

## SM OPWINDING

Eind jaren zestig was ik een nieuwgierige jonge schrijver over kunst. Ik leerde van alles kennen: nieuwe kunst waarvan wij overtuigd waren dat die de stand van zaken radicaal zou veranderen. Dat dat moest gebeuren, kon je zien. In musea waar ik kwam te werken, vanaf 1975, werd mijn bemoeienis concreter. Ik kon ik werken zelf ophangen en van nabij zien hoe ze eruit zagen.

Dat was een grote opwinding; bij tijd en wijle ook een verwarring. Intussen werd mij ook duidelijker hoe ik naar kunstwerken ging kijken. Het meeste leerde ik van arrangeren van kunstwerken naast elkaar in een zaal. Als ze in elkaars nabijheid hangen kun je hun eigenheid beter zien. Die *eigenheid* is wat musea aan hun bezoekers moeten laten zien. Weliswaar kunnen kunstwerken op elkaar lijken (bijvoorbeeld omdat ze in de jaren zestig in New York gemaakt zijn of, net iets anders, in Amsterdam) maar als je nauwkeurig kijkt zijn ze, ieder voor zich, allemaal verschillend. Ondertussen bleef ik ook schrijven over die nieuwigheden.

Als je schrijft, kijk je beter. Zo werd het omgaan met individuele werken (in een mise-en-scène) mijn manier om die kunst, ook al schrijvend, goed te leren kennen. De dingen zelf: in een museum heb je altijd te maken met, bijvoorbeeld, een bepaald werk van Carl Andre: een rij van 13 blokken cederhout, 30 x 30 x 90, in een rechte rij tegen elkaar gezet. Dat zie je en daarover gaat het. Je bent bezig in een zaal voor dit kloeke werk een eloquente plek te bepalen – dan gaat niet over zoiets vaags als Minimal Art maar alleen over dat ding. Ook dat het *Palisade* heet is dan irrelevant. Toen hij het maakte dacht Andre ook niet dat hij nu iets van Minimal Art aan het maken was. Hij was bezig met blokken hout bij elkaar aan het zetten en hoe dat eruit zou zien. Dat is het werk in Eindhoven. Je kijkt ernaar van verschillende afstanden en bedenkt wat je in de buurt ervan aan de wand zou hangen. Bij de stevige contour van de Andre, en de rossige kleur van het hout, past misschien van Dibbets een barok werk dat Rubens heet – vanwege de mat geschilderde kleur en het smalle verticale formaat. Om zulke praktische dingen gaat het, en het gaat om wat je in de collectie voorhanden hebt.

Daarover, over de opwinding van het ontdekken en beter leren kennen van dingen, gaat deze tentoonstelling. Ik maak (met een enkele uitzondering) gebruik van hedendaagse werken die in ik mijn tijd in musea in Eindhoven, Den Haag en Amsterdam voor de collectie heb aangekocht. Dat is gebeurd omdat ik meende dat het goed zou zijn dat ze in het museum zouden blijven. Dat zijn ook werken die ik het beste ken, en van dichtbij. Ze waren steeds onder handbereik.

Ik ben ook kunsthistoricus. Die wijze van benadering (de dingen in breder verband te willen zien en met meer afstand) maakte dat je nooit helemaal in je opwinding ging geloven. Na de opwinding van iets te zien wat je nooit eerder had gezien, kwam er een weer andere opwinding, die die van daarvoor in een ander daglicht stelde. Dan ontdekte je bepaalde voorkeuren bij jezelf. In de dingen van Ad Dekkers ontdekte ik een vierkante abstractie. Dat was een opwinding – met de helderheid van zijn formuleren raakte ik vergroeid. Mijn eerste aankopen in Eindhoven toen waren zulke strakke abstracte werken, van bijvoorbeeld Sol Lewitt en Robert Mangold. Die moest je hebben. Maar niet als trofee, dat heeft mij nooit geïnteresseerd. Bij elke verwerving dacht ik vooral aan het geheel van de collectie. Je overwoog en probeerde je voor te stellen hoe iets nieuws zou uitwerken op het geheel van het ensemble. Anders gezegd: een collectie is ook een verhaal. Ook toen jij begon was er al een verhaal. Om het niet te moeilijk te maken: het verhaal van de voorgangers in hun tijd. Toen De Wilde na de oorlog in Eindhoven directeur was, tot 1963, was de Amerikaanse kunst hier nog nauwelijks doorgedrongen. Die werd pas circa 1960 in Europa stukje bij beetje zichtbaar. In een verzameling kun je dat zien. Eenmaal directeur in het Stedelijk, in 1963, begon De Wilde zich zelfs met nadruk op vooral op New York te richten. Uit dat nieuwe Mekka kwam de beste kunst – en de meeste opwinding. De Kooning en Barnett Newman werden zijn grote helden, maar ook al vroeg Jasper Johns, Rauschenberg, Lichtenstein en anderen van de Pop Art. Door zulke aankopen werd het verhaal van het Stedelijk veranderd en verbreed. Jean Leering, die De Wilde in Eindhoven opvolgde, was bouwkundig ingenieur en had een passie voor bijvoorbeeld de grote Russische constructivist El Lissitzky. Zijn idioom was abstract, maar als Sovjetkunstenaar zocht hij brede toepassing in ook het maatschappelijk gebruik van beelden. Leering bracht in Eindhoven (naast vergelijkbare kunst) een belangrijke groep werk van Lissitzky samen. Dat veranderde daar het verhaal. Via het constructivisme van Lissitzky maakte Leering in de loop van de jaren zestig contact met het begin van Minimal Art (Stella, Judd, Morris, Flavin) maar ook met Bruce Nauman en Joseph Beuys. Deze herinneringen zijn fragmentarisch maar ze laten zien dat ook verzamelingen geleidelijk veranderen van verhaal en ook van toon. De kunst verandert immers en de manier waarop, en met welke voorkeuren, musea daar op reageren. In Den Haag was er, rond 1967/68, een vroege en serieuze aandacht voor net andere Minimal Art dan in Eindhoven: Carl Andre en Sol Lewitt en tegelijk ook voor Jan Schoonhoven en Ad Dekkers. De impuls daar kwam van een gedreven conservator, Enno Develing.

