



LAPS

Gerrit Rietveld Academie

www.laps-rietveld.nl

[PDF](#)

IN STRIJD MET HET GEBOUW

De architectuurgebonden kunst van het Stedelijk Museum

Jeroen Boomgaard

Toen het Stedelijk Museum in 1895 opende vormde het, in vergelijking met het tien jaar oudere Rijksmuseum, maar een sober geheel. Terwijl het exterieur van het Rijksmuseum een overladen, doorwrocht decoratieprogramma van architect Pierre Cuypers en opdrachtgever Victor de Stuers had waarin de Nederlandse geschiedenis en de schilderkunst uit de Gouden Eeuw geroemd werden in beelden en tegeltableaus, bezat de gevel van het Stedelijk Museum slechts een beperkt aantal nissen voor sculptuur. In enkele daarvan waren standbeelden voorzien van bekende en minder bekende zeventiende-eeuwse schilders en bouwmeesters die Amsterdams grootste culturele bloeitijd vertegenwoordigden. dit decoratieprogramma had weinig prioriteit. Jacob van Campen, Hendrick de Keyser en kunstenaars met minder statuur als Jacob Cornelisz van Oostanen en Joost Jansz Bilhamer werden, bij gebrek aan geld, pas jaren later geplaatst en een deel van de nissen zou zelfs altijd onbezet blijven (afb. 1).⁽¹⁾ daarmee illustreert het gebouw de veranderende opvattingen wat betreft de representatieplicht die monumentale bouwwerken in het laatste decennium van de negentiende eeuw hadden te vervullen. Het Stedelijk Museum vormt, vergeleken met het Rijksmuseum, een duidelijke stap in de richting van de meer ingetogen decoratie van de Beurs van Berlage uit 1903. Maar de terughoudendheid in decoratie laat ook zien voor welke problemen de architect van een museumgebouw voor eigentijdse kunst zich gesteld zag. A.W. Weissman, architect van het Stedelijk Museum, schreef bij de opening: ‘overal heeft de architectuur zich moeten voegen naar de eischen, die door eene goede expositie der kunstwerken gesteld werden.’ Daarmee nam hij niet alleen afstand van het Rijksmuseum, dat juist in die jaren veel kritiek kreeg vanwege het feit dat de presentatie van de objecten van kunst en geschiedenis er ondergeschikt was geraakt aan het gebouw, maar formuleerde hij ook een uitgangspunt dat voor een museum van eigentijdse kunst veel sterker gold dan voor een museum met een meer historische missie.⁽²⁾ De onoverzichtelijke veelvoud aan objecten van oude kunst en geschiedenis uit afgesloten perioden in het Rijksmuseum werd aan de buitenkant van het gebouw gecompenseerd en ordelijk gepresenteerd door synthetiserende voorstellingen uit de vaderlandse (kunst)geschiedenis.⁽³⁾ Maar een museum voor eigentijdse kunst – zoals het Stedelijk Museum overwegend was – diende iets anders te tonen, voornamelijk iets wat net achter de rug was, of wat zelfs in de eigen tijd gebeurde. De ordening van de eigentijdse beeldende kunst moest feitelijk nog tot stand komen en een decoratieprogramma dat deze wordingsgeschiedenis kon weergeven was dan ook niet voorhanden.

De beelden in de nissen van het Stedelijk laten echter nog meer zien dan veranderende opvattingen over decoratie en de problematiek van decoratieprogramma's bij verschillende typen kunstmusea. Ze zijn ook een indicatie van de ongemakkelijke plaats die beeldende kunst inneemt die permanent verbonden is aan het gebouw van een kunstmuseum. De beelden in de nissen dienen de architectuur door de functie ervan te ondersteunen, ook al gaat het daarbij om een gebouw dat zich – in de woorden van Weissman – haast wegcijfert om de kunst zo goed mogelijk tot haar recht te laten komen. De vraag rijst wat dan de verhouding is tussen de werken die eertijds vast verbonden raakten met de architectuur en de kunst die in het museum op zaal werd getoond. Deze

kwestie speelt ook bij andere werken die in de loop der tijd permanent verbonden zijn geraakt met het gebouw van het Stedelijk Museum en die getuigen van de gespannen relatie tussen architectuur, de functie van het gebouw en de kunstwerken zelf. Die relatie is bovendien in de loop van de tijd veranderd, omdat zowel de theoretische basis van de aan het gebouw aangebrachte werken als de beginselen van waaruit het museum werkt, zijn gewijzigd. Om vat te krijgen op de aard van de onroerende kunstwerken – tegenover de roerende op zaal – en de problemen die zich bij deze categorie voordoen, zullen we het museum van buiten naar binnen en van zaal tot zaal verkennen

