

Over macht en commercie in de kunstwereld

Anna Tilroe

Lezing Studium Generale Universiteit Leiden – 11 februari 2014

Enkele maanden geleden kondigde de minister van Cultuur aan dat zij de waarde van musea voor de samenleving voortaan gaat vaststellen op basis van bezoekersaantallen, publieksbereik en eigen inkomsten. Want, vindt zij, dat zijn betere criteria bij de beoordeling van subsidieaanvragen dan hun ambitieuze toekomstplannen. Daar komt in de praktijk immers toch niet veel van terecht. Ha!, dacht ik. Zo doe je dat: je zet de ander neer als onrealistisch en jezelf als de pragmaticus die aan al die wereldvreemdheid nu maar eens een einde maakt. Toekomstplannen: bah!

Tot mijn verbazing volgden vanuit verschillende instanties van de kunstwereld welwillende reacties. Zo juichte Kunsten '92, de belangenvereniging van de kunstensector, de beslissing toe. Met één kanttekening. Moeten, zo vroeg ze zich af, 'criteria om in kunst en cultuur te investeren niet meer gaan over relevantie en zeggingskracht, dan over toegankelijkheid en publieksbereik?'

Relevantie en zeggingskracht. Toegankelijkheid en publieksbereik. Ik proefde de woorden en dacht: waar zit de tegenstelling? Die begrippen zijn toch allang in elkaar overgelopen? Het kan toch niet zo zijn dat deze representant van de kunstsector niet weet dat in het huidige cultuurpolitieke klimaat alleen datgene relevant wordt genoemd dat toegankelijk genoeg is om een groot publiek te bereiken? What the hell is dit voor gedweë reactie?

U begrijpt het: ik ben boos. Niet eens zozeer vanwege het ministeriële besluit, want wie de cultuurpolitiek in ons land de laatste decennia een beetje heeft gevolgd, weet dat het belang van kunst en cultuur in cijfers wordt gemeten. Al in de jaren tachtig vatte toenmalig minister van Cultuur Elco Brinkman zijn beleid samen in de gevleugde uitspraak 'Kunst als glijmiddel' en dat is ondertussen bij welke regerende partij dan ook gevestigde politiek geworden. Maar waar ik maar niet aan kan wennen is dat de kunstwereld nauwelijks een substantieel weerwoord heeft. Met lede ogen zie ik hoe kardinale culturele instellingen als de musea zich uit angst voor subsidieverlies voegen naar een overheid die het economische primaat ook op het terrein van de kunsten centraal stelt. En hoe dat ertoe leidt dat een sterke verzakelijking intreedt, zowel op bestuurlijk niveau als wat de programmering betreft. Het publieke belang en het belang van de kunst waar deze instituten toch voor zijn opgericht, verschuift daardoor naar de achtergrond. Nog even en ook de musea worden, net als zoveel andere met publieke gelden bekostigde voorzieningen, door grote corporaties en de haute finance 'geherstructureerd'. Wat, zoals u weet, een ander woord is voor geprivatiseerd.

Op die verzakelijking heb ik eind oktober gewezen in een stuk op de Opiniëpagina van de NRC naar aanleiding van de samenstelling van de Raad van Toezicht van het Stedelijk Museum. Deze raad, die de nieuwe directeur gaat zoeken en benoemen, bestaat uit 7 leden waarvan er welgeteld één uit de kunstwereld komt, een kunstenaar die in het buitenland woont. De rest komt uit het bedrijfsleven en de financiële sector. 'Het is waar', schreef ik, 'een Raad van Toezicht met meer vertegenwoordigers van de kunstsector garandeert niet meer helderheid, maar er gaat wel het signaal van uit dat het Stedelijk en de Nederlandse kunstwereld bij elkaar horen. Nu is het alsof het museum een bedrijf is dat alleen door CEO's gered kan worden. Er zijn redenen om dat te betwijfelen en om er hard tegenin te gaan.'

