van het museum. Tendens van mausoleum naar een 'levend museum'', *Intermediair* (1970) 25, pp. 1-9.
- Leering, 'Die künftige Funktion der Kunst', in: G. Bott (red.), *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museum*, Keulen 1970, pp. 157-170.
- Leering, J., 'Inleiding', in: *Bouwen '20-'40. De Nederlandse bijdrage aan het Nieuwe Bouwen*, tent.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1971, pp. 5-6.
- Leering, J., z.t. [inleiding], *Ad Reinhardt*, tent.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1972, pp. 3-4.
- Leering, J., 'De toekomst van het museum', *Hollands Diep* 1 (1975) 4, pp. 30-33.
- Leering, J., 'Tegen de ingegraven stellingen', *Hollands Diep* 2 (1976) 13, pp. 22-23.
- Leering, J., 'Het museum – instrument tot democratisch cultuurbeleid?', *Beleid & Maatschappij* 5 (1978) 6, pp. 180-187.

- Leeuw-Marcar, A., *Willem Sandberg, portret van een kunstenaar*, Amsterdam 1981.
- Lehning, A., 'De internationale avant-garde tussen de twee wereldoorlogen', *De Groene Amsterdammer* 87 (1963) 42, p. 12.
- Leider, P., 'Saint Andy: Some notes on an artist who, for a large section of a younger generation, can do no wrong', *Artforum* 3 (1964) 5, pp. 26-28.
- Lippard, L., '10 Structuristen in 20 paragrafen', *Minimal Art*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum) 1968, pp. 17-24.
- Lippard, L., *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, New York 1973.
- Lütticken, S., *Kwaliteitsimpuls voor de kunstbeschouwing. Een onderzoek naar de mogelijkheden voor de stimulering van de kunstkritiek in Nederland*, Zoetermeer 1996.
- Lütticken, S., 'Kunst & Museumjournaal', *De Witte Raaf* (1996) 63, p. 25.
- Lütticken, S., *Geheime publiciteit. Essays over hedendaagse kunst*, Rotterdam/Amsterdam 2005.
- Martis, A., 'Kunstenaar en samenleving', in: H. de Boer, L. Brandt Corstius, C. Blok et al., *Kunst en omgeving. Beschouwingen en informatie over de inbreng van beeldende kunst in de omgeving*, Den Haag 1977, pp. 201-208.
- Martis, A., 'De kunstkritiek volgens Museumjournaal', *Metropolis M* 7 (1986) 5/6, pp. 120-127.
- Mededelingen Departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen* 17 (1953) pp. 933-955.
- Meer, F. van der, *Christus' oudste gewaad. Over de oorspronkelijkheid der oud-christelijke kunst*, Utrecht/Brussel 1949.
- Meer, H. van der, 'Spel Amsterdam. Kunst en kermis in de hoofdstad', *De Volkskrant* 11 juni 1966.
- Mehring, C., 'Continental Shift. The Story of Interfunktionen', *Artforum* 42 (2003) 9, pp. 178-183.
- Meijer, E., 'De educatieve taak van kunstmusea', *Volksopvoeding* 11 (1962) pp. 290-302.
- Meijer, I., 'W. Sandberg, oud-directeur van het Stedelijk. "Ik heb zelf geholpen dat instituut van het museum overbodig te maken', *Haagse Post* 60 (1973) 21, pp. 50-56.
- Meijerink, G., en P. Ris, 'Frank Gribling anti-specialist', *Beeld* 2 (1986) 2, pp. 5-15.
- Meijers, D., 'De democratisering van schoonheid. Plannen voor museumvernieuwingen in Nederland 1918-1921', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1977. Nederland 1914-1940*, Haarlem 1978, pp. 55-104.
- Meyer, J. (red.), *Minimalism*, Londen 2000.
- Miedema, H., *Kunst historisch*, Maarssen 1989.
- Monahan, L., 'Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennale', in: S. Guilbaut (red.), *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal*, Cambridge (Mass.)/Londen 1990, pp. 369-416.
- Morris, R., 'Notes on Sculpture part 1', *Artforum* 4 (1965) 6, pp.42-44.
- Morris, R., 'Notes on Sculpture part 2', *Artforum* 5 (1966) 2, pp. 20-23.