Op een bronzen plaquette die Lawrence Weiner in 1988 aan de gevel van het museum, naast de ingang, liet bevestigen staat de tekst: 'EEN VOORWERP GEMAAKT OM OP EEN ANDER TE LIJKEN DOOR TOEVOEGING VAN EEN VOLDOENDE HOEVEELHEID UITWENDIGE KWALITEITEN/ AN OBJECT MADE TO RESEMBLE ANOTHER BY THE ADDITION OF A SUFFICIENT QUANTITY OF EXTERNAL QUALITIES' (afb. 2). Zoals zo vaak bij Weiner stelt dit tekstwerk het vanzelfsprekend visuele van voorwerpen – ook kunstvoorwerpen – ter discussie. Weiner roept een vraag op naar de toegevoegde kwaliteiten, nodig om kunstwerken hun zeggingskracht te verlenen.⁽⁴⁾ Wat maakt dat de plaquette meer is dan een gewone gedenkplaat?⁽⁵⁾ Weiner wijst er in de tekst op dat de intentie van het werk anders is: hier wordt niet een bepaalde gebeurtenis – de opening van het Stedelijk Museum – of een weldoener gememoreerd. Weiner biedt hier een zelfdefinitie van het heersende kunstbegrip en hij koppelt dat aan het moment waarop het kunstmuseum in algemene zin werd gesticht. Met het ontstaan van kunstmusea in de achttiende eeuw veranderde de beeldende kunst drastisch van aard: kunst werd autonoom en kreeg daarmee de 'uitwendige kwaliteiten' toebedeeld die haar tot kunst maken. Maar zoals de beeldende kunst sindsdien het museum nodig had om zichzelf te definiëren, zo kon het kunstmuseum niet zonder kunstwerken. In die zin onderstreept het werk van Weiner zijn eigen aanwezigheid aan de gevel van het Stedelijk. Het museum maakt het bestaan van kunst mogelijk, maar tegelijk is het voor zijn eigen bestaan van de kunst afhankelijk. De dubbelzinnigheid en aarzeling die in deze stichtingsmomenten besloten liggen, laat Weiner zien door de ferme streep waarmee de boodschap gevestigd wordt tussen haakjes te zetten. Weiners werk aan de gevel van het Stedelijk is kenmerkend voor de wijze waarop de kunst sinds de jaren zestig de plaats van het museum zowel bevestigt als ter discussie stelt. Maar het onderstreept ook de wederkerige afhankelijkheid zoals die al in de gevelbeelden zichtbaar werd: het kunstwerk voegt zich nog steeds naar het museumgebouw, hoewel dat gebouw zich onverkort dienstbaar maakt aan de presentatie van de beeldende kunst.

De wijze waarop een museumgebouw de kunst zo goed mogelijk dient, is vanaf het ontstaan van het museum inzet van discussie. Een voorbeeld van de verandering in opvattingen daarover was in 1938 het besluit van directeur David Röell om Willem Sandberg, dat jaar aangesteld als conservator, toe te staan de monumentale trappenhal van het museum te witten en het gele glas van de lichtkap te laten vervangen door helder glas. Dit besluit heeft in de overlevering mythische proporties aangenomen.⁽⁶⁾ Het gebaar, dat de bovenhal geschikt maakte voor het presenteren van beeldende kunst, was evenwel niet zo revolutionair als de mythe wil doen geloven. Het Rijksmuseum was het Stedelijk voorgegaan, want daar had Frederik Schmidt-Degener als nieuwe directeur al in 1921 een groot deel van de binnendecoraties weggewist.⁽⁷⁾ In het Stedelijk ging het echter niet alleen om aansluiting bij de internationale tendens om de mogelijkheden tot esthetische contemplatie te vergroten door overvloedige decoratie en kleur te verbannen. Het was vooral het licht in de hal dat stoorde; het had een gele kleur – om die reden werd de hal door Röell het urinebad genoemd – je kon er, in de woorden van Sandberg, 'geen enkel behoorlijk ding neerzetten of ophangen, want alle kleuren werden door het infecte geel vertekend en vervalst'.⁽⁸⁾ Met die uitspraak miskende hij het feit dat het gele licht en de polychrome baksteenwanden juist bedoeld waren om aan te geven dat de hal een aparte functie had en geen tentoonstellingsruimte was.⁽⁹⁾ Met het witsausen van de wanden en de opheldering van het licht betrokken Röell en Sandberg de hal nadrukkelijk bij het parcours van de tentoonstellingszalen. Voortaan was de trappenhal niet langer een opgang naar de zalen, maar het hart van het museum, waar alle activiteit bijeenkwam

en waar de scheppingskracht van de kunst zichtbaar kon worden.

Al vrij snel na de ingreep kregen Sandberg en Röell de kans de nieuwe functie van de hal te onderstrepen. Het licht dat het heldere glas doorliet, was namelijk zo schel dat het aanbrengen van een velum noodzakelijk werd. Ze gebruikten de gelegenheid om Johannes Itten, op dat moment in Nederland vanwege de politiek situatie in Duitsland, opdracht te geven een velum te ontwerpen. Sandberg kende Itten uit Zwitserland; beiden hingen zij de Mazdaznanleer aan, maar ook Ittens kunstopvatting, waarin abstractie beschouwd werd als een vorm van ascese, moet Sandberg hebben aangesproken.⁽¹⁰⁾ Uit hun correspondentie wordt niet duidelijk of de voorstelling die Itten voor het velum ontwierp in overleg met Sandberg tot stand kwam, maar Ittens keuze voor het thema van de Schepping past wel bij de nieuwe lading die Sandberg en Röell het museum wilden geven (afb. 3).

Op het doorzichtige doek bracht Itten een variatie op het scheppingsverhaal aan. Met runenachtige tekens verbeeldde hij een man, een vrouw en een kind, met daarnaast figuren bedoeld om de activiteiten en gevoelstoestanden van de mens uit te drukken. Een paar dieren en een boom – teken van het begin van alle leven – completeerden de scène.⁽¹¹⁾ De in simpele rode en blauwe contourlijnen weergegeven figuren leken te zweven op het doek. Hun ledematen waren uitgestrekt alsof ze zich in de lucht in evenwicht hielden. Dit effect werd versterkt door de wijze waarop de voorstelling aan de randen werd doorsneden: het grote dakraam kaderde letterlijk een stuk hemel af (afb. 4).