De Volkskrant publiceerde vervolgens een onderzoek naar deze verzakelijking van de museumwereld. Daar kwam uit dat in de Raad van Toezicht van onder meer het Van Gogh Museum, het Gemeentemuseum in Den Haag en het Teylers museum helemaal niemand uit de culturele sector zit. Gevraagd naar commentaar was het antwoord van de voorzitter van de Vereniging van Rijksmusea veelzeggend: 'Vanuit de musea heb ik nog geen zorgwekkende geluiden gehoord.' Gelukkig kan ik u nu meedelen dat de Tweede Kamer, gealarmeerd door dit alles, zich bij de recente Kamerdebatten wél bezorgd toonde en erop staat dat voortaan minder bedrijfsleven in besturen van culturele instellingen zitting heeft.

Mooi dus. Maar al met al wordt het nu tijd dat ik de machtsverschuiving die in onze kunstsector plaats vindt in een breder, internationaler perspectief plaats. Ik zal daarbij af en toe terugrijpen op wat ik eerder schreef in 'De Ja-sprong', het pamflet dat 3 jaar geleden als boekje uitkwam bij uitgeverij Querido. Dat pamflet gaf een brede analyse van de veranderende machtsstructuur in de kunstwereld als gevolg van een steeds dominanter wordende markt en de invloed van een nieuwe, globale bovenklasse van superrijken, en ik heb geprobeerd daarop een antwoord te formuleren. Maar u weet hoe het gaat, hoe meer je loswoelt hoe complexer en duisterder de materie wordt. Ik vond dan ook dat ik nog maar een begin van een antwoord had gevonden en besloot om mijn onderzoek op een andere, directere manier voort te zetten door belangrijke of opkomende kunstcentra in de wereld te bezoeken en daar te gaan praten met mensen uit het veld. Deze rede is een beknopt verslag daarvan. Ik ga u nu dus meenemen op enkele reizen die ik vorig jaar heb gemaakt en waarover ik heb bericht in De Groene Amsterdammer. Allemaal stonden ze in het teken van vragen die ik mij al heel lang stel en die, denk ik, altijd van belang zullen blijven voor wie meer begrip wil hebben van de cultuur waarin hij of zij leeft. Die vragen zijn: wie bepaalt wat belangrijke kunst is, hoe gebeurt dat en wat is de invloed daarvan op de kunst die gemaakt wordt en op het beeld dat wij krijgen van onze cultuur?

Laat ik, voor we van wal steken, vooropstellen dat kunst altijd gefunctioneerd heeft in een context van macht, status en geld. Je zou dat haar lot kunnen noemen. In onze tijd heet haar lot niet kerk, vorst of aristocratie, maar de Mammon, oftewel markt en grootkapitaal. Nooit eerder in de geschiedenis zijn op zo'n grote schaal zulke gigantische bedragen voor kunst betaald als in deze tijd. (Recentelijk 142,5 miljoen voor een triptiek van Francis Bacon) Het kon dan ook niet anders of de eerste reis voerde mij naar Londen, na New York het tweede financiële centrum van de wereld en tevens het tweede belangrijkste kunstcentrum.

Londen leek mij geschikter dan New York omdat de stad eigenlijk nog bezig is zich te bewijzen als mondiaal knooppunt van grootkapitaal en kunst. Een belangrijke factor daarbij is Frieze Art Fair, de kunstbeurs die in 10 jaar is uitgegroeid tot de belangrijkste kunstbeurs op één na, Art Basel.

Dankzij de strategische ligging van Londen tussen Azië en Amerika en gunstige fiscale regelingen is Londen met Frieze de plek geworden waar een mondiale superrijke bovenklasse zich op de kunst stort om te collectioneren, te investeren en te speculeren. en om hen daarbij goed van dienst te kunnen zijn hebben de meest kapitaalkrachtige Amerikaanse en Europese galleries er de laatste paar jaar museaal ogende dependances neergezet. De kunst die in deze reusachtige, in dure buurten gevestigde ruimtes te zien is, is vrijwel altijd kolossaal, wat erop wijst dat gemikt wordt op kopers die niet bepaald klein behuisd zijn. Of zoals The Art Newspaper het uitdrukte: 'People who buy fabulous homes buy fabulous art'.