Intussen begon ik in februari 1975 in Eindhoven. Met mijn voorkeur voor radicale abstractie kwam ik dus bij Sol Lewitt en Robert Mangold – maar ook bij wat zich toen als een nieuwe afsplitsing van die abstractie manifesteerde en wat grosso modo conceptuele kunst ging heten. Daniel Buren, Lawrence Weiner, Jan Dibbets, Stanley Brouwn, Ulrich Rückriem, Robert Barry – om zulke kunstenaars begon het te gaan.

Omdat ik kunsthistoricus ben weet ik dat steeds van alles tegelijkertijd gaande is. Maar elke avant-garde denkt eigenlijk, al is het onbewust, dat zij op het moment van verschijnen het belangrijkste is van alles wat gaande is. De dichter Ezra Pound zei: *make it new*. Dat is al moeilijk genoeg. Om dat te kunnen hebben kunstenaars een grote mate van zelfverzekerdheid nodig. In een museum gaat het echter niet om één kunstenaar maar in principe om alle kunstenaars die zich in de collectie bevinden. Het gaat daar om de ruimte en breedte van een verzameling. Je kijkt in een zaal naar een schilderij; maar kijk je verder zie je een ander schilderij. Het is de zin van een collectie zulke verschillendheden bij de hand te hebben, want die te laten zien is het wezen van een museum en van het museaal vertellen van verhalen. Moderne en hedendaagse kunst is vaak nog omstreden – daarom moet je er des te zorgvuldiger mee om gaan.

In Eindhoven kon ik, wegens Lissitzky en mijn eigen voorkeur voor strakke abstractie, goed in dat spoor verder. Hoewel veel musea er eerst maar schoorvoetend aan wilden begon toen Minimal Art een onaantastbare status te krijgen en daarna ook Conceptual Art. Dat kwam omdat het scherp geformuleerde radicale kunst was – en ook omdat het als echt Amerikaans werd beschouwd. In Amerika vinden ze dat wat daar gemaakt wordt in het algemeen het beste is dat gemaakt kan worden. Ze keken daar dus met een zekere meewarigheid naar wat elders werd gemaakt. Toen kwam er een kink in de kabel.

Niet lang nadat ik in Eindhoven was begonnen, hebben we daar ook een serieuze tentoonstelling gemaakt van schilderijen van A.R. Penck, die was overgenomen uit de Kunsthalle Bern. Dat was nu eens iets heel anders. Toen ik die dwarse werken dichtbij in het museum had hangen begon ik van hun eigengereide kwaliteit overtuigd te raken. We hebben bij die gelegenheid ook werk van hem aangekocht. Ik vond dat Penck en ook allerlei anderen die scherper in mijn aandacht kwamen (Baselitz, Lüpertz maar ook Richter, Sieverding, Kiefer, Immendorff en Rainer, Kounellis en Merz) als generatiegenoten van Sol Lewitt of Mangold een andere, nieuwe en rauwe verbeelding uit Europa lieten zien, die van fundamenteel belang was. Er waren er weer anderen die dichter bij het abstracte idioom van Minimal Art bleven en minder omstreden waren. Dat waren bijvoorbeeld Daniel Buren, Jan Dibbets, Stanley Brouwn, Imi Knoebel, Richard Long, Gilbert & George. Het feit dat deze kunstenaars (van Baselitz tot Long en van Dibbets tot Rainer) allemaal opwindend

goed waren (en zijn) en op absoluut geen enkele wijze voor die uit Amerika onderdeden, betekende dat de verhoudingen moesten veranderen. Je kon van een schilderij van Rainer niet zeggen dat het slecht en rommelig was omdat het niet mooi en geometrisch was. Dat was niet eerlijk, een vooroordeel. In Eindhoven en waar ik verder bezig ben geweest heb ik toen al die verschillende kunstenaars steeds door elkaar laten zien en aangekocht. In de zomer van 1978 heb ik een arrangement uit de collectie getoond met in de hoek een werk van Buren, schuin daarvoor een rechthoekig houten werk van Judd en daarnaast aan de muur een stevig geverfd schilderij van Baselitz. Was dat een provocatie?

Toen in 1982 mijn Documenta zo rond verschillen was ingericht werd ik door de criticus van de New York Times een *romantic fascist* genoemd. Ik vond het juist mooi en spannend – daarom deed ik het, om zelf en de mensen de dingen anders te laten zien. In deze tentoonstelling is dat ensemble (Judd, Buren, Baselitz) uit sentiment herhaald.

Daarna ben ik zo blijven werken. In die arrangementen voegden zich, zoals u kunt zien, ook allerlei jongere kunstenaars.

Alles blijft heel verschillend, daarom gaat het.

Rudi Fuchs

april 2016