Itten ging het meer om het scheppingsmoment dan om het weergeven van het Genesisverhaal. Hij gebruikte geabstraheerde figuren en voegde figuratieve elementen toe om het velum los te maken van een al te letterlijke voorstelling. Voor hem diende het kunstwerk ertoe om de energie zichtbaar te maken die in de materie besloten ligt; door de voorstelling op deze plek aan te brengen, werd de schepping direct verbonden met het accent dat de museumdirectie wilde leggen op het museum als de plek waar de scheppende kracht van de kunst zichtbaar werd.⁽¹²⁾ Hoewel recentelijk is vastgesteld dat Sandberg niet, zoals vaak wordt aangenomen, eenzijdig gericht was op het exposeren ten koste van het verzamelen en conserveren, heeft hij na 1945 – tijdens zijn directoraat – weinig gedaan om die misvatting te voorkomen.⁽¹³⁾ Sandberg gaf het museum het imago van een plaats waar juist het ontstaan van het nieuwe mogelijk werd gemaakt, veel meer dan een instelling waar het bestaande werd bewaard; het velum van Itten droeg in feite al eerder die boodschap uit.

Het museum als een plek met aandacht voor het scheppingsmoment is een terugkerend thema in de verhouding tussen het gebouw en zijn inhoud. Keer op keer benadrukt het museum dat het geen mausoleum is, maar de plek waar de kunst geboren wordt. Lang nadat het velum van Itten verloren was gegaan bleek dat, toen Keith Haring in 1986 opnieuw een velum voor de centrale hal schilderde (afb. 5). Haring geldt als representant van de graffiti, een vorm van straatkunst die in de jaren tachtig de musea werd binnengehaald en een rol speelde bij zowel de esthetisering van het dagelijks leven als de popularisering van de kunstmusea.⁽¹⁴⁾ Haring werd uitgenodigd om in de vorm van een performance een doek voor de trappenhal te schilderen.⁽¹⁵⁾ Zijn schilderwijze had in de jaren ervoor veel succes gehad in de media: begeleid door muziek en in aanwezigheid van toeschouwers schilderde hij als in trance en in steeds sneller ritme zijn vrolijke, maar ook verontrustende symbolen van het eigentijdse leven.⁽¹⁶⁾ In Amsterdam vond zijn optreden plaats in de nieuwe vleugel en het resultaat ervan werd boven de centrale trap gespannen. Daarmee werd opnieuw een scheppingsverhaal gepresenteerd in het hart van het museum – nu echter niet een voorstelling van de schepping zelf, maar het spoor van een scheppingsproces door een kunstenaar.

Ontstaansmomenten duren maar even. Ook al wil het museum het leven naar binnen halen door er het ontstaan van de kunst zelf te celebreren, groeien kan een werk er niet en dus moet het vervangen worden door nieuwe creaties. Harings werk bleef niet permanent: het velum werd als onderdeel van de tentoonstelling van zijn werk

beschouwd en verwijderd kort nadat die was afgelopen. Voor het velum van Itten gold iets anders. In weerwil van het geabstraheerde karakter van de voorstelling speelde het een rol die te vergelijken is met die van plafondschilderingen in barokkerken. Het bood een deels religieuze voorstelling die de grenzen van het gebouw leek te overstijgen en het was ideologisch zo sterk verbonden met de functie van het museumgebouw dat het de eigen visuele kracht in dienst van dat gebouw stelde. Waar Haring een schildering maakte waar je van onderaf tegen aankeek, maakte Itten ook een voorstelling die als integraal onderdeel van het decoratieprogramma van een museum van moderne kunst gelezen kon worden. Het werk onderging dan ook het lot van meer decoratieschilderingen: toen het tijdens de tweede wereldoorlog beschadigd raakte doordat het glas erboven brak, besloot men het niet te repareren maar het te verwijderen. Misschien speelde hierbij ook een rol dat het niet meer paste in de ideeën over het museum: na de bezetting wilde Sandberg een neutrale, witte, transparante ruimte, waar de bezoeker niet gehinderd werd door overbodige versiering en waar de scheppingskracht van de eigen tijd directer zou kunnen spreken. Een schildering die de scheppingskracht programmatisch en symbolisch uitdroeg, stond daarbij in de weg.

Zoals het kunstmuseum het kader van de beeldende kunst vormt, maar tegelijk benadrukt dat de kunst eigenlijk verregaand uit ons dagelijks bestaan is verbannen, zo lijkt een wand in het museum misschien iets vanzelfsprekends, terwijl hij feitelijk een ingewikkelde positie heeft. Hij draagt kunstwerken, presenteert en beschermt ze, maar de wand van het museum is ook de muur van de cel waarop het kunstwerk de dagen wegkrast.(17) Voor Röell en Sandberg vormde de wand van het museum een probleem dat zij al snel na hun aanstellingen (in 1936 en 1938) aanpakten. In een aantal zalen lieten ze de lambrisering verwijderen en de muren bespannen met jute, dat werd gewit. Deze oplossing kwam in de buurt van een uitgeschuurde muur, die ze zagen als de ideale, objectiverende achtergrond voor schilderijen. Bovendien kon je in het jute ongehinderd spijkers slaan, zonder dat er sporen achterbleven.(18) Toch beschouwde Sandberg deze oplossing al in de jaren vijftig als onbevredigend, want de gesloten wanden maakten de verbinding met het leven, zoals hem dat voor ogen stond, onmogelijk.