- Morris, R., 'Notes on Sculpture part 3. Notes and nonsequiturs' *Artforum* 5 (1967) 10, pp. 24-29.
- Newman, A., en I. Sandler (red.), *Defining Modern Art. Selected Writings of Alfred. H. Barr, Jr.* New York 1986.
- Newman, A., *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, New York 2000.
- Nicolson, B., 'Editorial. Vermeer and the future of exhibitions', *Burlington Magazine* 108 (1966), pp. 397-398.
- O'Brian, J. (red.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism vol. 1. Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Chicago/Londen 1988.
- O'Brian, J. (red.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism vol. 2. Arrogant Purpose, 1945-1949*, Chigaco/Londen 1988.
- O'Brian, J. (red.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism vol. 3. Affirmations and Refusals 1950-1956*, Chicago/Londen 1995.
- O'Brian, J. (red.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism vol. 4. Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Chicago/Londen 1995.
- Oosterbaan Martinius, W., *Schoonheid, welzijn, kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945*, Den Haag 1990.
- Osborne, P., 'Conceptual Art and/as Philosophy', in: M. Newman en J. Bird (red.), *Rewriting Conceptual Art*, Londen 1999, pp. 47-65.
- Osborne, P. (red.), *Conceptual Art*, Londen 2002.
- Oudshoorn, G., 'Pop Art. De „vondst" moet het doen in nieuwe kunstrichting', *Het Parool* 3 juli 1964.
- Overduin, H., *Voermannen, gastvrouwen en educatoren*, Leiden s.a.
- Oxenaar, R., *De schilderkunst van onze tijd*, Zeist/Antwerpen 1958.
- P.R., 'Ons commentaar. Museumjournaal', *Eindhovens Dagblad* 26 november 1956.
- Peeters, H., en Armando, 'De Nederlandse informelen', *Kroniek van Kunst en Cultuur* 21 (1961) 5/6, pp. 52-55.

- Peeters, K., 'School- en studie jaren in Deventer, Den Haag en Nijmegen (1945-1955)' in: H. van Haaren, J. van Adrichem, R. Dippel et al. (red.), *Wim Beeren – om de kunst. Opvattingen van een museumman over moderne kunst, kunstenaars, musea en kunstbeleid*, Rotterdam 2005, pp. 14-20.
- Penders, W., 'Het Stedelijk is niets te dol', *Het Vaderland* 27 maart 1969.
- Penning, R., 'Kunst op losse schroeven in Stedelijk Museum', *Haagsche Courant* 26 maart 1969
- Petersen, A. en P. Brattinga, *Sandberg, een documentaire/a documentary*, Amsterdam 1975.
- Petersen, A., 'Het Stedelijk van Sandberg', *Kunstschrift* 39 (1995) 5, pp. 18-23.
- Peterson, B., 'Amerika schildert'. De eerste tentoonstelling van Amerikaanse schilderkunst in Nederland', *Jong Holland* 8 (1992) 1, pp. 7-17.
- Phaff, J., "De kunstenaars in Nederland worden niet serieus genomen". Beeldhouwer Ger van Elk contra de boerenkooltoestanden', *Vrij Nederland* 30 (1970) 24, p. 9.
- Pieters, D., 'Clubblad voor museumdirecteuren', *NRC Handelsblad* 13 januari 1995.
- Pingen, R., 'Langs de wegen der geleidelijkheid. Het verzamelbeleid van Edy de Wilde in het Van Abbemuseum, 1946-1955', *Jong Holland* 18 (2002) 2, pp. 20-29.
- Pingen, R., *Dat museum is een mijnheer. De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1996-2003*, Amsterdam/Eindhoven 2005.
- Pollmann, J., 'Arbeiders komen niet naar de musea', *Volksoopvoeding. Nederlands-Belgisch tijdschrift voor sociaal-cultureel groepswork* 6 (1957) pp. 154-160.
- Pontzen, R., 'Engelen', *Metropolis M* 12 (1991) 1, p. 56.
- Pontzen, R. (red.), 'Museumjournaal (1955-1996)', *Metropolis M* 17 (1996) 5, pp. 16-17.
- Pots, R., *Cultuur, koningen en democraten. Overheid en cultuur in Nederland*, Nijmegen 2000.
- Prange, J., *De god Hai-Hai en rabarber. Met het kapmes door de jungle der moderne kunst*, Zaandijk 1957.
