



KUNST EN RELIGIE

De Prof. dr. G. Van der Leeuw-stichting in de jaren negentig

Door Anne-Marieke Slok (3774546)



‘Hij (Bataille) vond dat de moderne mens niet meer de overgave bezit om kathedralen te bouwen, om dezelfde grote religieuze gevoelens te beleven als de middeleeuwen. Dat opende mij de ogen. Ik besepte dat het in de moderne maatschappij geen zin heeft om een klassieke Annunciatie te willen schilderen, of een Piëta. Ik kan dat hoogstens in abstracte zin nastreven.’

Marc Mulders

19 JUNI 2017

TAAL- EN CULTUURSTUDIES

Ilse van Rijn

Inhoudsopgave

Inleiding	2
Opstanding	6
Abri	13
Conclusie	19
Literatuurlijst (alfabetisch)	22
Bronnen (chronologisch)	22
Bijlagen	24
Opstanding	24
Abri	27
Samenvatting.....	29

Citaat op voorblad: Hartog Jager, H. den, en Speybroeck, D. van, Marc Mulders. Werk in opdracht, Eindhoven 2002. P. 16-17.

Inleiding

In januari 2017 werd er een programma uitgezonden door de *EO*, *Rot op met je religie*. Dit programma werd door de *EO* gemaakt naar aanleiding van een onderzoek over “religiestress”. Dat is de spanning die om religie en het uitkomen daarvoor heen hangt. Uit onderzoek bleek dat 93 procent van de Nederlanders voor vrijheid van meningsuiting is en 81 procent voor vrijheid van godsdienst. Tegelijk bleek dat 59 procent echter niet tolerant is als het gaat om fundamentalistische geloofsopvattingen. Geloven moest dan ook een privékwesitie zijn.¹ In het programma *Rot op met je religie* werden twee atheïsten, een jood, een moslim en twee christenen bij elkaar in een huis gezet, waardoor confrontatie onvermijdelijk was. De samenleving lijkt juist door deze confrontaties religie zat te zijn. De angst voor de islam groeit en steeds minder mensen noemen zichzelf christen. Toch waren veel mensen geïnteresseerd in het programma van de *EO*. Tegelijkertijd is er een zoektocht merkbaar binnen de samenleving naar het mystieke of spirituele.

Ook binnen het moderne kunstdiscours wordt wel gesproken over het “zat zijn” van religie, maar steeds meer wordt duidelijk dat dit genuanceerder ligt. Het boek van Aaron Rosen *Art + Religion in the 21st century* is daar een goed voorbeeld van.² Hij begint met de stelling ‘when you enter the world of art, you are, like it or not, entering the realm of religion’.³ Volgens hem is het zo dat religie en kunst niet meer de connectie hebben die er eerder wel was, maar dat kunstenaars sinds de 19^{de} eeuw wel putten uit het arsenaal van religieuze thema’s en beelden.⁴ Veel van de kunst die werd gemaakt werd als provocerend gezien, maar Rosen zegt dat het schokkende aspect vaak werd aangedikt om meer te verdienen met een werk. ‘Ironically, the only real losers in this equation may be the principal parties themselves: art and religion’.⁵ Voor zijn boek over religieuze kunst kiest Rosen dan ook zelf wat religieus is en wat niet. Hij gaat niet uit van wat de kunstenaars zelf aangeven, omdat deze vaak niet toegeven uit angst om in een hokje te worden geplaatst.⁶ Maar wat eigenlijk interessanter is, zijn de kunstenaars die maar vaag iets toegeven. Zij stemmen niet in met dat ze religieus zijn, maar noemen het liever ‘spiritueel’. Over spiritualiteit zegt Rosen: ‘I am particularly reluctant to take spirituality as a self-evident category’. Hij gaat niet verder op het begrip in, maar maakt dus eigenlijk geen onderscheid tussen de twee begrippen. De rest van het boek laat ook zien dat hij het begrip ‘religie’ breed op wil vatten. Het boek mag dan conservatief beginnen met een hoofdstuk over de christelijke theologie en de iconografie van Jezus, andere hoofdstukken zijn echter filosofisch, sociologisch, antropologisch en

¹ Evangelische Omroep, *Helpt Nederlanders: geloof niet openbaar uitdragen*, 12 januari 2017 <<http://www.eo.nl/geloven/nieuws/item/helpt-nederlanders-geloof-niet-openbaar-uitdragen/>>.

² A. Rosen, *Art + religion in the 21st century*, Londen 2015.

³ Rosen 2015 (zie noot 2), p. 7.

⁴ Idem., p. 8.

⁵ Idem., p. 15.

⁶ Idem., p. 20.

fenomenologisch ingezet.⁷ Hierdoor komt hij dichtbij het idee dat kunst op zichzelf spiritueel of religieus is, waardoor we weer uitkomen bij het citaat uit het begin van het boek.

Aaron Rosen schrijft over de 21^{ste} eeuw, maar geeft al aan dat er in de 19^{de} eeuw, met de komst van de moderne kunst, al meer wordt gekeken naar religieuze thema's. Wessel Stoker schrijft hier in 2012 een theologisch esthetisch werk over, genaamd *Where Heaven and Earth Meet*.⁸ Hij behandelt werken van Kandinsky, Rothko, Warhol en Kiefer en wil de spirituele aspecten hiervan analyseren. Zijn stelling is dat seculiere kunst ook spiritueel kan zijn doordat zij kan communiceren en tot ons gevoel kan spreken.⁹ Maar volgens Stoker is het wel degelijk anders dan religieus spirituele kunst. Wat echter niet betekent dat de betekenis van een kunstwerk niet kan veranderen, waardoor een seculier werk religieuze kunst kan worden.¹⁰ Opvallend is dat ook Stoker de overeenkomst of verbondenheid van kunst en religie inziet en wil duiden. Hij zegt in zijn voorwoord: 'In that respect, there is an affinity between art and religion: both evoke a reality that cannot be properly expressed in the language of science'.¹¹

Persoonlijk ben ik vooral geïnteresseerd in de christelijke religie en de positie van het christendom binnen het moderne kunstdiscours. In de zoektocht naar moderne christelijke kunst kwam ik het boek *Kunst zonder de kerk, 1945-1990* tegen geschreven door Joost de Wal.¹² Met dit boek wil hij bewijzen dat religie nog altijd, 'en zelfs in toenemende mate', deel uitmaakt van de Nederlandse beeldende kunst.¹³ Dit boek uit 2002 (geschreven naar aanleiding van een proefschrift uit 1999) toont onderzoek naar verschillende collecties.

Een paar jaar later, in 2015, werkt Joost de Wal mee aan een boek genaamd: *Hedendaagse kunst in Nederlandse kerken, 1990-2015*.¹⁴ Als we deze titels naast elkaar leggen, lijkt het alsof de kerk een grotere rol is gaan spelen binnen de kunstwereld, maar misschien is deze gewoon nooit echt verdwenen. Een van de onderdelen van het boek ging over "bruggenbouwers". Daar las ik over de Professor doctor Gerardus van der Leeuwstichting. Deze stichting wil een brug slaan tussen religie en kunst. Het viel me op dat deze stichting al sinds 1954 bestaat ondanks het wegvallen van subsidies en de veranderende maatschappij. Het is een kleinschalige stichting die zich al jaren bezig houdt met de overeenkomsten en verbinding van kunst en religie binnen Nederland.

⁷Rosen 2015 (zie noot 2), p. 23.

⁸ W. Stoker, *Where Heaven and Earth meet. Kandinsky, Rothko, Warhol and Kiefer*, Amsterdam 2012.

⁹ Stoker 2012 (zie noot 8), p. 1.

¹⁰ Stoker 2012 (zie noot 8), pp. 194-195.

¹¹ Idem., p. viii.

¹² J. de Wal, *Kunst zonder de kerk. Nederlandse beeldende kunst en religie 1945-1990*, Amsterdam 2002.

¹³ De Wal 2002 (zie noot 12), p. 17.

¹⁴ J. de Wal e.a. (red.), *Hedendaagse kunst in Nederlandse kerken 1990-2015. Van Jan Dibbets tot Tinkebell*, Eindhoven 2015.

Niet alleen dat deze stichting al zo lang bestaat was opvallend, maar ook dat zij het noodzakelijk vonden om de ondertitel te veranderen. Waar de stichting eerst een ontmoetingscentrum was tussen kunst en de kerk, benoemde zij zichzelf nu als brug tussen kunst en religie. De verandering van ontmoetingscentrum naar brug, maar ook van kerk naar religie was een opvallende keuze gezien de tendensen in de samenleving. In het archief van de stichting vond ik stukken die verschillende bestuursleden hebben geschreven over wat de begrippen 'ontmoetingscentrum', 'kerk' en 'kunst' voor hen inhielden. Het wekte mijn nieuwsgierigheid naar de invloed van of wisselwerking tussen de stichting en de maatschappij.

Vanaf 1990 had de stichting een betaalde studiesecretaris tot haar beschikking, genaamd Rieks Hoogenkamp, waardoor een plan kon worden opgesteld en meerdere interessante projecten konden worden gerealiseerd. Over die projecten is veel informatie te vinden. Hoogenkamp is in gesprek gegaan met verschillende personen binnen de kunst- en kerkwereld. Naderhand kwam hij met een projectplan dat bestond uit meerdere projecten, *The Roaring Twenty*.¹⁵ *The Roaring Twenty* bestond uit projecten op allerlei gebied, van schilderkunst tot muziek en van tentoonstelling tot debat. Waar de naam vandaan komt wordt echter nergens vermeld. Wel openden deze projecten deuren voor de stichting door de publiciteit die ermee werd gewonnen. De projecten die onder de noemer *The Roaring Twenty* werden gedaan, bleken een goede reden voor de stichting om duidelijk te krijgen waar ze voor stonden en hoe ze mee konden ontwikkelen met de maatschappij. De vraag die ik dan ook wil stellen is: wat wilde de Prof. dr. G. van der Leeuw-stichting uitdragen door de projecten die zij initieerde en hoe positioneerde zij zich daarmee binnen de maatschappij en het kunstdiscours in de jaren 90?