Nu is The Art Newspaper geen kunstkritisch blad maar meer een soort Financieel Dagblad voor de kunst. Het houdt de bewegingen op de kunstmarkt in de gaten en becommentarieert de 'koersen' van veilingen en beurzen. 'Fabulous art' moeten we dan ook niet zozeer begrijpen als een kwaliteitscriterium, maar meer als het vermogen van deze kunst om fabelachtige kapitaalstromen te genereren. En en passant worden ook de kopers daar een beetje 'fabulous' van. Zeker als ze kostbare kunstwerken schenken of in bruikleen geven aan grote musea als Tate Modern of het MoMA. Als ze dat zeer vrijgevig doen, kunnen ze zelfs in het bestuur van die musea komen. Daarbij werkt het museale aura twee kanten op: je kunstwerken nemen fors in waarde toe én je eigen culturele status en prestige stijgen. Voor de musea betekent het dat ze kunst kunnen tonen die ze zelf met geen mogelijkheid meer kunnen aanschaffen. Waarbij aangetekend dat de prijzen natuurlijk zo hoog zijn doordat collectioneers en speculanten in onderlinge competitie de prijzen opjagen.

Ook het budget van de Tate is volstrekt onvoldoende en het museum moet dan ook, om zijn status als 'topmuseum' te behouden, allianties aangaan met sponsors, grote privé verzamelaars en particuliere stichtingen. Op zichzelf is daar niets tegen. Veel, misschien wel de meeste beroemde museumcollecties zouden niet bestaan zonder donaties van particulieren en ondersteuning door sponsors en stichtingen. Dat gaat goed zo lang een museum bij zijn programmering autonoom het belang van de kunst en het publieke belang tegen elkaar kan afwegen. Maar dat wordt anders als een bestuur, grote verzamelaars of sponsors voorwaarden stellen die direct of indirect invloed hebben op het tentoonstellingsprogramma, iets wat tegenwoordig maar al te vaak voorkomt in Amerika en Azië. Dan dreigt het museum het propaganda-instrument te worden van een kapitaalkrachtige elite die via kostbare kunst haar rijkdom en levensstijl demonstreert en er tegelijkertijd publieke goedkeuring en bewondering mee verwerft.

Hoe ingewikkeld de kwestie ligt, blijkt bijvoorbeeld uit de alliantie tussen de Tate Modern en de Zabłudowicz Collection, de trust van het verzamelaarsechtpaar Anita en Poju Zabłudowicz. Deze trust, die in Londen en New York expositie- en projectruimtes bezit, doet regelmatig grote schenkingen aan de Tate en geeft het museum advies over de partners waarmee het zou kunnen samenwerken. De wel erg opvallende presence van Anita Zabłudowicz in de Londense art scene en de luxueuze levensstijl van het echtpaar bracht The Guardian ertoe een en ander eens onder de loep te nemen. Daar kwam uit dat miljardair Zabłudowicz zijn fortuin heeft geërfd van zijn vader, een Finse wapenhandelaar, en dat hij belangen heeft in casino's. Dirty money, om het maar zacht uit te drukken, aangekleed met kunstfilantropie. Toen ik in Londen kunstenaar Michael Raedeker vroeg of hij verkoop van zijn werk aan het echtpaar zou tegenhouden, aarzelde hij. Vanuit zichzelf neigde hij wel daartoe, maar hij vroeg zich tegelijk af of hij met zo'n weigering niet zijn galerie in grote verlegenheid zou brengen. Want daar zijn de Zabłudowicz vaste klant.