- R. L., 'Hard beeld van harde wereld. Nieuwe realisten en Pop Art', *Het Vaderland* 30 juni 1964.
- Rapport der Rijkscommissie van advies in zake reorganisatie van het museumwezen hier te lande*, Den Haag 1921.
- 'Rapport van de commissie ter bevordering van het museumbezoek, uitgebracht aan de Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen', *Mededelingen Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen* 17 (1953) 11/12 pp. 933-956.
- 'Reacties op het Europees kunsthuis', *Vrij Nederland* 24 (1963) 11, p. 6.
- Redeker, H., 'De landerige leegheid der Nullisten', *Algemeen Handelsblad* 16 maart 1962.
- Redeker, H., 'Vormen van de kleur', *Algemeen Handelsblad* 10 december 1966.
- Reinink, A., E. van Voolen en J.H. Sassen (red.), *Over utopie en werkelijkheid in de beeldende kunst. Verzamelde opstellen van H.L.C. Jaffé (1915-1984)*, Amsterdam 1986.
- Reznicek, E., *Quo vadimus? Splitsing of synthese bij het kunsthistorische onderzoek*, Utrecht 1964.
- Rheeden, H. van, *Om de vorm. Een eeuw teken- handenarbeid- en kunstnijverheidsonderwijs in Nederland*, Amsterdam 1989.
- Righart, H. en P. de Rooy, 'In Holland staat een huis. Weerzin en vertedering over "de jaren vijftig"' in: P. Luyck en P. Slot (red.), *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*, Hilversum 1997, pp. 11-18.
- Rijnders, M., 'De Verzameling van het Van Abbe, deel V. De periode W.J.A. Visser 1936-1942', *Jong Holland* 15 (1999) 3, pp. 48-53.
- Roepers, N., 'De strijd der deskundigen. H.P. Bremmer en het Wackerproces', *Jong Holland* 9 (1993) 2, pp. 25-36.
- Roest, L., 'Marcel Duchamp. Sleutelfiguur in de moderne kunst', *Het Vaderland* 6 februari 1965.
- Romein-Verschoor, A., *Omzien in verwondering. Herinneringen van Annie Romein-Verschoor* 2, Amsterdam 1971.
- Roodenburg-Schadd, C., 'Bijko, buyko, buykoop. Willem Sandberg, het Stedelijk Museum en de Bijenkorf-collectie', *Jong Holland* 15 (1999) 2, pp. 62-78.
- Roodenburg-Schadd, C., 'Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Sandberg en Jaffé in het Stedelijk Museum, 1945-1963', *Jong Holland* 18 (2002) 2, pp. 12-19.
- Roodenburg-Schadd, C., *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg in het Stedelijk Museum, 1945-1962*, Amsterdam/Rotterdam 2004.
- Rook, G.J. de, 'Het museum als speelbal van het politiek-economisch krachtenveld', *Metropolis M* 8 (1987) 5/6, pp. 8-15.
- Rorimer, A., 'Siting the Page: Exhibiting Works in Publications – Some Examples of Conceptual Art in the USA', in: M. Newman en J. Bird (red.), *Rewriting Conceptual Art*, Londen 1999, pp. 11-26.
- Rorimer, A., *Redefining reality. New Art in the 60s and 70s*, Londen 2001.
- Rose, B., 'Dada Then and Now', *Art International* 7 (1963) 1, pp. 23-28.

- Ruiter, F., *De receptie van het Amerikaanse postmodernisme in Duitsland en Nederland*, Leuven/Apeldoorn 1991.
- Ruiter, P. de, en A. Kok, 'Paul Groot over kunst en kritiek', *Metropolis M* 2 (1981) 4, pp. 11-16.
- Ruiter, P. de, 'K. Schippers en de erfenis van Duchamp', *Jong Holland* 5 (1989) 3, pp. 5-19.
- Ruiter, P. de, *A.M. Hammacher. Kunst als levensessentie*, Baarn 2000.
- Sandler, I., en A. Newman, *Defining Modern Art. Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.*, New York 1986.
- Sandberg, W., 'Gedachten over een museum van hedendaagse kunst', *De Groene Amsterdammer* 75 (1952) 51, p. 11.
- Sandberg, W., *Nu, midden in de xxe eeuw*, Hilversum 1959.