Pas met de in 1954 voltooide Nieuwe Vleugel van het Stedelijk Museum kon hij de kunst tonen zoals hij dat wilde: door grote ramen in deze vleugel was er vrij zicht vanaf de straat op de kunst binnen, en vanuit de museumzaal kon het publiek direct naar buiten kijken. Kunst en samenleving stonden zo in veel directere betrekkingen tot elkaar dan elders in het gebouw (afb. 6). Het door Sandberg gekozen zijlicht en het systeem van losse panelen, dat steeds een andere inrichting van de ruimte mogelijk maakte, dienden ook om de suggestie te wekken dat de kunst in deze ruimte ontstond. Het museum moest een plek van productie zijn, een atelier, en daarbij was de statische wand letterlijk een sta-in-de-weg.(19)

Hoewel de idealen van Sandberg niet langer gekoesterd worden ligt de nadruk in het museum nog vaak op het moment van productie.(20) Zo maakte Toroni in 1994 op de muur in de doorgang naar de Nieuwe Vleugel *Faux Tableaus, Vraie Peinture*, een van zijn kenmerkende 'INTERVENTIES', zoals hij ze sinds 1966 noemt: 'afdruk-ken van penseel no. 50, telkens op een afstand van 30 cm aangebracht' (afb. 7).(21) Op de wand van de doorgang bevonden zich vier met afplakband afgebakende vlakken waarbinnen Toroni met roodoranje verf telkens 27 kwastafdrukken had aangebracht. deze minimale ingrepen, die hij het grootste deel van zijn schilderende leven toepast, komen in feite voort uit de weigering aan bepaalde verwachtingen ten aanzien van de schilderkunst en haar context tegemoet te komen. Bij een tentoonstelling in 1967, waarin werk van Toroni verenigd was met dat van Daniel Buren, Olivier Mosset en Michel Parmentier, verscheen een pamflet waarin de kunstenaars puntsgewijs uiteenzetten waarom zij geen schilders in de gangbare zin van het woord wilden zijn. De illusies die de schilderkunst probeert te bieden, de 'valse' doeleinden waarvoor ze gebruikt kon worden, werden radicaal verworpen.(22) Wat voor Toroni overbleef was het handschrift van het schilderen zelf, dat weigert schilderij te worden. Zijn werk heeft dan ook geen voorstelling, kent nauwelijks een compositie en is altijd direct op de muur aangebracht, zodat het niet verplaatst of verhandeld kan worden. Het werk toont slechts het meest fundamentele gebaar van het schilderen en getuigt van het feit dat de kunstenaar ooit aanwezig was.

Het wil ook geen decoratie zijn; daarvoor is het te nadrukkelijk zelfstandig. Met deze positie tussen wandschildering en schilderij wijst Toroni op de kern van wat in onze samenleving beeldende kunst heet: het is een concept, het spoor van een gebaar, een verlangen zonder illusie. En deze kunst is onlosmakelijk verbonden met de wand van het museum.

In 2003 werd in een van de bovenzalen van het Stedelijk naar het voorschrift van Sol LeWitt door zijn assistenten een schildering aangebracht die bestaat uit vier min of meer gelijke rechthoeken naast elkaar met parallelle banen in zeven kleuren: geel, groen, rood paars, oranje, blauw en zilvergrijs (p. 527, afb. 7). De rechthoeken zijn zwart omkaderd, glad, dekkend geschilderd en precies afgebakend.⁽²³⁾ De titel, *Wall Drawing # 1084*, maakt duidelijk dat we hier niet – als bij Toroni – met een herhaald gebaar te maken hebben dat steeds opnieuw hetzelfde aan de orde stelt, maar met één voorbeeld uit een sequentie van wandwerken die in de loop van de meer dan veertig jaar dat LeWitt ze maakte een ontwikkeling vertoont. Sinds de eerste aanzetten in de late jaren zestig zijn ze rijker van kleur en vorm geworden. Daarbij is de uitvoering in de loop der tijd steeds meer vastgelegd, door middel van voorschriften, beschrijvingen en verklaringen en met behulp van vaste assistenten die de hand van de meester vertegenwoordigen.⁽²⁴⁾ LeWitts werk ontwikkelde zich van een lust voor de geest naar een lust voor het oog. In dit groeiproces raakten bepaalde uitgangspunten van de minimal art en de conceptual art, waartoe LeWitts werk gerekend wordt, meer op de achtergrond. De nadrukkelijkheid waarmee dat werk zich aanvankelijk tot de witte tentoonstellingsruimte en het concept verhiel, is in *Wall Drawing # 1084* minder van belang. Het gebaar waarmee LeWitt zich de ruimte toe-eigent en opeist – de muur wordt in zijn geheel in beslag genomen door de prominent aanwezige kleuren en lijnen – komt hier veel sterker naar voren. In dit werk is de wand schilderij geworden en de zaal de lijst die onze blik inkadert. Daarmee is de museumwand de eindbestemming van het kunstwerk, elke suggestie van tijdelijk verblijf vervalt. Het feit echter dat de schildering direct op de muur van een tentoonstellingszaal is aangebracht, maakt *Wall Drawing # 1084* tot een kind dat het huis niet uit wil: het werk zit in de weg. Waar de museumwand in de regel wit en onzichtbaar blijft om ons – door de werken die erop hangen – een blik te gunnen op een andere werkelijkheid, kunnen wandschilderingen zich in het museum uiteindelijk alleen handhaven op plekken waar geen andere kunst hoeft te hangen: in ruimtes waar kunst bijzaak is.