Ondanks dit alles is de autonomie van de Tate nog niet in gevaar, althans als ik mijn zegsmensen in Londen mag geloven. Maar allen benadrukten wel daarvan niet meer zeker te zijn als de overheid verder gaat bezuinigen op het toch al broodmagere kunstbudget. En ja, wat gebeurt dan?

Wat je in ieder geval van Londen kunt zeggen, is dat het Grote Geld er zichtbaar zijn belangen uitzet en iedereen in de art scene zich daar bewust van is, en er goedschiks of kwaadschiks mee leeft. Wat niet zo verwonderlijk is als je bedenkt dat hier al in de jaren tachtig, de jaren dus waarin het neo-liberalisme in Amerika en Groot-Brittannië stevig voet aan de grond kreeg, een sterke verbintenis ontstond tussen een grote

verzamelaar, Charles Saatchi, en een groep kunstenaars die door hem onder de naam Young British Artists de internationale kunstwereld in werden gepushed. Met kapitaal succes, zoals nog steeds op de kunstveilingen valt te zien.

Zo'n internationale doorstoot heeft een ander opkomend kunstcentrum, Parijs, niet gekend. Nog in 1988 klaagden grote Parijse galeriehouders als Durand-Dessert, Yvon Lambert en Chantal Croussel over de vijandige reacties die ze vanuit nationale kunstkringen kregen als ze een niet-Franse kunstenaar presenteerden. Die stemming, vertelden ze mij toen, hield de Franse kunst provinciaal en was een vloek voor Parijs als kunstcentrum. Hoe anders is dat als ik na Londen Parijs bezoek. Het lijkt wel alsof Parijs Londen als 'stad waar het allemaal gebeurt' de loef af wil steken. De FIAC, de Parijse kunstbeurs, is heel brutaal een week na de Frieze Art Fair gepland. Alsof niet alle aankoopbudgetten dan verdampt kunnen zijn. Dat blijkt mee te vallen, want precies zoals de geruchten in Londen wilden, vonden veel verzamelaars en kunstexperts het aanbod op Frieze te veilig. Wat een ander woord is voor te gevestigd en te duur. Dus is de scene doorgereisd naar Parijs waar naar verwachting meer onbekend en dus nog betrekkelijk goedkoop talent te vinden zou zijn. Wat mij eerlijk gezegd nogal verbaast, in aanmerking genomen dat een klein beetje stand in het Grand Palais toch al gauw 50.000 euro kost. Veel risico kan een galerie dan niet nemen.

Net als Londen vibreert Parijs tijdens de beurs van de vele VIP-parties, kunstevenementen en tentoonstellingen, maar waar in de pers vooral veel aandacht naar uitgaat zijn de enorme dependances die de galeries van Thaddaeus Ropac en Larry Gagosian hebben geopend vlakbij Le Bourget, het vliegveld waar private jets makkelijk kunnen landen. De toch niet voor een kleintje vervaarde Duitse kunstenaar Anselm Kiefer krijgt er de supersize ruimtes nauwelijks gevuld. En dan ook nog met werk dat onderstreept hoezeer Kiefer zijn eigen brand is geworden.

Want ook dat is een fenomeen dat bij het grootkapitalistische kunstcircuit hoort: kunstenaars worden brands, en gaan daar met hun werk soms ook naar staan.

Helemaal nieuw is dat niet. Denk maar aan de sluwe marketing waarmee onder meer Dali, Corneille en vooral Warhol zichzelf hebben gepromoot, maar echte vaart kreeg die ontwikkeling ook weer in de jaren van Reagan en Thatcher, de jaren '80 dus waarin de kunstmarkt met enorme snelheid expandeerde. De kunstenaars die nu in de stal van megagaleries als Gagosian, Ropac en Hauser & Wirth worden opgenomen, weten maar al te goed dat ze onderdeel worden van een reusachtige marketing- en pr-machine die hun naam definitief in een merk verandert. De druk die dat geeft, moet je als kunstenaar wel kunnen hanteren. Naar verluid had bijvoorbeeld Mike Kelley, die niet lang na zijn overstap naar Gagosian zelfmoord pleegde, daar grote moeite mee.