Om deze vraag meer toe te spitsen zal ik mij richten op twee projecten die de stichting initieerde. Het eerste project dat ik zal behandelen is een tentoonstelling genaamd *Opstanding*. Dit project vond plaats in 1992 en was onder andere een eerbetoon aan de oprichter van de stichting W.G. Overbosch. De basis voor de tentoonstelling was een opdracht aan kunstenaars om het verhaal van de opstanding uit te beelden. Het tweede project dat behandeld wordt is *Abri*. Dit project bestond ook uit een opdracht aan kunstenaars, maar dit keer was het geen schilderij dat ze moesten ontwerpen. Het ging om een opdracht voor kunst in de openbare ruimte, waardoor de stichting veel publiciteit kon winnen. Het project werd in 1993 ingezet met een tentoonstelling, in 2007 is er nog een ontwerp gerealiseerd.

Beide projecten zijn grootschalig opgezet en divers in uitvoering. Ze geven een beeld van de stichting als opdrachtgever en de vragen die het oproept rondom het opdrachtgeverschap en de autonomie van een kunstwerk. Het gaat dan bijvoorbeeld om de positionering van de opdrachtgever in de religieuze context, maar ook een sociaal-politieke of kunsthistorische positionering en het effect

¹⁵ Van der Leeuw-stichting, *Mededelingen* 67, 1992, p. 6037.

daarvan op een kunstwerk. Discussies die hierover gaande waren in de maatschappij en het kunstdiscours komen aan bod door middel van literatuuronderzoek. Om meer over de Van der Leeuw-stichting en de achtergrond van de projecten te weten te komen heb ik archiefonderzoek gedaan in het archief van de stichting in Amsterdam. Dit archief is nog niet goed geïnventariseerd en was niet altijd compleet. Om een beeld te krijgen van hoe de stichting zich positioneerde waren recensies een belangrijke bron.

Wat ik vooral wil aantonen is het belang van de Van der Leeuw-stichting voor de maatschappij en het kunstdiscours. De stichting kan echter ook als voorbeeld dienen voor andere kleinschalige organisaties die zich staande moeten houden in een veranderende maatschappij. Daarnaast geeft deze thesis ook een context van de jaren 90 waarvan veel aspecten, zoals de omgang met religie en spiritualiteit, vandaag de dag nog steeds gelden.

Opstanding

Door te kijken naar de boodschap die de Van der Leeuwstichting wilde uitdragen met het project *Opstanding* uit 1992 wil ik onderzoeken hoe zij zich positioneerde in het kunstdiscours en de maatschappij. *Opstanding* kwam voort uit het schildersproject van de *Roaring Twenty*. De stichting had een project bedacht waarbij gerenommeerde kunstenaars kunst zouden maken in Hyde Park (Doorn). Deze kunstenaars waren echter niet bereid om een week lang samen te werken in het park. Daarom werd besloten om net afgestudeerde beeldende kunstenaars de opdracht te geven.¹⁶ Het verlangen bleef echter om ook een project te introduceren met (internationaal) bekende kunstenaars. Vanuit dat verlangen werd *Opstanding* bedacht. Het doel was om gerenommeerde kunstenaars bezig te laten gaan met de kern van het christelijk geloof.¹⁷ In de doelstelling staat beschreven hoe niet het eindresultaat, maar het proces het daadwerkelijke doel is; 'Doelstelling: het uitnodigen van kunstenaars om vanuit het begrip 'opstanding' tot een eigenzinnige verbeelding te komen op schilderijen van groot formaat. Niet de illustratie is het doel, maar de beeldende persoonlijke interpretatie van de kunstenaar'.¹⁸

De kunstenaars die in het eerste plan werden genoemd, waren: Hans Landsaat, Berend Hoekstra, Elizabeth de Vaal, Piet Dieleman, Jan van den Dobbelsesteen, Ko Oosterkerk, Theo Kuijpers, Raoul de Keyser, Joucke Kleerebezem, Reinoud van Vught, Marc Mulders, Hans Truyen, Zoltin Peeter, Marlène Dumas. Deze namen werden gevolgd door de zin 'tien andere namen zijn ook denkbaar'.¹⁹ Uiteindelijk zijn Landsaat, Hoekstra, De Vaal, Dieleman, Oosterkerk, Mulders en Dumas gevraagd.²⁰ Vijf van deze zeven kunstenaars zegden toe. Alleen Piet Dieleman en Marlene Dumas weigerden.²¹ Toch is in de uiteindelijke lijst van namen een verschil te bemerken. Zo zou ook Marc Mulders zich nog terug trekken. De zes kunstenaars die de opdracht uiteindelijk zouden uitvoeren waren: Jan van den Dobbelsesteen, Christie van der Haak, Berend Hoekstra, Hans Landsaat, Ko Oosterkerk, Elizabeth de Vaal.²²

Voordat de kunstenaars aan de slag zouden gaan met de opdracht vond er een bijeenkomst plaats waar Karel Deurloo een theologische verhandeling zou geven over de tekst uit de bijbel die

¹⁶ R. Hoogenkamp, brief/werkverslag: *Aan de leden van het Algemeen Bestuur van de Van der Leeuw-stichting*, Hasselt 29 september 1991, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting, pp. 1-3.

¹⁷ R. Hoogenkamp, werkverslag: *Project 'Opstanding'*, 1991(?), HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

¹⁸ R. Hoogenkamp, Bijlage werkverslag: *Project 'Opstanding'*, 22 oktober 1991, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

¹⁹ R. Hoogenkamp, *Werkverslag Riëks Hoogenkamp. Periode 26 augustus – 4 oktober 1991*, oktober 1991, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

²⁰ Hoogenkamp 22 oktober 1991 (zie noot 18).

²¹ R. Hoogenkamp, *Werkverslag 5 oktober – 8 november 1992*, november 1992, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

²² Hoogenkamp 1991(?) (zie noot 17).

centraal zou staan: *Markus 16 vers 1 tot 8* (zie bijlagen). Hierbij wordt in een werkverslag van Rieks Hoogenkamp over de *Roaring Twenty* vermeld dat ‘de emotionele lading en de beeldkracht van het woord bij deze informatie centraal staan’. Na deze bijeenkomst konden de kunstenaars beslissen of ze daadwerkelijk interesse hadden in de opdracht.²³ Opvallend is dat de stichting, of Hoogenkamp, zich bewust is van de valkuil van de ‘doortimmerde informatieronde’ en het ‘begeleid schilderproces’, waar hij een maand eerder in het denkproces nog over sprak.²⁴ Niet voor niets legt hij de nadruk in het latere verslag op de emotionele lading en beeldkracht. Daar voegt hij ook nog aan toe: ‘De kunstenaars gaan met of misschien ondanks deze informatie volstrekt zelfstandig aan het werk’.²⁵ Deze toevoeging is gezien de opdracht tot een ‘eigenzinnige verbeelding’ een belangrijke en zegt iets over de wijze waarop de stichting opdrachtgever wil zijn.²⁶ De stichting laat de kunstenaar niet helemaal los wat betreft de voorbereiding, maar wil daarna niet in de weg staan van een artistieke expressie.

De “eigenzinnige verbeelding” van de kunstenaars resulteerde in zes totaal verschillende schilderijen, van abstract tot figuratief en van felle kleuren tot zwart-wit. In het werk van Berend Hoekstra zien we bijvoorbeeld grillige zwarte lijnen op een wit doek (afb. 1). Na goed kijken zijn er gezichten, handen en voeten te herkennen in de vormen die ontstaan. Het werk heeft dezelfde naam als het project, *Opstanding*. Ook Ko Oosterkerk koos voor een zwart-wit werk (afb. 2). Hij maakte een drieluik waarin hij gradaties aanbracht van zwart, wit en grijs. Hierdoor ontstaan rechthoekige zwarte vlakken en gebogen vormen. Het witte vlak dat overblijft, toont een lege bollende vorm. Door de titel *Opstanding* en deze leegte doet het denken aan het lege graf van Pasen.

Jan van den Dobbelsteen koos er voor om een tien jaar oud schilderij tentoon te stellen waar hij alleen een extra laag indigo verf overheen aanbracht (geen afbeelding). In plaats van een wit doek werd het een blauw doek met een slinger van belletjes. Het had de titel *Void interval*. Het wit verwijst in dit werk naar de oosterse betekenis van ‘het licht dat alles vertegenwoordigt’ en het blauw verwijst naar de ‘meest vergaande staat in de spirituele wereld’.²⁷ Waar Dobbelsteen een abstract werk maakt met kleurensymboliek, vervaardigt Christie van der Haak een figuratief werk (afb. 3). In haar schilderij zijn twee figuren te zien, waarvan er een op de grond ligt in een geschrokken houding, terwijl de andere man erboven zweeft. Achter de liggende man is een vorm te zien die lijkt op een doodskist. Alles in dit schilderij is ingevuld met mozaïek en printjes. Toch is de zwevende figuur verbonden met de kist door een organische, bijna vloeibare vorm. De titel van het werk is *Opstanding* en in dat licht kunnen we al snel vaststellen dat de zwevende figuur Christus is die opstaat uit zijn doodskist.

²³ Hoogenkamp 22 oktober 1991 (zie noot 18).

²⁴ Hoogenkamp 29 september 1991 (zie noot 16).

²⁵ Hoogenkamp 22 oktober 1991 (zie noot 18).

²⁶ Idem.

²⁷ R. Hoogenkamp en P. Coumans, (red.), *Opstanding. Jan van den Dobbelsteen, Christie van der Haak, Berend Hoekstra, Hans Landsaat, Ko Oosterkerk, Elizabeth de Vaal*, Amersfoort 1992, p. 50.