- Sandberg, W., en H. Jaffé, *Kunst van heden in het Stedelijk*, Amsterdam 1961.
- Schaardenburg, L. van, 'Een van de tien. Carl Andre: "ik wil uit de tijd zijn"', *Vrij Nederland* 28 (1968) 35, p. 12.
- Schaardenburg, L. van, 'Kunstpromotor Seth Siegel: "iedereen kan nu kunst maken"', *Haagse Post* 56 (1969) 15, pp. 31-32.
- Scheller, R., z.t., *Nieuws-bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* (1970), pp. 108-116.
- Schenk, R., 'De andere kant. De drijveren van Paul Groot', *Metropolis M* 9 (1988) 2, pp. 8-14.
- Schenk, R., *US in NL. Amerikaanse kunst in Nederlandse musea 1945-2002*, Utrecht 2004.
- Schippers, K., 'Twee spelers. Man Ray en Duchamp', *De Groene Amsterdammer* 88 (1964) 24, p. 20.
- Schippers, K., 'Bevestigende ironie. Een nieuwe wijze van observeren', *De Groene Amsterdammer* 88 (1964) 29, p. 8.
- Schippers, K., 'Intelligentie, toeval en humor in de schilderkunst', *De Groene Amsterdammer* 89 (1965) 7, p. 7.
- Schippers, K., 'De pointes van Nul. Overzichtstentoonstelling in het Stedelijk Museum', *De Groene Amsterdammer* 89 (1965) 20, p. 10.
- Schippers, K., 'Kunstkritiek als exact vak', *Haagse Post* 58 (1971) 46, p. 97.
- Schreuder, A., 'Ook opdrachtgever kunnen geniaal zijn. Gesprek met Wim Beeren', *NRC Handelsblad* 29 mei 1992.
- Schulte Nordholt, H., z.t., *Nieuws-bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 12 (1959), pp. 150-152.
- Schulte Nordholt, J.W., 'The Armory Show', *De Groene Amsterdammer* 87 (1963) 21, p. 3.
- Schumacher, R., 'Gelovigen, relativisten, moralisten. Het postmodernisme in de Nederlandse kunstkritiek', *Jong Holland* 18 (2002) 1, pp. 10-19.
- Schumacher, R., 'Van Fodor tot SMBA: een historisch perspectief', in: M. van Nieuwenhuyzen (red.), *We Show Art. 10 Years SMBA*, Amsterdam 2003, pp. 639-666.
- Schumacher, R., 'Ir. Vincent Willem van Gogh en de democratisering van de moderne kunst in Nederland', *Despientia. Zin & waan* 10 (2003) 1, pp. 49-55.
- Schuyt, K. en E. Taverne, *1950. Welvaart in zwart-wit*, Den Haag 2000.
- Siegel, J., 'Interview with Carl Andre: Artworker', *Studio International* 180 (1970) 927, pp. 175-179.
- Singelenberg, P., 'Het Haags Gemeentemuseum', *Nederlandse Kunsthistorisch Jaarboek 1974* dl 25, Bussum 1975, pp. 1-89.
- Sinnema, P., "'Wat doen die heren-collega's nou?'" *Het Parool* 25 januari 1994.
- Smiers, J., *Cultuur in Nederland 1945-1955*, Nijmegen 1977.
- Smolders, R., 'Engelen', *Metropolis M* 12 (1991) 1, p. 56.
- Smolders, R. (red.), 'Museumjournaal (1955-1996)', *Metropolis M* 17 (1996) 5, pp. 16-17.
- Stegeman, E., 'Bremmer, Van Gogh en de praktische esthetica', *Jong Holland* 9 (1993) 2, pp. 37-48.
- Stiles, C., en P. Selz (red.), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley/Los Angeles/Londen 1996.
- Stokvis, W., 'Sandberg. Het vertrouwen in eigen oog – Een intellectuele prijs voor een strijdbaar anti-intellectueel', *Vrij Nederland*, 36 (1975) 40, p. 21.
- Stokvis, W. (red.), *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland. Vernieuwingen na 1945*, Amsterdam 1984.
- Stokvis, W., *Cobra. De weg naar spontaniteit*, Blaricum 2001.
- Stolwijk, C., 'Die wetenschap noemen gij en ik kunstgeschiedenis'. *Denken over kunstgeschiedenis in Nederland: J.G. van Gelder (1903-1980)*, Steenwijk 1991.