Tegelijk met FIAC is in het Musée d'Art Moderne een tentoonstelling te zien met werk uit de collectie van Michael Werner, een Duitse galerist die in de jaren '80 als tegenwicht voor de Amerikaanse hegemonie Europese kunst op de markt bracht, met nadruk op Duitse kunstenaars als Baselitz, Lüpertz en Immendorf. Het was een moeilijk begin maar het heeft hem uiteindelijk geen windeieren gelegd. Werner woont tegenwoordig op een kasteel in Märkisch Wilmersdorf waar hij rond de 2000 schilderijen, tekeningen en sculpturen bewaart van Franse, Duitse, Zwitserse en Belgische kunstenaars. Werner heeft het Musée d'Art Moderne 127 kunstwerken uit zijn collectie geschonken en het museum eert hem daarvoor met deze grote expositie. Terecht, ik heb in jaren niet zoveel schitterende kunstwerken van zoveel verschillende Europese kunstenaars in een museale tentoonstelling bij elkaar gezien. Voor de

gemiddelde Franse museumbezoeker die meestal niet bekend is met dit soort expressionistische kunst, moet deze kennismaking een openbaring zijn. Maar ik vraag me ook iets af. Betekent deze gift dat Werner geen plannen heeft om een privé museum op te richten? Want dat is toch wel het ideaal van heel veel grote verzamelaars. En niet alleen omdat hun fabulous homes te klein worden voor die grote hoeveelheid fabulous art! Een privé museum of eigen kunstinstitution is de Triomfboog van het eigen succes, het ultieme teken van uitzonderlijke rijkdom en de bovenste trede op de ladder van culturele prestige.

Tot nog toe heeft niemand daarbij de multimiljardair Francois Pinault overtroffen: 2 musea in Venetië! Maar in Los Angeles doet multi-miljardair Eli Broad een goeie gooi: hij bouwt een architecturaal indrukwekkend museum voor zijn megacollectie pal tegenover het MOCA, een van de belangrijkste musea van de VS, maar zwaar in geldnood ondanks een directeur die er op aandringen van Broad is benoemd (en ondertussen op aandringen van de kunstgemeenschap in Los Angeles weer ontslagen). Die druk kon Broad, bijgenaamd 'het ijzeren checkboek', uitoefenen omdat het MOCA, en eigenlijk de hele cultuursector van Los Angeles, voor een substantieel deel afhankelijk is van zijn financiële ondersteuning. De nabijheid van zijn privé museum betekent voor het MOCA een concurrent met een imposante collectie en een vele malen groter aankoopbudget. Menigeen ziet het komende nieuwe museum dan ook als een doortrapte strategie van Broad, met als doel dit met publieke gelden opgerichte museum te overtroeven en uiteindelijk in te lijven.

Ik kan u dit alles vertellen omdat er in Los Angeles veel media-aandacht is geweest voor de protesten van het museumbestuur en de kunstgemeenschap. Maar vaak zwijgt de kunstwereld en blijft die aandacht uit. Helaas, want er speelt zich rondom de musea heel veel af waar we niet of nauwelijks zicht op hebben. Wist u bijvoorbeeld dat het Centre Pompidou een aankoopbudget heeft van 2,5 miljoen euro? En dat je daarmee net een schilderij van Marlene Dumas kunt aankopen, met een werkje van een niet al te bekende kunstenaar erbij? Overigens, het aankoopbudget van het Stedelijk Museum is 1 miljoen. Als je daarop doordenkt, begrijp je dat er druk geworven moet worden in de particuliere sector en de bedrijfswereld en dat daar van die kant weleens voorwaarden aan worden verbonden of tegenprestaties voor verlangd die vooral zakelijke of privé belangen dienen.