Voor permanente schilderijen in het Stedelijk moeten we ons daarom verplaatsen naar de plekken die voor een museum van minder belang zijn. Een voorbeeld is te vinden in de buffetruimte bij de aula. In 1951 vroeg de Commissie van advies voor opdrachten aan wandschilders, waar Sandberg medelid van was, aan Karel Appel om die ruimte – die kort tevoren gereed gekomen was – te beschilderen. Dat de keus op Appel viel had mede te maken met een eerdere opdracht aan hem voor een schildering in de kantine van het Amsterdamse stadhuis. Door toedoen van protesterende ambtenaren, die het werk onverdraaglijk vonden, was dat na enige tijd afgedekt. Voor de opdracht aan Appel in het Stedelijk gold als officiële reden dat hij als geen ander in staat geacht werd de hele buffetruimte door middel van een schildering te veranderen. De wens een schildering aan te brengen, kwam voort uit het feit dat de aula en de buffetruimte samen een nieuw ‘verkeersknooppunt’ in het museum vormden, maar dat de buffetruimte zelf nogal karakterloos was.

Appel kweet zich goed van zijn taak: hij beschilderde de muren, het plafond, de deuren en zelfs het rolluik waarmee het buffet kon worden afgesloten met een voorstelling van bloemen, vogels, vissen en kinderen (afb. 8, 9). Oorspronkelijk had hij ook de vloer nog in de voorstelling willen betrekken, maar op verzoek van de commissie heeft hij dat nagelaten. Het voltooide werk leverde de commissie echter nog wel hoofdbrekens op, want de commotie rond de wandschildering in het stadhuis was nog maar net achter de rug en de acceptatie van het werk van de experimentelen was nog niet wijd verbreid. Hoewel de commissie tevreden was over het resultaat – zozeer zelfs dat architect Merkelbach opmerkte dat de schildering de ruimte had ‘stukgeslagen’ – gaf de verantwoording ervan, en met name het honorarium van de kunstenaar, problemen.⁽²⁵⁾

De keuze voor Appel was er een voor de experimentelen en de post-Cobra-kunst, stromingen waar Sandberg

veel van verwachtte. Maar de keuze voor deze vorm van beschildering was ook een statement over de verhouding tussen gebouw en kunst: de architectuur werd letterlijk overwoekerd; van dienstbaarheid van de kunst is geen sprake. De buffetruimte was daarmee niet langer bijzaak, maar onderdeel van de wijze waarop het museum de eigentijdse kunst naar voren wilde halen. Opvallend is echter dat de Appelbar al in 1956, bij de opening van het nieuwe restaurant in de tuinzaal, werd gesloten en aan het zicht onttrokken. Daarmee legde Sandberg opnieuw, net als met het velum van Itten, een zekere onverschilligheid aan de dag ten aanzien van kunstwerken die te direct met het gebouw verbonden waren. Deze nonchalance was geen gevolg van tanende belangstelling voor Appels werk, want ook voor het nieuwe restaurant kreeg Appel opdracht een muurschildering te maken. Hij was volgens Sandberg het best in staat de juiste sfeer te scheppen:

Ik zie deze zaal voor ogen: licht – open naar de tuin, besloten aan de zijde van het museum, eenvoudig en zo mogelijk behaaglijk gemeubeld, met het karakter van een museumruimte die voor ontspanning dient. Aan deze ruimte moeten hoge eisen gesteld worden: de bezoeker, die zojuist Van Gogh of een andere moderne meester bewonderd heeft, moet er zich in opgenomen voelen – toch mag het geen highbrow sfeer zijn. Een sterke en klare schildering op de enige ongebroken wand zou de juiste sfeer kunnen scheppen.(27)

Ook ditmaal waren er strubbelingen bij de suggestie Appel de schildering te laten maken.(28) de Commissie van advies voor opdrachten aan wandschilders voelde er weinig voor Appel opnieuw een grote opdracht te verlenen en de wethouder keurde die dan ook af met het argument dat de schilder niet meer als in Amsterdam woonachtig stond ingeschreven.(29) De opdracht ging uiteindelijk toch door, want de Theo van Gogh Stichting schonk de schildering aan het Stedelijk Museum (afb. 10). De sfeer die Sandberg voor ogen stond werd zo gerealiseerd, wat voor een niet gering deel te danken is aan de muurschildering, die de ruimte domineert. Appel gebruikte voor de voorstelling elementen die hij vaker had toegepast: een vogel, een kind en een plant. Maar de wijze waarop de schildering de wand als het ware overwint door om de hoek door te lopen en de bekroning van de schildering met een fel oranje raam in de vorm van de zon verschafte het werk een overdonderende aanwezigheid.