Een ander figuratief schilderij is dat van Elizabeth de Vaal (afb. 4). Zij schilderde handen. Een van de handen lijkt vol te zitten met doornen. Over de schildering lijkt een soort grote vingerafdruk te zijn aangebracht met dunne zwarte lijnen. Dit werk heet *Slechts een sluier is het vlees*. Hans Landsaat beweegt zich tussen het abstracte en figuratieve met zijn werk (afb 5). Hij schilderde met grote vlakken en een sterk contrast tussen licht en donker. Links op het schilderij is een rondje te zien in een donkere boog met lichte invulling. Rechts is een licht vlak waar stralen uit komen. De titel van dit werk, *De steen de nacht*, legt uit dat het hier gaat om de steen die in de nacht voor het graf is weggerold. Er is verder geen figuur te zien dat een mens kan voorstellen.

De tentoonstelling van *Opstanding* had naast de genoemde aanleiding ook een andere reden, namelijk het eren van W.G. Overbosch voor zijn visie en bijdrage aan de stichting. Hij zou zich vanaf dat jaar gaan terugtrekken en het overgrote deel van zijn taken neerleggen. Het thema was geïnspireerd op een werk dat hij al in 1953 heeft geschreven *De Opstanding: Een inleiding voor tijdgenoten tot het verstaan van het evangelie*. Naast de opdracht voor kunstwerken en de tentoonstelling daarvan, was er ook een symposium georganiseerd met een receptie voor Overbosch.

Het symposium vond plaats op 7 maart 1992 op de Zonnehof in Amersfoort, net als de tentoonstelling. Het programma bestond uit een viertal lezingen en een paneldiscussie. De eerste lezing was het thema in bijbels perspectief door Deurloo.²⁸ Dit was waarschijnlijk de theologische grondslag voor de opdracht die hij ook aan de kunstenaars heeft gegeven voor zij begonnen met hun kunstwerk. Vervolgens gaf Overbosch een lezing over het probleem van de iconografie van de opstanding.²⁹ Beide onderwerpen van de lezingen zijn terug te vinden in de catalogus die uitkwam bij de tentoonstelling.³⁰

De lezing die volgde was van Evert van Uitert, hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam.³¹ Zijn lezing ging niet zozeer in op het thema van de opstanding, maar over de algemene vraag wat voorrang had: godsdienst of kunst. Hij gaf aan dat het symposium ook in tweeën was gedeeld met voor de lunch twee lezingen vanuit de godsdienst en na de pauze twee lezingen vanuit de kunst. Kijkend naar de inhoud is echter wel duidelijk te zien dat binnen de individuele lezingen de verbinding al wordt gemaakt tussen de twee terreinen. Zowel Deurloo als Overbosch bekijken de opstanding en de theologie daaromheen vanuit het 'zien', vanuit het weergeven van wat niet wordt beschreven in de bijbel, zoals Deurloo aangeeft. De kunst en de theologie worden dus wel zeker verbonden. Van Uitert zelf eindigde zijn lezing met de vraag of kunst godsdienst nodig heeft om

²⁸ *Programma symposium: De opstanding, de verbeelding van het onmogelijke*, 1992, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

²⁹ *Programma symposium 1992* (zie noot 28).

³⁰ Hoogenkamp en Coumans, (red.) 1992 (zie noot 27).

³¹ *Programma 1992* (zie noot 28).

te bestaan en te ontwikkelen. Volgens hem is dat niet zo. Hij is juist niet blij met de tendens van kunstenaars richting het religieuze.³²

De laatste lezing gaf Rob Smolders, hoofdredacteur van *Metropolis M*, over de tentoonstelling *Opstanding* en hoe deze in de tijd kon worden geplaatst.³³ Dit onderwerp en het onderwerp van Van Uitert zijn niet terug te vinden in de tentoonstellingscatalogus. In plaats daarvan begint de catalogus met een stuk van Joost de Wal genaamd *Opstandingstaferelen in de moderne kunst*, waarin hij voorbeelden geeft van de moderne iconografie.³⁴

Naast drie inhoudelijke stukken worden ook de kunstenaars en hun schilderijen geïntroduceerd en aan het woord gelaten in de catalogus. Uit deze teksten kan worden afgeleid waarom juist deze kunstenaars de opdracht hebben aangenomen, maar ook waarom juist zij zijn gevraagd door de stichting. Zo past Berend Hoekstra precies in de theologische onderbouwing van Deurloo. Hij geeft aan dat hij wilde weergeven 'wat merkbaar en voelbaar maar niet direct zichtbaar is'.³⁵ Hans Landsaat is juist geïnteresseerd in wat wel zichtbaar is, namelijk het landschap. Dit moeten we volgens hem breed opvatten.³⁶ In de opdracht voor *Opstanding* leidde het tot zijn fascinatie voor de steen die voor het graf lag, maar was verplaatst. Hoe en door wie weten we niet, maar dat het gebeurde maakte de opstanding mogelijk.³⁷ Dat Landsaat niet uitgesproken christelijk is in zijn werk, betekende niet dat hij zich geen beeld kon vormen bij de opdracht. Hij bekijkt het vanuit zijn eigen spirituele achtergrond.

Jan van den Dobbelen werd al in het eerste plan voorgesteld en in zijn introductie wordt duidelijk gesproken over zijn oeuvre waarin het thema religie een essentiële rol speelt.³⁸ Daarentegen wordt bij Christie van der Haak de nadruk gelegd op haar verwijzingen naar en plaatsing binnen de iconografie. De laatste zin in haar introductie is echter wel het citaat 'Ik wil er zo'n echt kerkstuk van maken'.³⁹ Ook bij Ko Oosterkerk wordt er gewezen op het religieuze in zijn kunst. Dat is vooral te vinden in zijn techniek. Hij wil zo min mogelijk weergeven en diepte brengen in zijn werk.⁴⁰ Kijkend naar zijn werk zijn de titel en de vorm, die hij weergeeft in het contrast en de nuances van het zwart en wit, dan ook het enige dat aan de iconografische verbeeldingen doet denken van de opstanding.⁴¹ Een groot

³² E. van Uitert, *lezing voor het symposium Opstanding*, Amersfoort, 7 maart 1992, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

³³ Programma 1992 (zie noot 28). [De tekst van Rob Smolders is helaas niet te vinden.](#)

³⁴ Hoogenkamp en Coumans (red.) 1992 (zie noot 27), pp. 9-20.

³⁵ Idem., p. 56.

³⁶ H. Landsaat, *Hans Landsaat. Schilderijen, tekeningen, grafiek*, 2014/2015
<http://www.hanslandsaat.nl/inleiding_d-new.html>.

³⁷ Hoogenkamp en Coumans (red.) 1992 (zie noot 27), p. 62.

³⁸ Idem., p. 48.

³⁹ Idem., p. 54.

⁴⁰ Idem., p. 64.

⁴¹ Idem., p. 67.

voorbeeld voor Oosterkerk was Barnett Newman.⁴² Zowel zijn werk als dat van Van den Dobbelsteen doen denken aan een werk als *Cathedra* (1951). Staande voor dat grote doek met alle verschillende lagen en tinten blauw lijkt het alsof je er in kunt stappen. Dat effect geeft de spirituele kant weer van het werk.

De kunstenaar die het meeste opvalt, en die ook al in het eerste plan wordt genoemd, is Elizabeth de Vaal. Haar introductie laat zien dat ze bezig is met de belevingswereld.⁴³ Ze geeft echter heel expliciet aan dat ze denkt dat Jezus niet opgestaan is. Volgens haar betekende de opstanding dat de mensen die Jezus hadden gekend hem zo graag wilden zien en zich hem zo levendig voor de geest konden halen, dat het leek alsof hij er in fysieke zin was.⁴⁴

In de recensie van de *NRC* komt toch het kunstwerk van De Vaal als enige door de test. Janneke Wesseling kraakt de andere vijf kunstwerken genadeloos af en vindt dat de Van der Leeuwstichting een veel te moeilijke opdracht heeft gegeven. Ook zij staat stil bij het feit dat er geen getuigen zijn geweest van het moment van opstanding, waardoor het eigenlijk niet uit te beelden is. De reden waarom De Vaal slaagt en de anderen niet lijkt dan ook vooral te maken hebben met de ‘geslaagde metafoor’ en de ‘mystiek’ die het werk uitstraalt, terwijl de andere kunstenaars ook de absentie weten weer te geven, maar in abstracte vorm.⁴⁵

Ook de *Trouw* schreef niet lovend over de schilderijen, al verwijst de schrijver van deze recensie vooral naar het harde oordeel dat Smolders zou hebben gegeven op het symposium. Ook de lezing van Van Uiter wordt besproken, die tijdens zijn lezing afgeeft op de kunstenaars die denken het religieuze te kunnen weergeven als een soort ‘uitverkorenen die de taal van God spraken’. Door het geven van een context werd de recensie milder dan de recensie in de *NRC*. Deze context bestaat onder andere uit een bespreking van de lezing van Overbosch over de iconografie en welke fouten daar vroeger in zijn gemaakt door een verkeerde opvatting in theologische zin. Tot slot komt ook Deurloo nog aan bod met zijn uitleg van de opstanding in het aardse leven, de navolging van Jezus.⁴⁶

Kijkend naar de voorbereidingen weten we dat de Van der Leeuw-stichting zelf goed begreep dat het een bijna onmogelijke opdracht was die zij de kunstenaars gaf. Toch gaat zij deze niet uit de weg, maar probeert door het geven van achtergrondinformatie en het vrij laten van de kunstenaar tot zelfexpressie een opening tot gesprek te geven over de basis van het christelijk geloof, de opstanding van Christus. De kunstwerken tonen dan ook een diversiteit aan opvattingen en uitwerkingen. Er wordt

⁴² Hoogenkamp en Coumans (red.) 1992 (zie noot 27), p. 64.

⁴³ Idem., p. 68.

⁴⁴ Idem., p. 70.

⁴⁵ J. Wesseling, ‘De Opstanding modern verbeeld’, *NRC* 26 maart 1992
<<https://www.nrc.nl/nieuws/1992/03/26/de-opstanding-modern-verbeeld-7137764-a974461>>.