Niet iedereen heeft daar een scherp oog voor of ziet het gevaar daarvan in. Zo viel de directeur van het Palais de Tokyo enkele jaren geleden plat met de tentoonstelling 'Ultra Peau' ('Super Huidje'), die gefinancierd werd door Nivea. Na een storm van protest over de al te nadrukkelijk geëtaleerde connectie met het bedrijf besloot hij om voortaan de voor hedendaagse kunst bestemde museumzalen níet meer te gebruiken als een veredelde winkelruimte.

Wat de situatie van de kunstsector in Frankrijk extra interessant maakt, is dat deze zo sterk lijkt op die van ons. Ook Frankrijk heeft dankzij Jack Lang decennia lang een overheid gekend die de culturele sector subsidieerde vanuit een duidelijke visie waar je het volgens de regels van de democratie mee eens kon zijn of niet. Maar ook daar trekt de overheid zich nu terug, volgens voormalig Documenta-leider Catherine David, omdat de Franse staat meegaat in het schimmenspel van het neoliberalisme. 'De democratisering van de cultuur die nu wordt gepredikt,' zei ze, 'komt in feite neer op het alles ombouwen tot een toeristische attractie. Volkomen stupide en een totale onderschatting van het publiek.'

Ik ben het daar helemaal mee eens. Maar dat vermoedde u waarschijnlijk al.

Mijn volgende reis voerde naar Berlijn waar een heel andere situatie heerst dan in Londen en Parijs. Berlijn is na de Wende niet de stad geworden waar het bedrijfsleven bloeit en het grote geld zich vestigt. Berlijn is bovendien al jaren door ondermeer bestuurlijke blunders bijna failliet, waardoor het budget voor kunst en cultuur uiterst krap is. Dat heeft niet verhinderd dat kunstenaars uit de hele wereld erheen trokken want ze konden er goedkoop leven, wonen en werken. Dat is aan het veranderen. Brussel schijnt nu voor velen aantrekkelijker te zijn. Niet omdat er meer galeries of verzamelaars zijn, want dat is niet zo. Maar omdat het Berlijnse stadsbestuur niet begrijpt wat het in huis heeft en de kip met de gouden eieren slacht. Wat namelijk in de stad gebeurt, is iets wat we overal zien gebeuren zodra een dynamisch kunstklimaat ontstaat: de vastgoedsector slaat toe. In buurten waar veel kunstenaars en creatieven wonen en werken worden goedkope, sociale woningen opgekocht en in dure, luxe appartementen veranderd. Kunstenaars kunnen deze niet betalen en trekken weg, naar andere achterstandswijken, waar na verloop van tijd weer hetzelfde gebeurt. Op den duur geven ze daar natuurlijk de brui aan en trekken weg, naar een andere stad, of een ander land.

Kreuzberg, ook wel Little Istanbul genoemd of Punk City, is zo'n buurt waar dit gentrificatieproces zich in razend tempo voltrekt. Tot woede van de bewoners die nu met grote graffitiletters "Touristen Raus" op de muren schrijven, waarmee de expats bedoeld worden die nu de appartementen betrekken. De gentrificatie leidt er ook toe, dat kunstenaarsinitiatieven in andere volkswijken door de bewoners met een scheef oog worden bekeken. Want wie weet, komt ook hier straks 'de grote stalker van de kunstwereld' voorbij en moeten ook zij het veld ruimen.

Zoals gezegd is wat in Berlijn gebeurt niet uniek. Maar je ziet er wel heel helder hoe het economische systeem rücksichtslos de dynamiek exploiteert die in de kunstsector ontwikkeld wordt en hoe overheden daarin meegaan. Voor alsnog is de ambitie van de burgemeester van Berlijn om een prestigieuze en kostbare Kunsthalle te laten bouwen gefnuikt door een massaal protest van de Berlijnse kunstsector. Wat moet de stad met zo'n Kunsthalle, vindt men, als ze voor alle bestaande instellingen samen maar een schamel budget van 4 miljoen euro over heeft?