In de jaren zestig en zeventig was het museumrestaurant een van de mooiste en misschien een van de meest gelukkig stemmende plekken van Amsterdam. Het was een ruimte waar alles op zijn plaats leek te vallen: het museum legde er even zijn loodzware last ter zijde, maar de ontspanning hield er een cultureel cachet. Kunstwerk en architectuur vormden er een harmonie zonder enige vorm van hiërarchie. De geslaagde samenhang die bereikt werd tussen kunst en ontspanning maakt duidelijk dat het twijfelachtig is of niet-museale ruimtes, en een programmering die zich niet uitsluitend richt op het tonen van kunst, als resoluut 'extern' aan het museumprogramma beschouwd kunnen worden.(30) Zeker is dat het museum van eigentijdse kunst – zoals dat Sandberg (en met hem andere grootheden van het internationale museumwezen) voor ogen stond – streefde naar een vermenging van functies om een meer ontspannen omgang met kunst mogelijk te maken. Problemen schuilen daarom niet zozeer in de aanwezigheid van plekken die onbelangrijk lijken voor de centrale taak van het museum. Moeilijkheden ontstaan pas wanneer toenemende bezoekersaantallen de consumptiedrang in gelijke tred met de omzetmogelijkheden opstuwden, waardoor er permanente druk ontstaat op de aard, omvang en belevingswaarde van deze ruimtes. Toen in de jaren tachtig het aantal bezoekers van het Stedelijk Museum fors toenam, verloor het restaurant veel van zijn bijzondere karakter, de wandschildering van Appel werd achtergrond. De massale toestroom van mensen maakte de zaal tot een ruimte die zich niet langer kon onderscheiden van andere plaatsen van vermaak. De rol van het museum als ideologisch bolwerk voor een progressieve burgerij was uitgespeeld.(31) Om zich te kunnen onderscheiden bracht het museum weer een strengere scheiding aan tussen de oprukkende perifere ruimtes en de zalen voor de kunst. Sinds 1980 is de Appelbar ook weer toegankelijk, maar als bar is hij echter nooit meer gebruikt.

Ooit waren de buitenmuren van een museum als een enveloppe, zorgvuldig gevouwen om de rustige en

ritmische ruimtes voor de kunst. Omvang en belichting van deze ruimtes, hun opeenvolging en samenhang waren onderwerp van studie en berekening. In het hedendaagse museum voor moderne kunst lijkt de nadruk echter meer op de buitenkant te liggen.(32) De dubbelzinnige positie van de gevelsculptuur aan de buitenwand van het museum doet zich niet meer voor: de gevel zelf is beeld geworden. Deze ommekeer heeft bij het Stedelijk Museum invulling gekregen door voor- en achterkant van het museumgebouw van plaats te laten wisselen. Het museum zoekt aan het Museumplein als het ware plek om te kunnen groeien, want als het museum van nu wil overleven, zal het moeten uitbreiden – niet alleen omdat het te klein is om de schatten die het herbergt te kunnen tonen, maar ook om z'n spectaculaire kracht als kunstpodium blijvend te onderstrepen.

Op de oorspronkelijke ingangsevel aan de Paulus Potterstraat bevindt zich een accent dat de aandacht sinds lang al van buiten naar binnen trok. Het was een ingreep van Daniel Buren, die in 1982 met de van hem bekende verticale strepen op subtiële, terughoudende wijze een verbinding wist te leggen tussen buitengevel, entree, voorhal en centrale trappenhal tot boven aan toe, om ten slotte door zijn keuze voor specifieke kleuren een verbinding aan te brengen met een van de topstukken uit de collectie, Matisse' *La peruche et la sirène* in een zaal grenzend aan de trappenhal.(33) In tegenstelling tot veel van de werken die vast aan het gebouw gebonden zijn, probeert Burens *Kaléidoscope, un travail in situ* de architectuur niet te ontkennen (afb. 8). Door zijn streeppatroon aan te brengen in de zwikken, de hoeken tussen de rechthoek van deurlijst en de ronde boogvorm aan de bovenzijde van de doorgangen, benadrukt hij een kenmerkend detail van het gebouw, dat in de functie ervan als podium voor de eigentijdse kunst geen enkele rol speelt. De projectie van deze vorm op de glaswand van de voorgevel legt een verbinding met de collectie, maar laat ook zien dat het museum een gebouw is, een formeel kader dat het bekijken van kunst mogelijk maakt. Buren beschouwt zijn werk als 'louter decoratie' en daarmee heft hij de spanning op die inherent is aan de met het gebouw verbonden kunstwerken.(34) Maar ook al is de decoratieve ingreep bedoeld om de condities van het kijken naar beeldende kunst bloot te leggen, en de kunst uit haar verheven isolement te bevrijden, de meesterzet van Buren impliceert ook dat de kunst het museum van commentaar voorziet en het instituut als het ware inkadert. In een brief aan museumdirecteur De Wilde merkte Buren over het werk op:

Op deze wijze is er dus sprake van een werk dat volledig IN SITU is aangebracht in het lichaam van het gebouw en dat tegelijkertijd op een bepaalde wijze een directe 'herinnering' van dit gebouw is. Een formele herinnering en een culturele en tastbare herinnering.(35)

Natuurlijk bedoelt Buren hiermee dat *Kaléidoscope, un travail in situ* er vooral aan herinnert dat het zowel een gebouw als een museum is waarmee het werk verbonden is en waarmee wij ons geconfronteerd zien. Maar het is ook mogelijk dit citaat te lezen als indicatie van het feit dat het museum zelf herinnerde aan zijn eerdere functie de kunst autonoom te maken. De toenemende populariteit van de musea in de jaren tachtig betekende in ieder geval een ingrijpende verandering van de status ervan. Omdat het museum niet langer een bolwerk van culturele ideologie was, kon de ideologische functie ervan ook niet langer worden blootgelegd met interventies in situ zoals die van Buren. De aanval op het museum door kunstenaars was overgenomen door een in de massamedia gevormde algemene smaak, waarbij ervan werd uitgegaan dat het museum zich niet meer aan de dictaten van een breed gedeelde voorkeur kon onttrekken.(36)