- Stolwijk, C., 'J.G. van Gelder en de plaats van de kunstgeschiedenis', *Kunstlicht* 14 (1993) 1, pp. 15-18.
- Stuurman, S., 'Het zwarte gat van de jaren vijftig', *Kleio* 26 (1984) 8, pp. 6-13.
- Tancock, J., 'The influence of Marcel Duchamp', in: *Marcel Duchamp*, tent.cat. New York (Museum of Modern Art), Philadelphia (Philadelphia Museum of Art) 1973, pp. 159-178.
- Tegenbosch, L., 'Nieuwe realisten steken de tong uit naar schilderkunst', *De Volkskrant* 4 juli 1964.

- Tegenbosch, L., 'De zeventiende eeuwse familiezaak Holland', *De Volkskrant* 27 augustus 1966.
- Tegenbosch, L., 'Kunstkritiek is ja of nee', *De Volkskrant* 22 oktober 1966
- Tegenbosch, L., 'Bijna-niets kunst in kleur. Amerikaanse on-dingen in Stedelijk', *De Volkskrant* 26 november 1966.
- Tegenbosch, L., 'Mager vertoon van Minimal Art', *De Volkskrant* 6 april 1968.
- Tegenbosch, L., *Kans op kunst*, Utrecht 1969.
- Tegenbosch, L., 'Op losse schroeven. Schrale kunst in Stedelijk', *De Volkskrant* 20 maart 1969.
- Tegenbosch, L., 'De paden op, de perken uit', *Raam* (1971) 75, pp. 1-4.
- Tegenbosch, L., 'De fraseologie van Sonsbeek 71', *Raam* (1971) 75, pp. 43-50.
- Tegenbosch, L., 'De filosofie van Land-Art', *De Volkskrant* 3 april 1971.
- Thistlewood, D., *Herbert Read. Formlessness and Form. An Introduction to his Aesthetics*, Londen/Boston 1984.
- L. Tibbe, z.t. [Bespreking van P. de Ruiter, *A.M. Hammacher. Kunst als levensessentie*], *Jong Holland* 17 (2001) 3, pp. 51-53.
- Tillim, S., 'Further Observations on the Pop Phenomenon', *Artforum* 4 (1965) 3, pp. 17-19.
- Trocchi, A., 'De onzichtbare opstand van een miljoen geesten', in: H. Claus, I. Michiels, H. Mulisch et al. (red.), *Randstad* (1966) 11/12, pp. 17-31.
- Trocchi, A., 'Sigma: een tactische blauwdruk', in: H. Claus, I. Michiels, H. Mulisch et al. (red.), *Randstad* (1966) 11/12, pp. 32-44.
- Tromp, H., 'De Goetz-affaire. De strijd over Studie bij kaarslicht', *Jong Holland* 18 (2002) 1, pp. 34-40.
- Tromp, J., 'Theo van Velzen, een interview' in: H. Overduin (red.), *Theo van Velzen. Directeur Dienst voor schone kunsten 1977-1986*, Den Haag 1986, pp. 5-17.
- Tuchman, P., 'American Art in Germany. The History of a Phenomenon', *Artforum* 9 (1970) 3, pp. 58-69.
- Uitert, E. van, 'Kunstkritiek zonder kritiek. Tweerichtingsverkeer in het straatje van Vermeer', *Vrij Nederland* 27 (1966) 7, p. 9.
- Uitert, E. van, 'De buikkrimp van de criticus', *Vrij Nederland* 27 (1966) 12, p. 14.
- Uitert, E. van, *Het geloof in de moderne kunst*, Amsterdam 1987.
- Vaessen, J., *Musea in een museale cultuur. De problematische legitimering van het kunstmuseum*, Zeist 1986.
- Vall, R. van de, *Een subliem gevoel van plaats. Een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman*, Groningen 1994.
- Vanbergen, J., *Voorstelling en betekenis. Theorie van de kunsthistorische interpretatie*, Leuven/Assen/Maastricht 1986.
- VdH, 'Museumjournaal', *Eindhovens Dagblad* 25 april 1959.
- Veld-Langeveld, H. in 't, 'De sociale cultuurspreiding', in: *Drift en Koers. Een halve eeuw sociale verandering in Nederland*, Assen 1962.