⁴⁶ Medewerker AMERSFOORT, ‘Onmogelijke verhaal van opstanding tot kunstwerk vertaald’, *Trouw* 9 maart 1992.

door de kunstenaars verwezen naar de iconografie van de opstanding, maar ook gezocht naar een nieuwe weg door bijvoorbeeld het afwezige weer te geven. De stichting laat door deze opdracht niet alleen de kunstenaars nadenken over het Bijbelverhaal, het christelijk geloof en wat de kunsttraditie laat zien, maar ook de toeschouwers. Ze laat zien hoe het beeld onze verhalen bepaalt, maar ook hoe het verhaal en het beeld elkaar ontmoeten.

De schilderijen die de kunstenaars maakten, zijn naast de tentoonstelling in de Zonnehof, ook individueel naar verschillende kerken gebracht. Daar bleven ze een aantal weken en werd er onderzoek gedaan naar hoe er op een dergelijk schilderij werd gereageerd door de kerkgemeente. Dit onderzoek werd gedaan door de Hogeschool Holland (Diemen).⁴⁷ De kerken waar het om ging waren de Domkerk in Utrecht, de St. Laurens in Rotterdam, de Kloosterkerk in Den Haag, de Dorpskerk in Voorschoten, de Studentenkerk in Nijmegen en de Grote kerk in Leeuwarden.⁴⁸ Dit was dus een andere manier van tentoonstellen dan in de Zonnehof, waar de diverse werken bij elkaar hingen. De resultaten van het onderzoek heb ik niet kunnen achterhalen, maar men kan zich voor stellen dat waar de tentoonstelling juist ook sprekend was vanwege de diversiteit aan interpretaties en materialen, dit in de kerk waar het werk op zichzelf hing minder het geval was. Toch kan een context van kerkelijkheid en liturgie ook beïnvloeden hoe men een werk interpreteert. De autonomie van een kunstwerk kan juist groter worden door het tonen van andere werken, doordat het meer een eigen stem krijgt.

Met het project Opstanding wilde de Van der Leeuwstichting de kern van het christelijk geloof bespreekbaar maken, misschien wel tastbaar. Dit kunnen we afleiden uit het feit dat er veel aandacht is besteed aan de theologische onderbouwing van de opstanding. In de taak om iets uit te beelden wat niet gezien kan worden schuilt de wil om het toch zichtbaar te maken. Ondanks de aandacht voor de theologische grondslag is er ruimte gegeven aan de kunstenaar, waardoor een open interpretatie van de opstanding mogelijk was. Dit is te zien in de uitwerking in de schilderijen. Vaak is er gekozen voor dat mysterie van het weergeven van het onzichtbare, maar toch geeft elke kunstenaar ook een eigen invalshoek, zoals *De steen de nacht* van Hans Landsaat. Wat de stichting wilde uitdragen met dit project en de ontvangst van de kunstwerken door sommige critici, zoals Rob Smolders (uitgenodigd door de stichting zelf) en Janneke Wesseling, verschilde van elkaar. De critici hadden niet zozeer kritiek op het onderwerp van de opstanding. Het besloeg de techniek van de kunstenaars of de traditie waar zij in werden geplaatst, namelijk die van de kunstenaar die zich met het religieuze bezig hield en de poging dat te vertalen voor het publiek. De vraag is dan of het resultaat daadwerkelijk anders was dan de stichting wilde, want eigenlijk is het precies wat de stichting zegt te willen doen, namelijk het laten

⁴⁷ R. Hoogenkamp, *Werkverslag Rieks Hoogenkamp 10 december 1991 – 16 januari 1992*, januari 1992, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting. Onderzoek is niet te vinden.

⁴⁸ R. Hoogenkamp, *Werkverslag 1 mei – 25 juni 1992*, Den Haag 30 juni 1992, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

ontmoeten van kunst en de kerk (het christendom). Vragen die deze opdracht en de verschillende manieren van tentoonstellen oproepen gaan dan ook vooral over de “juiste manier” van opdrachtgeverschappen de autonomie van de kunstwerken. Wat betreft de autonomie geldt dit voor het feit dat het kunstwerk in opdracht gemaakt is, in verschillende contexten wordt tentoongesteld en binnen een debat wordt geplaatst over religie.

Abri

In dit hoofdstuk wil ik het project *Abri* uiteenzetten om te kijken wat de stichting met dit project wilde uitdragen. Aan de hand van die informatie hoop ik iets te kunnen zeggen over wat de stichting wilde bereiken rond de jaren 90 en de interactie van de stichting met samenleving. In het vorige hoofdstuk over *Opstanding* is al wat aangestipt over het opdrachtgeverschap van de stichting en de autonomie van het kunstwerk. Ook in dit hoofdstuk zal dat centraal staan.

Abri is het grootste project dat is bedacht in het kader van *The Roaring Twenty*. Het was niet alleen het meest kostbare project, maar het duurde ook jaren voor het werd afgerond. Het project *abri* was een langdurig project dat begin jaren 90 werd gestart, maar in 2007 werd nog een werk gerealiseerd. Dat het project zoveel jaar in beslag nam, kwam door de complexiteit ervan. De opdracht die werd uitgeschreven luidde: 'een *abri* (schuilplaats) vormgeven op de plek waar de hedendaagse maatschappij zich uitgesproken manifesteert'.⁴⁹ Het begrip 'schuilplaats' werd daarvoor ook nog wel 'wegkapel' of 'betekenis vol bouwsel' genoemd, maar dat het een plek moest zijn midden in de maatschappij was duidelijk vanaf het begin. De naam *Abri* draagt die dubbelzinnigheid ook in zich. Niet alleen is het een term voor een schuilplaats, maar het is ook letterlijk een plek waar je kan wachten wanneer het gaat om het synoniem van het bushokje. De complexiteit van de opdracht zat in meerdere factoren.

Het project was zo opgebouwd dat de kunstenaars werd gevraagd een ontwerp te maken voor een *abri*, 'een ruimtelijk element met het karakter van een schuilplaats', op specifieke locaties.⁵⁰ De stichting had hier bewust gekozen voor het opdrachtgeverschap in plaats van een wedstrijd. Dit zorgde ervoor dat de kunstenaars die zij wilden bereiken enthousiast benaderd konden worden, maar ook dat er meer begeleiding nodig was om tot de kwaliteit te komen waar de stichting naar verlangde. Er werd van tevoren door de commissie, bestaande uit Frank Eerhart (PLINT), Abe van der Werff (Culturele Raad Zuid-Holland en Bram van Hengel (Van der Leeuw-stichting), uitgebreid onderzoek gedaan naar wat de opdracht precies moest inhouden.⁵¹ Woorden die Van Hengel tijdens een bestuursvergadering noemde omtrent de opdracht waren 'beslotenheid, openheid, omsluiting, transparantie, verinnerlijking, verheffing'.⁵² Dat de commissie een duidelijk beeld had bij de opdracht en de kwaliteit wilde bewaken bleek ook uit de constatering dat er een coördinator nodig was om 'de Van der Leeuw-

⁴⁹ R. Hoogenkamp, werkverslag: *Lopende projecten van der Leeuw-stichting*, 1 augustus 1992, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

⁵⁰ R. Hoogenkamp, werkverslag: *Projecten Prof. dr. G. Van der Leeuw-stichting periode 16 januari 1993 – 24 februari 1993*, februari 1993, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

⁵¹ R. Hoogenkamp, *Jaarverslag Roaring Twenty*, 1993, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

⁵² S.L. Schoch, Notulen: *71ste bestuursvergadering der Prof. dr. G. V. d. Leeuw Stichting gehouden op zaterdag 27 april 1991 ten kantore van de voorzitter Sir Winston Churchillaan 300 te Rijswijk (Z.H.)*, Amstelveen 30 april 1991, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

kleur te bewaren' en 'een zakelijk persoon met goede verbindingen naar overheid en bedrijfsleven'.⁵³ Deze persoon werd Tom van Gestel van Praktijkburo WVC).⁵⁴

De locaties voor de abri's werden van tevoren door de commissie uitgezocht en verdeeld over de zeven kunstenaars. De verdeling was als volgt: Pjotr Müller maakte een ontwerp voor Den Haag, Thom Puckey voor Rotterdam, Paul Perry voor Schiphol, Moniek Toebosch voor de Houtribdijk van Lelystad naar Enkhuizen, Marinus Boezem voor Neeltje Jans bij de Oosterschelde, Hooykaas en Stansfield voor Wijk aan Zee en tot slot Jan van den Dobbelsteen voor Eindhoven. Binnen deze locaties was ook al nagedacht over een specifieke plek waar het drukke leven omheen raasde. De uitwerking echter van wat een schuilplaats was, kreeg verschillende vormen en er werd gebruik gemaakt van verscheidene mediums, zoals de radio door Moniek Toebosch (afbeelding 6-11).

Vanaf het begin was het de bedoeling dat de ontwerpen daadwerkelijk uitgevoerd zouden worden, maar door het van tevoren geven van specifieke locaties was het nog afwachten of het op die locaties daadwerkelijk haalbaar was. Daarvoor moesten lokale en soms provinciale overheden akkoord gaan en waren er bedrijven nodig die wilden investeren. Dat bleek voor de ene locatie eenvoudiger dan de andere, maar het bleef altijd een zoektocht naar sponsors en fondsen.

Om die reden en om de publiciteit te vergroten werd er daarom voor gekozen om ook een tentoonstelling te organiseren voor de ontwerpen. Op die manier was het voor zowel de kunstenaar als voor de stichting de investering waard. De tentoonstelling, genaamd *Abri, zeven ontwerpen voor een schuilplaats*, vond plaats in het Van Abbe-museum in Eindhoven. Ondanks een moeizame samenwerking tussen het museum en de stichting vond de tentoonstelling plaats van 12 mei tot 13 juni 1993. Volgens de voorbereiding zou de tentoonstelling in het Van Abbe gericht zijn op 'de artistieke kant'.⁵⁵ Dat is ook te zien aan het symposium dat in Eindhoven plaatsvond in theater Het Klein. De sprekers waren Moniek Toebosch, over 'de architectuur van de vraag' en kunstcriticus Cor Blok. Ook Overbosch is weer van de partij met een lezing genaamd 'een hut om in te schuilen'.⁵⁶

Naast het symposium en de tentoonstelling in Eindhoven werd ook een tentoonstelling georganiseerd in de Bergkerk in Deventer, dit keer onder de naam *Abri. Ontwerpen, beelden, installaties*. Het originele idee was om in juli 1993 de schetsontwerpen tentoon te stellen in de Domkerk in Veere en vervolgens die tentoonstelling te verplaatsen naar Deventer voor de maanden

⁵³ R. Hoogenkamp, werkverslag: *Aan de leden van het Algemeen Bestuur van de Van der Leeuw-stichting, Hasselt 29 september 1991*, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

⁵⁴ Hoogenkamp 1993 (zie noot 51).