Een van de protesteerders was Erika Hoffmann, eigenaresse van de Sammlung Hoffmann, een internationaal befaamde kunstcollectie die zij en haar overleden man hebben ondergebracht in een voormalige naaimachinefabriek in Berlin-Mitte. Iedere zaterdag staat de deur open voor wie de collectie wil bekijken. In een zaal met woeste wandsculpturen van Frank Stella vertelt ze mij hoe de stad, na eerst aan iedere kant van de Muur met veel geld te zijn opgetuigd tot ideologische etalage, na de Wende haar zwaar gesubsidieerde basis kwijtraakte en nu vrijwel bankroet is. Met als gevolg dat bijvoorbeeld de Stichting Pruisisch Cultuurbezit enorme inspanningen moet leveren om geld te vinden voor alleen nog maar het onderhoud van de vele historische gebouwen en musea die eerder onder het communistische regime vielen. Zijzelf is lid van de Raad van Toezicht van de Nationalgalerie, een verzamelnaam voor vijf grote musea in Berlijn, en ze maakt daardoor de fondsenwerving bij bedrijven en particulieren van dichtbij mee.

Ik vraag of dat privé geld veel invloed heeft op wat in die publieke musea te zien is en krijg het antwoord dat ik ook al hoorde in Londen en Parijs: 'Ja, natuurlijk. In de kunstwereld bestaan onafhankelijke posities niet meer.'

Bij de Nationalgalerie werkt het vooralsnog zo: de directie van een museum doet een voorstel voor een tentoonstelling en de betaling daarvan. Stemt de Raad van Toezicht daarmee in dan proberen zijn leden om op basis van hun aanzien en connecties

sponsors te vinden voor verzekering en transport. De tentoonstelling zelf moet bekostigd worden uit de revenuen, wat betekent dat hij vooral niet 'te moeilijk' mag zijn. Ook moeten er vaak concessies worden gedaan die voorheen ondenkbaar waren. Zo is Erika Hoffmann niet helemaal gelukkig met de spraakmakende retrospectieve tentoonstelling van Martin Kippenberger in het Hamburger Bahnhof. Te veel werk, vindt ze, komt uit de omstreden collectie van Friedrich Christian Flick, een van de erfgenamen van het immense kapitaal dat zijn grootvader verwierf als Hitlers belangrijkste wapenleverancier. En er is ook onevenredige invloed van één grote galerie. 'Wie Kippenbergers werk goed kent, weet dat er voor een echte overzichtstentoonstelling veel werk ontbreekt. Maar er was nu eenmaal niet genoeg geld om de hoge verzekeringskosten van andere bruiklenen te kunnen betalen. We zijn blij met wat in ieder geval nog mogelijk was.'

U hoort het, de ene mecenas, Erika Hoffmann, die de andere, Friedrich Christian Flick, wantrouwt. En terecht, de belangen van beiden zijn totaal verschillend. Voor Hoffmann is kunst, zoals ze mij vertelde, verbonden aan een mensbeeld dat vrijheid, particulier initiatief en persoonlijke verantwoordelijkheid vooropstelt. En daarvoor zet zij zich als mecenas in. Voor Flick is het mecenaat in de eerste plaats een middel om het sociale aanzien van hemzelf en zijn familie te verbeteren. En het komt daarbij goed uit dat de cultuursector noodlijdend is, want dat biedt hem de gelegenheid om als redder in nood op te treden. Vragen over de manier waarop hij zijn kapitaal heeft verworven, worden dan al snel ongepast.

Voor mij zijn deze twee posities representatief voor het grote dilemma dat de internationale kunstwereld doortrekt. Aan de ene kant staat daar de idealist voor wie kunst het symbool is van democratie, vrijheid en het algemene belang. Aan de andere kant staat de representant van een economisch systeem dat kapitaalvorming, winstmaximalisatie en het persoonlijke belang voorstaat en voor wie kunst een middel is om zijn zakelijke succes en luxueuze levensstijl naar de samenleving toe te rechtvaardigen en bevestigen. Ergens daartussenin bevinden wij ons nu in Nederland.