Burens *Kaléidoscope, un travail in situ* is zo niet alleen een herinnering aan de tijd dat het museum nog een plek van beeldend experiment en institutionele kritiek was, het werk wijst als het ware vooruit naar de mediagenieke nieuwe voorgevel die het bewijs van een definitieve omkeer vormt: geen kunstwerk kan die nieuwe gevel verstoren, want deze gevel is zelf volledig beeld geworden. Daarmee is de spanning tussen het gebouw en zijn inhoud, een spanning die essentieel is voor het functioneren van de beeldende kunst, echter niet voorgoed aan het zicht onttrokken. Het wachten is op kunstwerken die, tijdelijk of permanent, de strijd met het gebouw

opnieuw aan zullen gaan.

- (1) M. Vellekoop, *Het Stedelijk Museum. Oprichting, bouw en opening*, Amsterdam 1996, p. 12–14; zie ook: *Het Stedelijk Museum. Architectuur in dienst van de kunst* (jaarboek Monumenten & Archeologie 3), Amsterdam 2004, p. 29; het beeld van Thomas de Keyser werd pas in 1924 geplaatst, zie *Stedelijke Jaarverslagen* [1924], p. 328. Overigens werd de buitenzijde van het gebouw ook gedecoreerd met plant- en diermotieven.
- (2) A.W. Weissman, *Het Gemeente-Museum te Amsterdam. Geschiedenis. Inrichting en Versiering. Verlichting*, Amsterdam 1895, p. 44, aangehaald in Vellekoop, op. cit. (noot 1), p. 20. Weissman had veel kritiek op de inrichting van het Rijksmuseum en met name op het overladen decoratieprogramma; zie A.W. Weissman, *Het Rijks-Museum te Amsterdam. Geschiedenis. In- en Uitwendige Versiering. Bouwstijl*, Arnhem 1885, p. 80–81, aangehaald in *Het Stedelijk Museum. Architectuur in dienst van de kunst*, op. cit. (noot 1), p. 25.
- (3) Zie voor de omvang en de complexiteit van de iconografie van het Rijksmuseum J. Becker, “‘ons Rijksmuseum wordt een tempel’. zur ikonographie des Amsterdamer Rijksmuseums”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 35 (1984), p. 227–326. Het samenbrengen van de kunst in de musea van de negentiende eeuw leidde vanaf het begin tot klachten over het gebrek aan context van al deze restanten en over de chaos die daarvan het gevolg was. Die klacht is in 1923 scherp verwoord door Paul Valéry in *Le problème des musées*; zie W. Davidts, *Bouwen voor de kunst? Museumarchitectuur van Centre Pompidou tot Tate Modern*, Gent 2006, p. 49–72; zie voor de behandeling van deze problematiek ook H. Foster, ‘Archives of Modern Art’, in: H. Foster, *Design and Crime and other Diatribes*, Londen, New York 2002, p. 65–82.
- (4) ‘In Weiner’s work, it is the function of language to contest the supremacy of the visual as constituting aesthetic experience, thus continuing the contestation of the hegemony of the “retinal principle”, as Duchamp had called it’, in: B.H.D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge (MA), Londen 2000, p. 556.
- (5) Weiner was al jaren gefascineerd door een lege zandstenen lijst aan de gevel van het Stedelijk, zie M. Bloem (red.), tent.cat. *Lawrence Weiner. Werken vanaf het begin van de jaren zestig tot aan het einde van de jaren tachtig/Works from the beginnings of the sixties towards the end of the eighties*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1988, cat.nr. 722, p. 59–61.
- (6) Zie C. Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum 1945–1962*, Amsterdam/Rotterdam 2004.
- (7) J. Boomgaard, *De verloren zoon. Rembrandt en de Nederlandse kunstgeschiedschrijving*, Amsterdam 1995, p. 177.
- (8) A. Leeuw Marcar, *Willem Sandberg. Portret van een kunstenaar*, Amsterdam 2004, p. 75.
- (9) *Het Stedelijk Museum. Architectuur in dienst van de kunst*, op. cit. (noot 1), p. 15.
- (10) ‘In der Entsagung, die mit der Askese zu vergleichen ist, erlebt der abstrakt Schaffende rein und stark, mittels äusserlich wahrnehmbarer Formen und Farben, das Wirken der Kräfte des Kosmisch-Universellen.’ Citaat uit J. Itten, *Johannes Itten. Werke und Schriften*, red. W. Rotzler, Zürich 1978, p. 240–241. Sandberg

schreef een inleiding bij de publicatie van Ittens kleurenleer, die verscheen bij Uitgeverij Canteecleer.

(11) J. Poot, tent.cat. *Johannes Itten. Velum voor het Stedelijk Museum Amsterdam*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1991, cat.nr. 745, p. 26–28.

(12) Zie ook: R. Zimmermann, 'Von Landinsky zu Itten. Dispositionen einer Kunsttheorie', in: Ch. Lichtenstern en Ch. Wagner (red.), *Johannes Itten und die Moderne*, Ostfildern-Ruit 2003, p. 117–137.

(13) Zie Roodenburg-Schadd, op. cit. (noot 6), p. 13–14.