⁵⁵ R. Hoogenkamp, werkverslag: *Projekten Prof. dr. G. Van der Leeuw-stichting periode 1 mei -1 december 1992*, december 1992, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

⁵⁶ Geen naam, *Notulen van de 79e vergadering van het Algemeen Bestuur van de Prof. Dr G. van der Leeuw Stichting*, 2 juli 1994, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting. En: Hoogenkamp 1993 (zie noot 48).

augustus en september.⁵⁷ De tentoonstelling in Veere is echter niet doorgedaan 'om allerlei redenen'.⁵⁸ De tentoonstelling in Deventer vond plaats van 30 oktober tot 19 december 1993. Naast de schetsontwerpen zouden ook drie kunstwerken van elk van de kunstenaars worden tentoongesteld om meer context te geven aan de ontwerpen.⁵⁹ De Bergkerk in Deventer gaf waarschijnlijk een andere sfeer bij de ontwerpen voor schuilplaatsen, maar het is geen kerk met een actieve gemeente. De kerk wordt als monument en expositieruimte gebruikt.⁶⁰ Toch zal een ontwerp als dat van Marinus Boezem een andere impressie achterlaten wanneer het tentoongesteld wordt binnen de Bergkerk dan in een museum (afb. 6). Zijn ontwerp geeft een beeld van een traditionele kathedraal en sluit dus aan bij het beeld van een kerk als schuilplaats. Maar ook het ontwerp van Thom Puckey geeft een andere indruk binnen het museum of de kerk (afb. 8). Waar Boezem een duidelijke verwijzing maakt naar de kerk, is de verwijzing van Puckey duidelijk gericht op de kunst door zijn inspiratie uit de renaissance.

Ook in Deventer werd op 30 oktober 1993 een symposium georganiseerd bij de tentoonstelling, die plaatsvond in het stadhuis van Deventer. In de werkverslagen wordt het een debat genoemd. Het was meer gericht op de politieke en maatschappelijke kant van kunst. Het thema wordt in aantekeningen uit januari/februari 1993 beschreven als 'Heeft de samenleving boodschap aan kunst?'.⁶¹ In het jaarverslag wordt de volgende titel gegeven: 'KUNST ALS ABRI? Tussen actieve cultuurpolitiek en laissez faire'.⁶² De sprekers bij dit debat waren naast H. van den Bergh, R. Fuchs, mevr. L. van Heyting en W.G. Overbosch, dan ook M. Beinema (CDA), F. Niessen (PVDA), H. Dijkstal (VVD). Met dit debat sloot de stichting aan bij het debat over kunst in de openbare ruimte, wat *Abri* wilde worden met de realisering van de ontwerpen op locatie. Maar wat was het nut van kunst in de openbare ruimte en hoe ging de politiek daarmee om? Kon kunst in de openbare ruimte nog de autonomie van l'art pour l'art behouden of had het een relevantie en duidelijke boodschap voor de maatschappij nodig om te mogen bestaan?

In 2012 kwam er een cahier uit genaamd 'Claiming visibility. The Politics of Public Art'.⁶³ Hierin stonden verschillende artikelen over kunst in de openbare ruimte. Opvallend is dat er in het eerste artikel, van Lotte Haagsma, al in wordt gegaan op de spanning tussen politiek en maatschappelijk nut. Zij zegt dat de kunst in de openbare ruimte ruimschoots gestimuleerd werd door overheden, maar dat de betekenis verloren ging. Hierdoor bleef het begrip in de maatschappij ervoor achter. De vraag die

⁵⁷ Hoogenkamp december 1992 (zie noot 56).

⁵⁸ R. Hoogenkamp, werkverslag: *Projecten Prof. dr. G. van der Leeuw-stichting periode 1 december 1992 – 16 januari 1993*, januari 1993, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

⁵⁹ Hoogenkamp december 1992 (zie noot 56).

⁶⁰ Gemeente Deventer, *Restauratie Bergkerk* <<https://www.deventer.nl/bergkerk>>.

⁶¹ R. Hoogenkamp, werkverslag: *Projecten Prof. dr. G. Van der Leeuw-stichting periode 16 januari 1993 – 24 februari 1993*, februari 1993, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

⁶² Hoogenkamp 1993 (zie noot 51).

⁶³ L. Haagsma e.a., *Claiming Visibility. The politics of Public Art*, Mondriaan Fonds 2012.

Haagsma stelt is dan ook: 'Hoe kan kunst in de openbare ruimte van de 21^e eeuw opnieuw maatschappelijke relevantie krijgen?'.⁶⁴ Haagsma citeert echter ook kunstcriticus Camiel van Winkel die zich verzet tegen de vraag naar maatschappelijke relevantie. Volgens hem is er begin jaren negentig teveel ingespeeld op de vraag vanuit de politiek naar relevantie, waardoor de kunst zijn autonomie heeft verloren.⁶⁵ Haagsma zelf is het hier niet mee eens; 'Autonomie in de kunst heeft meer te maken met de manier waarop een kunstwerk zich aan al te letterlijke en eenduidige interpretaties en toepassingen onttrekt'.⁶⁶ Het debat van de Van der Leeuw-stichting in de jaren negentig sluit aan bij de situatie van de kunstwereld van toen, maar ook bij het hedendaags debat. Een voorbeeld van een abri die open is voor interpretatie is de abri van Hooykaas en Stansfield (afb. 7). Zij ontwierpen een grote schotel waar iemand in kan gaan staan. Hierdoor worden de omgevingsgeluiden geïntensiveerd. De geluiden zijn nooit compleet hetzelfde en de waarneming van de persoon die luistert staat centraal in dit werk.⁶⁷ Wanneer het werk verplaatst zou worden, zou de context en daarmee de geluiden veranderen. Het doel van het werk, namelijk het intensiveren van omgevingsgeluiden, blijft echter hetzelfde. De persoon die centraal staat en luistert bepaalt de betekenis.

Het artikel van Lene ter Haar uit hetzelfde cahier sluit aan op de vragen over de autonomie, maar ook het nut van kunst in de openbare ruimte. Zij geeft aan dat deze kunst een belangrijke rol kan spelen in hoe we met elkaar in gesprek gaan over de samenleving. Ter Haar stelt namelijk dat de opdrachtgevers voor de kunst als eerste aanspraak kunnen maken op de betekenis ervan.⁶⁸ Dit betekent dat de Van der Leeuw-stichting als eerste aanspraak kon maken op de betekenis van de beelden uit het abri-project. Volgens Ter Haar is het in (onder andere) Nederland zo dat de autonomie van deze kunst vooral blijkt uit de diversiteit van beelden in de openbare ruimte.⁶⁹ Door de diversiteit aan geluiden van verschillende opdrachtgevers of verschillende vormentalen, blijft de autonomie van de kunst dus bestaan. Dit doet denken aan de stelling in het vorige hoofdstuk, waar werd gekeken naar kunstwerken die van context veranderden. Eerst werden ze allemaal bij elkaar tentoongesteld en vervolgens verspreid over verschillende kerken in Nederland.

Dominic van den Boogerd, kunstcriticus bij *Metropolis M*, heeft voor het project een boek geschreven genaamd: *Abri. Zeven ontwerpen voor een schuilplaats*. In dat boek schrijft hij over het opdrachtgeverschap het volgende ten aanzien van Marinus Boezem: '[hij behoort echter], net als Jan van den Dobbelsesteen en Pjotr Müller, tot de kunstenaars die het werken in opdracht beschouwen als

⁶⁴ Haagsma 2012 (zie noot 64), p. 9.

⁶⁵ Idem., p. 13.

⁶⁶ Idem., p. 14.

⁶⁷ D. van den Boogerd, *Abri. Zeven ontwerpen voor een schuilplaats*, Eindhoven 1993, p. 49.

⁶⁸ L. ter Haar, 'Tussen vandalisme en waardering', in: Haagsma, L., e.a., *Claiming Visibility. The politics of Public Art*, Mondriaan Fonds 2012, p.22.

⁶⁹ Idem.

een manier om op een grotere schaal, met andere materialen en een ruimer budget, sculpturen te maken die op het atelier niet gerealiseerd zouden kunnen worden. Voor hen bestaat geen wezenlijk onderscheid tussen vrij werk en werk in opdracht'.⁷⁰ Volgens deze drie kunstenaars is er dus geen verschil in autonomie van hun kunst wanneer het in opdracht is gemaakt. Hier zou de diversiteit aan uitwerkingen van deze ene opdracht een verklaring van kunnen zijn.

Een andere invalshoek in 'Claiming Visibility' wat betreft het opdrachtgeverschap en de autonomie van het kunstwerk is de leesbaarheid van een werk. Waar Ter Haar aangeeft dat de opdrachtgever de eerste aanspraak heeft op de interpretatie op symbolisch niveau, en Haagsma dat een autonoom kunstwerk zich 'voortdurend kan aanpassen aan veranderende inzichten en verhoudingen, zonder zijn ondoorgrondelijke eigenheid te verliezen', schrijft Asier Mendizabal over een Baskisch voorbeeld van een kunstwerk in de openbare ruimte. In zijn voorbeeld is er door de politiek gekozen voor een abstracte en formele vormtaal, die echter maar gedeeltelijk gelezen kan worden zoals hij bedoeld is.⁷¹ De spanning tussen de autonomie en de relevantie van kunst in de openbare ruimte wordt hierdoor goed zichtbaar, ook met betrekking tot het opdrachtgeverschap. Als autonoom betekent dat er meerdere interpretaties mogelijk zijn, maar relevantie inhoudt dat er een duidelijke boodschap uit een werk moet spreken, is een botsing voor te stellen.