Een korte historische schets. In Nederland is het mecenaat lange tijd geen onderwerp van discussie geweest. Dat hoefde ook niet. We hebben de afgelopen decennia een politiek beleid gekend dat, als reactie op de Tweede Wereldoorlog en onder invloed van idealistisch gedachtegoed, kunst en cultuur tot een zaak van algemeen belang had verklaard. De culturele infrastructuur die daaruit voortkwam, heeft een rijk, experimenteel en innovatief artistiek klimaat opgeleverd en de Nederlandse cultuur lange tijd behoed voor provincialisme en xenofobie. Het pragmatisme van het huidige cultuurbeleid dreigt daar nu een eind aan te maken en wat we zien is dat de cultuursector nog altijd niet goed weet hoe daar positie tegenover in te nemen. Misschien doordat nog altijd niet goed in kaart is gebracht hoe het komt dat de kunst haar voorhoedepositie is kwijtgeraakt.

Ik denk dat die omslag vooral geworteld is in een niet-nagekomen belofte. Een belofte die niet alleen de kunsten niet hebben waargemaakt, maar ook de linkse politiek: de belofte van een Nieuwe Wereld met een Nieuwe Mens. Het modernistisch-socialistische idee van een universele wereld, een maakbare samenleving en een vrije, creatieve, communale mens is een fictie gebleken, een droombeeld dat nu in de ogen van velen vooral tot rampspoed heeft geleid: kunst voor insiders, imponeer-architectuur naast onpersoonlijke woonblokken, massa-immigratie, moskeeën, pedofilie en een 'rond neukende, met hasj wolken omgeven' jeugd. Ik noem maar een paar veelgehoorde klachten.

En zoals het de avantgardes niet is gelukt om een nieuw menselijk wezen te scheppen dat hun fijngevoeligheden deelde en de wereld door hun idealistische ogen zag, zo slaagde de kunstsector er niet in om een breed publiek voldoende voor die revolutie ontvankelijk te maken. Kunst was en bleef in de eerste plaats iets van de kunstwereld. Die uitzonderingspositie staat nu in het brede veld van de samenleving ter discussie. Van kunst wordt nu steeds meer verwacht dat ze geruststelt en de ontzagelijke wereld waarin wij leven niet problematiseert maar bevestigt. Inclusief het als onontkoombaar gedefinieerde economische systeem. Ik denk dat daarmee de kunst als kritische factor de nek wordt omgedraaid en tot decoratie van de macht van een ongrijpbare bovenklasse wordt gedegradeerd. Dat moeten we uit allemacht zien te voorkomen en ik denk dat de musea als bemiddelaar tussen kunst en publiek daar een belangrijke rol bij kunnen spelen.

Wat het museum om te beginnen zou moeten doen, is tonen dat een kunstwerk niet op zichzelf staat, maar dat er altijd iets aan is voorafgegaan wat raakt aan andere opvattingen, andere ontwikkelingen, andere culturele uitingen, andere tijden. Ik geloof stellig dat als we in de contemporaine tijd werkelijk nieuwe perspectieven willen ontdekken, we dat alleen maar kunnen doen vanuit deze complexiteit. Dan kan het museum misschien iets worden wat het in de meeste gevallen niet is maar wat we meer dan ooit nodig hebben: een instituut waar de dynamiek van een tijdperk niet verward is in een kostbaar, fetisjistisch kunstwerk, maar in samenhang gebracht wordt met de ontwikkelingen van nu. Dan wordt het, denk ik, helemaal vanzelf relevant, toegankelijk en vol zeggingskracht. Zonder op de knieën te gaan, maar recht overeind, vitaal en kritisch.

Het museum als het huis waar de geschiedschrijving dienstbaar is aan de volheid van het leven. Laten we hopen dat de nieuwe directeur van het Stedelijk Museum zo'n nieuw elan weet in te brengen.