(14) De legitimerende omhelzing waarin graffiti en het kunstcircuit elkaar in die jaren bekneld hielden, is genoeg bekend en hoeft hier niet te worden uiteengezet. Met name in Nederland is goed te zien hoe de graffiti voor het grootste deel pas op straat verscheen, nadat de Amerikaanse voorbeelden ervan al in tentoonstellingen waren getoond, zie onder meer S. Thissen, *Mooi van ver. Muurschilderingen in Rotterdam/Stand Well Back. Murals in Rotterdam*, Rotterdam 2007, p. 29–34.

(15) W. Beeren, 'Voorwoord/ preface', in: tent.cat. Keith Haring, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1986, cat.nr. 709, p. 3.

(16) J. Deitch, 'Het radioactieve kind', in: Amsterdam 1986 (noot 15), p. 4.

(17) Zie ook Davidts, op. cit. (noot 3), p. 51–58.

(18) Leeuw Marcar, op. cit. (noot 8), p. 74.

(19) Zie over het museum als productieplek Davidts, op. cit. (noot 3), p. 26; Het verlangen het museum gelijk te stellen aan het atelier deed zich een halve eeuw daarvoor ook al voor toen, uit ontevredenheid over de belichting van *De Nachtwacht* in het nieuwe Rijksmuseum, achter het bestaande gebouw een uitbouw werd gecreëerd waar het schilderij door zijlicht belicht zou worden, overeenkomstig de situatie waarin Rembrandt het meesterwerk vervaardigd zou hebben. In het debat erover stelde Jozef Israëls zelfs voor het werk op een ezel te plaatsen; zie Boomgaard, op. cit. (noot 7), p. 90.

(20) Davidts, op. cit. (noot 3), p. 30.

(21) SMA inv.nr. 1995.1.0004 (voormalige coll.). De betreffende wand werd ten behoeve van de nieuwe vleugel van het museum gesloopt.

(22) 'Daniel Buren (b. 1938), Olivier Mosset (b. 1944), Michel Parmentier (b. 1938) and Niele Toroni (b.1937) Statement', in: Ch. Harrison en p. wood (red.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Cambridge, MA 1993, p. 850

(23) SMA inv.nr. 2003.2.0102.

(24) J. Bouwhuis, 'Sol LeWitt. Het concept en "the art part"/the Concept and "the Art part"', *Stedelijk Museum Bulletin*, nr. 3, 2003, p. 4–11.

(25) Zie M. Bax, 'de Appelbar', *Jong Holland*, 3 (1987) 3, p. 4–13. Heel Hollands maakt men in de commissie opmerkingen over de hoeveelheid witte muur die in de schildering is opgenomen en die dus niet echt

beschilderd is, en over de hoeveelheid tijd die de kunstenaar eraan besteed heeft.

(26) In het advies aan de wethouder over de schildering van 22 november 1951 schrijft Sandberg hierover: ‘Het karakter der beschildering draagt een “experimenteel” karakter. dat wil echter geenszins zeggen, dat hier van een experiment kan worden gesproken in de zin van: een proefneming op goed of kwaad gelukken. Het woord “experimenteel” is een begrip, in zekere zin een leuze, van een langzamerhand internationaal samenwerkende groep jonge kunstenaars, waarvan de betekenis, in het bijzonder voor de moderne schilder- en beeldhouwkunst, maar ook voor de muziek en de literatuur steeds meer wordt erkend.’ Archief SMA.

(27) Brief Sandberg aan de wethouder voor kunstzaken, d.d. 28 december 1955, archief SMA.

(28) Sandberg stelde het voor alsof de architect van de verbouwing, Bart van Kasteel, op het idee was gekomen Appel hiervoor te vragen. De opdracht kwam echter direct van Sandberg. Op 2 december 1955 schreef Sandberg een briefje aan Van kasteel, waarin hij hem verzocht bij de afdeling kunstzaken een wandschildering aan te vragen en Appel daarvoor voor te dragen. Archief SMA. Sandberg had een voorkeur voor het werk van Appel, en toonde minder belangstelling voor het werk van andere ex-Cobra-kunstenaars; zie Roodenburg-Schadd, op. cit. (noot 6), p. 339–343.

(29) Brief van wethouder A. de Roos, 28 december 1955, archief SMA.

(30) Davidts, op. cit. (noot 3), p. 18. Het zou interessant zijn te onderzoeken welke rol koffiezalen, restaurants en ontvangstgedeeltes, om maar te zwijgen van winkels en andere consumptiemogelijkheden, vanaf het begin een rol gespeeld hebben in het museum.

(31) Zie ook J. Boomgaard, ‘Het museum als ideologisch instrument’, *Kunstlicht*, 29 (2008) 1–2, p. 6–9.

(32) Zie ook foster, op. cit. (noot 3), p. 81.

(33) Zie voor de gedetailleerde beschrijving van het werk SMA inv.nr. A 38859.

(34) Bouwhuis, op. cit. (noot 24), p. 6.

(35) ‘Nous aurons donc ainsi une oeuvre totalement IN SITU dans le corps d’un bâtiment et en même temps et d’une certaine façon une “mémoire” directe de ce bâtiment. Mémoire formelle et mémoire culturelle et sensible’. Brief D. Buren aan E. de Wilde, 14 januari 1982, archief SMA.

(36) Zie ook B. Groys, ‘Das Museum im zeitalter der Medien’, in: *Topologie der Kunst*, München/Wenen 2003.

Dit artikel verscheen in de publicatie *Stedelijk Collecties Reflecties*, [Stedelijk Museum](#)/NAI010 uitgeverij, 20×27 cm, full color illustrated, paperback, 644 pagina’s.

No related posts.