Dat de Van der Leeuw-stichting een betekenis wilde geven aan deabri's blijkt uit de aandacht die werd besteed aan publiciteit en betekenisgeving. Zo had de NCRV in 1993 interesse in het project en maakte een documentaire over de werken die tot dan toe waren gerealiseerd voor het programma *Dokument*.⁷² Maar de stichting bracht zelf ook het eerder genoemd boek uit, waarin elkeabri werd toegelicht.⁷³ Ook in het bestuur werd gesproken over de spanning in betekenisgeving en het opdrachtgeverschap. Abe van der Werff, lid van de commissie voorabri, zei het volgende tijdens een bestuursvergadering: 'Het gaat om een professionele aanpak bij de beoordeling van het werk van jonge kunstenaars. Abri's vergen een bijna dagelijkse zorg, ook wat betreft de inhoud. Is het mogelijk een vaste ploeg te vormen die de kwaliteit uit een kunstenaar haalt? Hoever gaat onze tolerantie, als de discrepantie zich voordoet dat het kunstwerk de inhoud mist, maar beeldend wel interessant is?'⁷⁴ Dit zei hij naar aanleiding van het organiseren van een jubileumstuk en zorgen daaromtrent over de kwaliteit die de stichting leverde. Maar ook het eerste deel van de 'nieuwe mededelingen', het

⁷⁰ Boogerd 1993 (zie noot 68), p. 43.

⁷¹ A. Mendizabal, 'Er loopt een sculptuur langs de kant van de weg', in: Haagsma, L., e.a., *Claiming Visibility. The politics of Public Art*, Mondriaan Fonds 2012, p. 17.

⁷² Beeld en Geluid, 'Dokument. Abri. Ontwerpen voor een schuilplaats', *archieff Beeld en Geluid* <<http://in.beeldengeluid.nl/collectie/details/expressie/162823/false/true>>.

⁷³ Boogerd 1993 (zie noot 68), p. 43.

⁷⁴ Geen naam, *Notulen van de 80e Algemeen Bestuursvergadering, 10 december 1994*, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

periodiek van de stichting, genaamd *De onderbreking*, was geheel gewijd aan het opdrachtgeverschap en hoe de stichting daar vorm aan kon geven.⁷⁵

Abri was voor de stichting een belangrijk project en wordt zelfs als ‘boegbeeld functie’ geschetst. Het opende deuren door de bekendheid die het opleverde en kwaliteit die werd geleverd.⁷⁶ Het doel van het project is niet expliciet in de voorbereidingen te vinden. Daar wordt alleen gesproken over het inspireren van kunstenaars, wat ook terug lijkt te komen in de vraag hoe de stichting het opdrachtgeverschap goed kan vormgeven. In alles wordt duidelijk dat de stichting wilde aansluiten bij trends en discussies die toen werden gevoerd. In de catalogus die zij uitbracht wordt bijvoorbeeld wel duidelijk gesproken over de secularisatie en de vragen die worden opgeroepen rond het bestaan van de stichting wanneer ‘de kerk’ steeds meer betekenis verliest. Zeker als het gaat om een project dat eigenlijk een soort alternatieve plaatsen biedt voor de kerk.⁷⁷

⁷⁵ Geen naam 10 december 1994 (zie noot 75).

⁷⁶ R. Hoogenkamp, *Werkverslag Rieks Hoogenkamp 1 juli – 1 september, 1993 (?)*, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

⁷⁷ Boogerd 1993 (zie noot 68), p. 7.

Conclusie

Deze thesis begon met de situatieschets dat de huidige Nederlandse samenleving religie een privéaangelegenheid vindt. Van daaruit werd de stap gemaakt naar de kunstwereld, waar religie voor veel kunstenaars een taboe is. Kunstenaars blijven liever in de vage formulering van het 'spirituele' hangen, dan in een hokje te worden geplaatst. Maar is niet elke kunst in zekere zin spiritueel? Om met de woorden van Stoker te spreken: 'Art speaks to us through feelings and emotions and can give us spiritual insight'.⁷⁸

Door mijn interesse voor de christelijke religie in de moderne kunst kwam ik al snel uit bij de Prof. dr. G. Van der Leeuw-stichting. Deze stichting wilde een verbindende rol spelen tussen de kerk en kunst en bestaat al sinds 1954. Dat was opvallend in de context van alle maatschappelijke veranderingen, zoals de bezuinigingen van de staat op cultuur en de secularisatie. Desondanks hield de stichting haar hoofd boven water en heeft ze op 29 september 2014 nog een tentoonstelling georganiseerd in Amsterdam met als pakkende titel *Smeken om verbeelding*.⁷⁹

Na verder onderzoek bleek de stichting in de jaren negentig een piek te maken wat betreft het aantal projecten dat zij uitvoerde, terwijl tegelijkertijd net voor 1997 de rijkssubsidie wegviel. Deze periode en de projecten die werden uitgevoerd zijn interessant om te onderzoeken, omdat zij grootschalig waren en divers in uitvoering. De vragen die naar boven kwamen waren: Hoe heeft de stichting zolang kunnen blijven bestaan, in een tijd van afnemende interesse voor religie en zelfs een groeiende weerstand daartegen? Hoe draagt de stichting haar visie uit in haar opdrachtgeverschap? En hoe positioneert zij zich in de maatschappij?

Gezien de grootte van deze thesis is gekozen voor twee projecten die grootschalig en divers waren in uitvoering en dus een breed beeld konden geven van wat de stichting deed en wilde overbrengen, maar aan de hand waarvan de reacties konden worden gemeten. Uiteindelijk heeft dit geleid tot de hoofdvraag van deze thesis: Wat wilde de Prof. dr. G. Van der Leeuw-stichting uitdragen door de projecten die zij initieerde en hoe positioneerde zij zich daarmee binnen de maatschappij en het kunstdiscours in de jaren 90?

In de twee hoofdstukken heb ik geprobeerd door middel van twee case studies te achterhalen wat de bedoeling met zowel het project *Opstanding* als *Abri* was. Voor beide projecten werd een duidelijk doel niet omschreven. De opdrachten werden goed ingebed door de stichting in achtergrondinformatie over het discours, bijvoorbeeld door een theologische grondslag te geven bij een verbeelding voordat de kunstenaars aan het werk gingen. De *Opstanding* was hier een goed voorbeeld van. Hierin zocht de stichting naar een manier waarop wel een duidelijke basis mee kon

⁷⁸ Stoker 2012 (zie noot 8), p. 1.

⁷⁹ Van der Leeuw-stichting <<http://vanderleeuwstichting.nl/projecten/bijzondere-projecten/smeken-om-verbeelding/>>.

worden gegeven in de opdracht, zonder dat dit het artistieke proces in de weg stond. Ook in de opdrachtgeving voor *Abri* werd gezocht naar een balans tussen kwaliteitsproducering en het loslaten. Met betrekking tot de uitwerking van de kunstwerken en het tentoonstellen van deze twee projecten, kan worden gezegd dat de stichting het resultaat open liet voor interpretatie van zowel de kunstenaar als de toeschouwers. De werken waren soms meer spiritueel van aard dan traditioneel christelijk. De gebruikte beeldtaal kon breed worden opgepakt. Het is wel duidelijk dat de bedoeling te allen tijde was om mensen (kunstenaar en toeschouwer) te inspireren en soms stil te zetten om na te denken. Dit wordt vooral mooi uitgedrukt in het project *Abri*, waar het gaat om stilte midden in de hectische wereld; een schuilplaats voor onderweg waar je stil kan blijven staan.

De vragen over het opdrachtgeverschap sluiten ook aan bij de beantwoording van de vraag hoe de stichting zich wilde positioneren binnen het kunstdiscours. Een vraag die werd gesteld was of de kunstenaar nog vrij kunst kan maken. En is het kunstwerk dan nog autonoom te noemen? Vooral in het project *Abri* kwamen deze vragen naar voren, doordat het een project was dat draaide om kunst in de openbare ruimte. Omdat de kunstwerken midden in de samenleving staan roept het iets op bij mensen. Dit werd duidelijk in de publiciteit er omheen, die deels door de stichting zelf werd geïnitieerd, maar die ook het effect was van de gerealiseerde werken. Marinus Boezem maakte bijvoorbeeld een *abri* die kenmerkend is voor hem en hij is vandaag de dag nog steeds een bekend kunstenaar. Van 24 november 2016 tot 30 april 2017 kreeg hij nog de kans de Oude Kerk in Amsterdam tot zijn kunstwerk te verbouwen.⁸⁰ De vraag luidt vervolgens: in hoeverre de beeldtaal de oorspronkelijke boodschap overdraagt. Of is het werk autonoom genoeg om op zichzelf te staan? Hoeft kunst in de openbare ruimte helemaal geen relevantie te hebben, maar is het relevant omdat het kunst is? Deze vragen kwamen tevens naar voren in het debat dat de stichting organiseerde in Deventer rondom *Abri*. Maar ook voor *Opstanding* gelden deze kwesties in zekere zin. Daar werden de schilderijen eerst tentoongesteld in een tentoonstellingsruimte tussen de andere gemaakte schilderijen. Vervolgens werden ze echter uit deze context gehaald en apart van elkaar in kerken tentoongesteld. In hoeverre heeft de locatie effect op de interpretatie van de werken of houdt de bedoeling van de kunstenaar stand? En is dit van belang?

Een ander debat dat naar voren kwam in de projecten die ik onderzocht, was dat over de verbinding tussen religie en kunst. Het symposium bij *Opstanding* ging bijvoorbeeld vooral over de vraag of er een verbinding tussen deze twee was en of dat dan ten goede kwam aan de kunst of juist bepaalde restricties in zich hield die een ontwikkeling tegenhielden. De stichting kan zich goed plaatsen in dit debat, aangezien zij gegrondvest is op de theorie van Gerardus van der Leeuw die wel zeker een verbintenis zag tussen kunst en religie. Daarnaast wil de stichting ook duidelijk een voorbeeld en

⁸⁰ Oude Kerk < <https://oudekerk.nl/programma/marinus-boezem-vanaf-24-november-in-de-oude-kerk/>>.

voorloper zijn die zich staande houdt in zowel de theologische als ook kunstzinnige ontwikkelingen, zo is gebleken.