- 'Verslag, betreffende het Regeringsbeleid ten aanzien van kunst en cultuur', *Bijlagen Handelingen der Tweede Kamer 1949-1950*, nr. 1740, pp. 1-11.
- Veth, C., 'Nieuwe musea', *De Socialistische Gids* 20 (1935) 7/8, pp. 486-489.
- Vg. 'Vormen van de kleur. Onpersoonlijke kunst in enorme formaten', *Het Binnenhof* 26 november 1966.
- Vogelaar, J. (red.), *Kunst als kritiek. Voorbeelden van een materialistische kunstopvatting*, Amsterdam 1972.
- Vollemans, K., 'Politisering of integratie: de kunst voor een keuze', in: K. Vollemans, S. de Jong en B. van Meggelen, *Kultuur als uitvalspoort in een funktionalistische maatschappij*, Hilversum 1969, pp. 11-44.
- Vollemans, K., 'Sonsbeek gericht op abstracte individuen', *De Groene Amsterdammer* 95 (1971) 34, p. 11.
- Vries, A.B. de, 'Inleiding', *In het licht van Vermeer* (tent.cat.) Den Haag (Mauritshuis) 1966, z.p.
- Waals, J.C. van der, 'Nabeschouwing over Thompsoncollectie. Waardering van kunstwerken in theorie en praktijk', *Het Vaderland* 6 mei 1961.
- Waals, J.C. van der, 'Nabeschouwingen over Thompsoncollectie. De corrigerende functie van kritiek en haar tekort', *Het Vaderland* 9 mei 1961.
- Walravens, J., 'Figuratie en defiguratie. Pop of nieuwrealisme. Pretentie en waarde', *De Groene Amsterdammer* 88 (1964) 34, p. 12.
- Weijers, I., *Terug naar het behouden huis. Romanschrijvers en wetenschappers in de jaren vijftig*, Rotterdam 1991.
- Wengen, G. van, *Educatief werk in musea*, Groningen 1975.
- Wescher, P., 'Marcel Duchamp', *Artforum* 2 (1963) 6, pp. 19-22.
- Wesseling, J., *Alles was mooi. Een geschiedenis van de Nul-beweging*, Amsterdam 1989.
- Wijsenbeek, L., 'Woord vooraf', *Mededelingen van de Dienst voor Schone Kunsten der gemeente 's-Gravenhage* 7 (1952) 1, pp. 2-3.

- Wijsenbeek, L., 'Iets over Amerikaanse musea', *Mededelingen van de Dienst voor Schone Kunsten der gemeente 's-Gravenhage* 7 (1952) 1, pp. 81-85.
- Wilde, E. de, 'Notes on the Role of a Museum of Modern Art', *Art and Artists* (1970) 4, pp. 14-15.
- Wilde, E., de, 'Herinneringen en beschouwingen achteraf', in: '60 '80. *Attitudes/concepts/images*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1982, pp. 4-11.
- Willink, C., *De schilderkunst in een kritiek stadium*, Amsterdam 1981.
- Wingen, E., "'Op losse schroeven" toont: het is met de kunst maar pover gesteld', *De Telegraaf* 12 april 1969.
- Winkel, C. van, '1980' in: C. Blok (red.), *Nederlandse kunst vanaf 1900*, Utrecht 1994, pp. 190-215.
- Winkel, C. van, *Moderne leegte. Over kunst en openbaarheid*, Nijmegen 1999.
- Winkel, 'Informatie ervaren – ervaring vergaren', in: J. Boomgaard, M. van Mechelen en M. van Rijsingen (red.), *Als de kunst erom vraagt. De Sonsbeektentoonstellingen 1971, 1986, 1993*, Amsterdam/Arnhem 2001, pp. 89-106.
- Winkel, C. van, 'Dertig jaar buiten de perken. Gesprek over Sonsbeek 71 met Cor Blok, Judith Cahen en Lambert Tegenbosch', *De Witte Raaf* 16 (2001) 91, pp. 19-21.
- Winkel, C. van, 'Een open moment mag nooit te lang duren. Gesprek met Marianne Brouwer en Niek Kemps', *De Witte Raaf* 19 (2004) 111, pp. 23-26.
- Wintgens-Hötte, D., 'Achterhoedegevecht tegen een artistieke voorhoede. Kunstkritiek tussen 1945 en 1955', *Metropolis M* 7 (1986) 5/6, pp. 34-37.