Tijdens het onderzoek kwam ik veel onderdelen tegen die ik niet kon uitdiepen vanwege de beperkte ruimte, maar die misschien wel interessant zouden kunnen zijn voor vervolgonderzoek. Door vervolgonderzoek naar de motivaties en maatschappelijke en kunsthistorische positionering van de Van der Leeuw-stichting, zou de stichting beter op de kaart kunnen worden gezet. Bovendien kan er meer ontdekt worden over effecten van maatschappelijke of politieke veranderingen op een kleinschalige organisatie. De stichting is een duidelijk voorbeeld van een kleine organisatie die desondanks de tand des tijds heeft doorstaan. Dat is zeker interessant nu er in de huidige maatschappij wordt bezuinigd door de overheid en culturele organisaties bang zijn die bezuinigingen niet te overleven. Daarnaast is het onderzoek naar de autonomie van moderne kunst gemaakt in opdracht interessant, zeker wanneer daarbij de combinatie met religie en de veranderende samenleving wordt gemaakt.

Vervolgonderzoek kan ook meer gericht worden op de stichting zelf. Bijvoorbeeld door naar de financiële kant te kijken of meer gericht op de kunstenaars die de stichting aantrekt of inzet. Een andere optie is om terug te gaan naar de bron, door bijvoorbeeld interviews met het huidig bestuur of zelfs verder terug door te verdiepen in de theorie van Van der Leeuw en deze naast de projecten van de stichting te leggen. Door interviews kan ook de recentere periode beter in kaart worden gebracht. Deze periode mist in het archief nog. Ook een inventarisatie en ontsluiting van het archief kan een begin zijn van een onderzoek.

Concluderend kan ik stellen dat de Prof. dr. G. Van der Leeuw een duidelijke stempel drukt op de maatschappij en het kunsthistorisch debat en dat zij mogelijkheden biedt voor vervolgonderzoeken. De stichting is van grote waarde binnen het kunstdiscours en binnen de samenleving, omdat zij een positie inneemt en een stem laat horen die niet altijd klinkt.

Literatuurlijst (alfabetisch)

- Beeld en Geluid, 'Dokument. Abri. Ontwerpen voor een schuilplaats', *archieff Beeld en Geluid* <<http://in.beeldengeluid.nl/collectie/details/expressie/162823/false/true>>.
- Boogerd, D. van den e.a., *Abri. Zeven ontwerpen voor een schuilplaats*, Eindhoven 1993.
- Delrue, M., 'In en om de kunst', *Vlaanderen* 42 (1993), pp. 127-129.
- Evangelische Omroep, *Helpt Nederlanders: geloof niet openbaar uitdragen*, 12 januari 2017 <<http://www.eo.nl/geloven/nieuws/item/helpt-nederlanders-geloof-niet-openbaar-uitdragen/>>.
- Gemeente Deventer, *Restauratie Bergkerk* <<https://www.deventer.nl/bergkerk>>.
- Haagsma, L. e.a., *Claiming Visibility. The politics of Public Art*, Mondriaan Fonds 2012.
- Hartog Jager, H. den, en Speybroeck, D. van, *Marc Mulders. Werk in opdracht*, Eindhoven 2002.
- Hoogenkamp, R. en Coumans, P. (red.), *Opstanding. Jan van den Dobbelsteen, Christie van der Haak, Berend Hoekstra, Hans Landsaat, Ko Oosterkerk, Elizabeth de Vaal*, Amersfoort 1992.
- Landsaat, H., *Hans Landsaat. Schilderijen, tekeningen, grafiek, 2014/2015* <http://www.hanslandsaat.nl/inleiding_d-new.html>.
- Medewerker AMERSFOORT, 'Onmogelijke verhaal van opstanding tot kunstwerk vertaald', *Trouw*, 9 maart 1992.
- Oude Kerk <<https://oudekerk.nl/programma/marinus-boezem-vanaf-24-november-in-de-oude-kerk/>>.
- Rosen, A., *Art + religion in the 21st century*, Londen 2015.
- Stoker, W., *Where Heaven and Earth meet. Kandinsky, Rothko, Warhol and Kiefer*, Amsterdam 2012.
- Van der Leeuw-stichting, *Mededelingen* 67, 1992.
- Van der Leeuw-stichting <<http://vanderleeuwstichting.nl/projecten/bijzondere-projecten/smeken-om-verbeelding/>>.
- Wal, J. de, *Kunst zonder de kerk. Nederlandse beeldende kunst en religie 1945-1990*, Amsterdam 2002.
- Wal, J. de e.a. (red.), *Hedendaagse kunst in Nederlandse kerken 1990-2015. Van Jan Dibbitts tot Tinkebell*, Eindhoven 2015.
- Wesseling, J., 'De Opstanding modern verbeeld', *NRC* 26 maart 1992 <<https://www.nrc.nl/nieuws/1992/03/26/de-opstanding-modern-verbeeld-7137764-a974461>>.

Bronnen (chronologisch)

- Hoogenkamp, R., werkverslag: *Project 'Opstanding'*, 1991(?), Historisch Documentatiecentrum voor het Nederlands Protestantisme (1800-heden) (HDC), Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.
- Schoch, S.L., Notulen: *71^{ste} bestuursvergadering der Prof. dr. G. V. d. Leeuw Stichting gehouden op zaterdag 27 april 1991 ten kantore van de voorzitter Sir Winston Churchilllaan 300 te Rijswijk (Z.H.)*, Amstelveen 30 april 1991, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Hoogenkamp, R., brief/werkverslag: *Aan de leden van het Algemeen Bestuur van de Van der Leeuw-stichting*, Hasselt 29 september 1991, HDC, Vrije Universiteit Amsterdam (VU), archief Prof. dr. G. Van der Leeuw-stichting (Van der Leeuw-stichting).

Hoogenkamp, R., werkverslag: *Aan de leden van het Algemeen Bestuur van de Van der Leeuw-stichting*, Hasselt 29 september 1991, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Hoogenkamp, R., *Werkverslag Rieks Hoogenkamp. Periode 26 augustus – 4 oktober 1991*, oktober 1991, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Hoogenkamp, R., *Werkverslag 5 oktober – 8 november 1992*, november 1992, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Hoogenkamp, R., Bijlage werkverslag: *Project 'Opstanding'*, 22 oktober 1991, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Hoogenkamp, R., *Werkverslag Rieks Hoogenkamp 10 december 1991 – 16 januari 1992*, januari 1992, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Uitert, E. van, lezing voor het symposium *Opstanding*, Amersfoort, 7 maart 1992, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Hoogenkamp, R., *Werkverslag 1 mei – 25 juni 1992, Den Haag 30 juni 1992*, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Programma symposium: De opstanding, de verbeelding van het onmogelijke, 1992, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Hoogenkamp, R., werkverslag: *Projecten Prof. dr. G. Van der Leeuw-stichting periode 1 mei -1 december 1992*, december 1992, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Hoogenkamp, R., werkverslag: *Lopende projecten Van der Leeuw-stichting*, 1 augustus 1992, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Hoogenkamp, R., werkverslag: *Projecten Prof. dr. G. van der Leeuw-stichting periode 1 december 1992 – 16 januari 1993*, januari 1993, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Hoogenkamp, R., werkverslag: *Projecten Prof. dr. G. Van der Leeuw-stichting periode 16 januari 1993 – 24 februari 1993*, februari 1993, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Hoogenkamp, R., werkverslag: *Projecten Prof. dr. G. Van der Leeuw-stichting periode 5 maart – 8 mei 1993*, mei 1993, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Hoogenkamp, R., *Werkverslag Rieks Hoogenkamp 1 juli – 1 september, 1993 (?)*, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Hoogenkamp, R., *Jaarverslag Roaring Twenty*, 1993, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Geen naam, *Notulen van de 79^e vergadering van het Algemeen Bestuur van de Prof. Dr G. van der Leeuw Stichting*, 2 juli 1994, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Geen naam, *Notulen van de 80^e Algemeen Bestuursvergadering*, 10 december 1994, HDC, Amsterdam (VU), archief Van der Leeuw-stichting.

Bijlagen

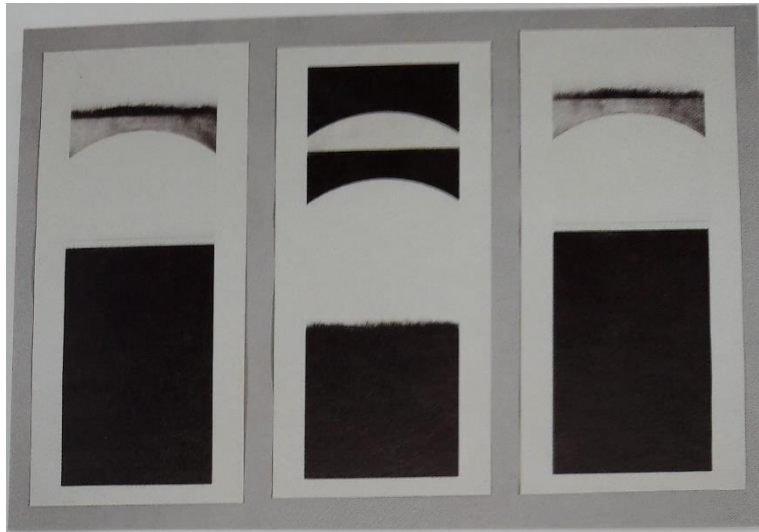
Opstanding

- 1 En als de sabbat voorbijgegaan was, hadden Maria Magdalena, en Maria, de moeder van Jakobus, en Salome specerijen gekocht, opdat zij kwamen en Hem zalfden.
- 2 En zeer vroeg op den eersten dag der week, kwamen zij tot het graf, als de zon opging;
- 3 En zeiden tot elkander: Wie zal ons den steen van de deur des grafes afwentelen?
- 4 (En opziende zagen zij, dat de steen afgewenteld was) want hij was zeer groot.
- 5 En in het graf ingegaan zijnde, zagen zij een jongeling, zittende ter rechter zijde, bekleed met een wit lang kleed, en werden verbaasd.
- 6 Maar hij zeide tot haar: Zijt niet verbaasd; gij zoekt Jezus den Nazarener, Die gekruist was; Hij is opgestaan; Hij is hier niet; ziet de plaats, waar zij Hem gelegd hadden.
- 7 Doch gaat heen, zegt Zijnen discipelen, en Petrus, dat Hij u voorgaat naar Galilea; aldaar zult gij Hem zien, gelijk Hij ulieden gezegd heeft.
- 8 En zij, haastelijk uitgegaan zijnde, vloden van het graf, en beving en ontzetting had haar bevangen; en zij zeiden niemand iets; want zij waren bevreesd.