Catalogi

- Catalogus Bibliotheek Stedelijk Museum Amsterdam*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1957.
- Nieuwe realisten*, Den Haag (Gemeentemuseum) 1964.
- Vormen van de kleur*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1966-1967.
- Op losse schroeven. Situaties en cryptostructuren*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1969.
- De Straat. Vorm van samenleven*, Eindhoven (Van Abbemuseum) 1972.
- Documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten Heute*, Kassel 1972.
- Prospect retrospect. Europa 1946-1976*, Düsseldorf (Städtische Kunsthalle) 1976.
- Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60 in Nederland*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 1980.
- '60 '80. *Attitudes/concepts/images. Een keuze uit twintig jaar beeldende kunst*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1982.
- Wide White Space 1966-1976. Achter het museum*, Brussel (Paleis voor Schone Kunsten) 1994, Marseille (MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille) 1996.
- Conceptuele kunst in Nederland en België 1965-1975. Kunstenaars, verzamelaars, galeries, documenten, tentoonstellingen, gebeurtenissen*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 2002.
- Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum/Videogalerie Schum*, tent.cat. Düsseldorf (Kunsthalle) 2003-2004, Luxemburg (Casino), Porto (Museu de Arte Contemporânea de Serralves) 2004.

Varia

- Adrichem, J. van, *Een wereld van verschil? Het oordeel van kunstenaar en kunsthistoricus over moderne kunst*, ongepubliceerde lezing s.a.
- Bronkhorst, G. van, *De oprichting van het Rijksmuseum Vincent van Gogh: geschiedenis en achtergronden*, doctoraalscriptie Universiteit Utrecht 1993.
- Goede, J. de, *De belangrijkste nieuwe stroming in de kunst: de introductie van de Minimal Art in Nederland door Enno Develing* doctoraalscriptie Vrije Universiteit Amsterdam 1997.
- Meijer, I. interview met Wim Beeren in *Een uur Ischa*, VPRO radio 16 augustus 1988.
- Tromp, H., 'Onder kunstexperts. Het expertise Instituut, Van Dantzig en het behoud van eensgezindheid', *De Strijd om de ware Van Gogh*, ongepubliceerd manuscript 2002.
- Peters, P., 'Tegen de macht in de marge. Het HCAK: een zwanezang?' internetpublicatie 1997:
www.denhaag.org/~sjardijn/red/zwanezang.html.

Geraadpleegde archieven

- Archief *Museumjournaal*, RKD.
- Archief Van Abbemuseum, Eindhoven.

- dossier *Museumjournaal*.
 - dossier Stichting Kunstpublicaties, correspondentie inzake oprichting/oprichtingsstatuten 1955/1958, beheersarchief inv.nr. 426.
 - dossier correspondentie over en teksten van lezingen/artikelen/interviews van E. de Wilde, beheersarchief inv.nr. 44.
 - dossier correspondentie De Wilde met Gemeente inzake aankoopbeleid 1951-1955, inv.nr. 701. Archief Kröller-Müller Museum, Otterlo.
 - dossier *Museumjournaal*. Archief Van Gogh Museum, Amsterdam.
 - dossier 'Aantekeningen bij "Sandberg", gepubliceerd 19 september 1975, toen hij de Erasmusprijs kreeg'.
 - dossier correspondentie V.W. van Gogh met the Art Institute of Chicago.
 - dossier *Museumjournaal*.
 - dossier *Museumjournaal* correspondentie Sablonière met redactie 1955-1962. Stadsarchief Amsterdam. Archief Stedelijk Museum.
 - dossier Instituut voor moderne kunst, doos S 27.
 - dossier *Museumjournaal*. Streekarchief Regio Eindhoven.
 - Archief Stedelijk Van Abbemuseum. Publiciteit en voorlichting. inv.nr. 01743.
 - Archief Stedelijk Van Abbemuseum. Stichting Kunstpublicaties. Mede-subsidiëring i.v.m. de uitgave van "Het Museumjournaal" 1955-1971. Inv.nr. 01756.
 - Vereniging "De Eindhovense Museumkring". (Pogingen tot) oprichting van de vereniging in 1936 en 1955. Inv.nr. 01757.
- Documenten en correspondenties in particuliere archieven.