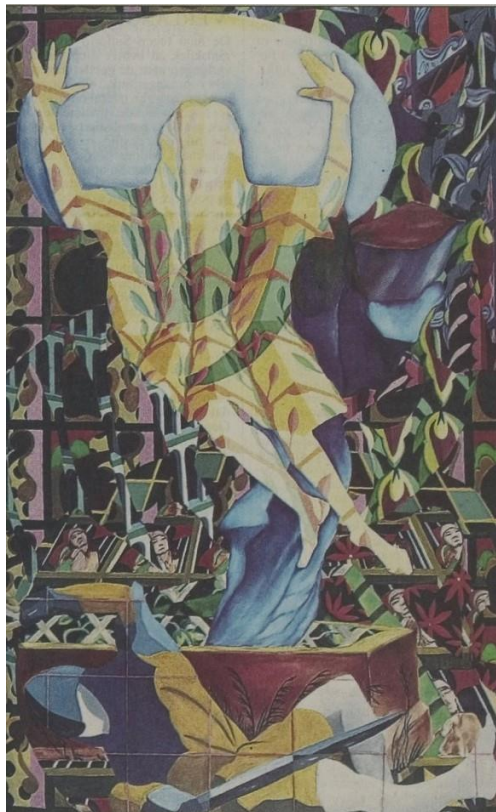
Markus 16: 1-8 (Statenvertaling)



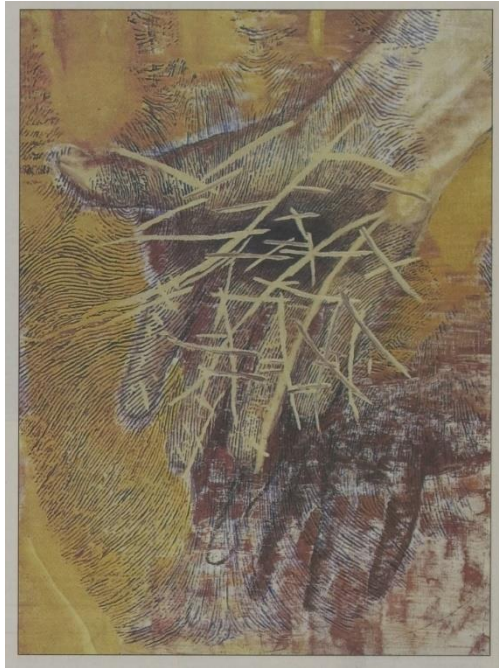
Afbeelding 1: Berend Hoekstra, Opstanding, 1991-1992, olieverf, houtskool op doek, 175x225 cm, foto: Hoogenkamp, R. en Coumans, P. (red.), Opstanding. Jan van den Dobbelsesteen, Christie van der Haak, Berend Hoekstra, Hans Landsaat, Ko Oosterkerk, Elizabeth de Vaal, Amersfoort 1992.



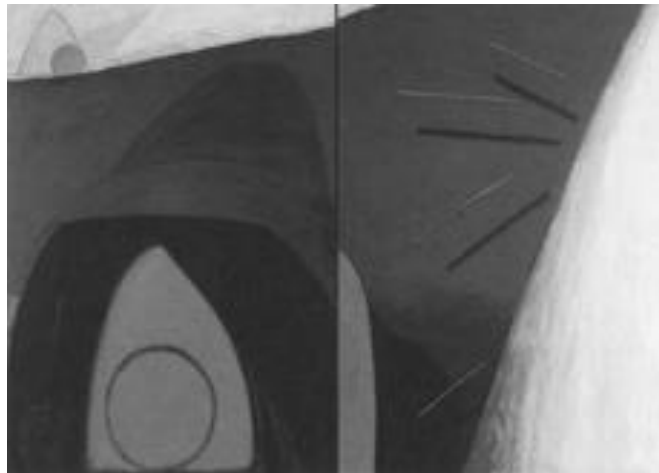
Afbeelding 2: Ko Oosterkerk, *Opstanding*, 1991-1992, foto: Hoogenkamp, R. en Coumans, P. (red.), *Opstanding*. Jan van den Dobbelsteen, Christie van der Haak, Berend Hoekstra, Hans Landsaat, Ko Oosterkerk, Elizabeth de Vaal, Amersfoort 1992.



Afbeelding 3: Christie van der Haak, *Opstanding*, 1991-1992, olieverf op doek, 285x170 cm, foto: Velthoven, P. van, 'De opstanding. een blinde vlek voor kunstenaars', *Leidsche Courant* 18 april 1992, p. 25.



Afbeelding 4: Elizabeth de Vaal, *Slechts een sluier is het vlees*, 1991-1992, acryl op doek, 250×180cm, foto: Velthoven, P. van, 'De opstanding. een blinde vlek voor kunstenaars', *Leidsche Courant* 18 april 1992, p. 25.



Afbeelding 5: Hans Landsaat, *De steen de nacht*, tweeluit, 1991-1992, 200×2×140 cm, zwart-wit foto: Delrue, M., 'In en om de kunst', *Vlaanderen* 42 (1993) pp. 127-129.

Abri



Afbeelding 6: Marinus Boezem, *Kathedraal*, ontwerp 1992-1993; uitvoering 1994, Hoogh Plaetweg 1 Vrouwenpolder, foto: Van der Leeuw-stichting <<http://vanderleeuwstichting.nl/projecten/beeldende-kunst/kathedraal-marinus-boezem/>>.



Afbeelding 7: Madelon Hooykaas en Elsa Stansfield, *Abri*, ontwerp 1992-1993; uitvoering 1995, Wijk aan Zee, foto: McKee, F., Creative Commons <<http://vanderleeuwstichting.nl/projecten/beeldende-kunst/abri-hooykaasstansfield/>>.



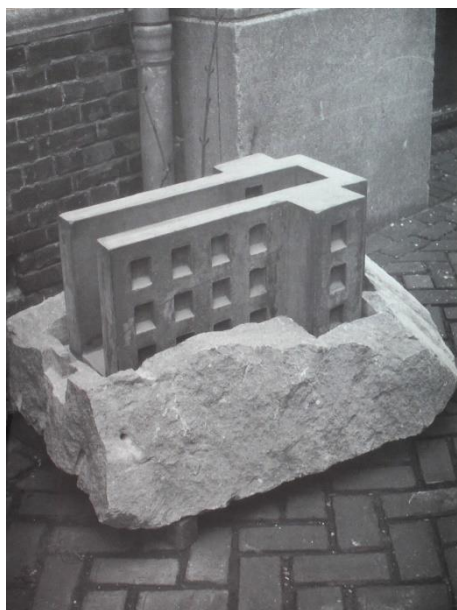
Afbeelding 8: Thom Puckey, *Vesalius*, ontwerp 1992-1993; uitvoering 2007, Scheldeboulevard Terneuzen, foto: Van der Leeuw-stichting <<http://vanderleeuwstichting.nl/projecten/beeldende-kunst/vesalius-thom-puckey/>>.



Afbeelding 9: Moniek Toebosch en Harm Visser, *Engelzender*, ontwerp 1992-1993; uitvoering 1999 (tot 31 december 1999), Houtribdijk tussen Lelystad en Enkhuizen, foto: Quispel, T. <<http://vanderleeuwstichting.nl/projecten/liturgie-muziek/engelzender-moniek-toebosch/>>.



Afbeelding 10: Jan van den Dobbelsteen, Abri (voor- en bovenaanzicht), ontwerp 1992-1993; uitvoering 1998, begraafplaats De Roosten Eindhoven, foto: Dobbelsteen, J. van den
<<http://vanderleeuwstichting.nl/projecten/architectuur/abri-jan-van-den-dobbelsteen/>>.



Afbeelding 11: Pjotr Müller, ontwerp Abri, ontwerp 1992-1993, foto: Boogerd, D. van den e.a., Abri. Zeven ontwerpen voor een schuilplaats, Eindhoven 1993.

* Het ontwerp van Paul Perry was nog niet gereed toen het boek Abri uitkwam en is ook nooit uitgevoerd. Beeldmateriaal is dus (voor zover onderzocht) niet verkrijgbaar.

Samenvatting

Sinds 1954 bestaat er in Nederland een stichting genaamd *Prof. dr. G. van der Leeuw-stichting*. Deze stichting is opgericht als ontmoetingscentrum voor kunst en de kerk. Vandaag de dag is zij nog steeds actief, ondanks maatschappelijke veranderingen. Vooral begin jaren negentig hebben ze hun stempel gedrukt op het maatschappelijk debat en het kunstdiscours met een groot aantal projecten. De hoofdvraag die beantwoord zal worden in deze thesis is dan ook: wat wilde de Prof. dr. G. van der Leeuw-stichting uitdragen door de projecten die zij initieerde en hoe positioneerde zij zich daarmee binnen de maatschappij en het kunstdiscours in de jaren 90? De projecten uit de jaren 90 werden ook wel als 'boegbeeld' benoemd en gaven de stichting meer naamsbekendheid. Door twee projecten te onderzoeken kan iets worden gezegd over wat de stichting wil uitdragen en hoe zij zich binnen de maatschappij plaatst. De twee projecten moeten daarin wel representatief zijn en dus grootschalig, maar ook divers in uitvoering. De twee projecten die binnen deze omschrijving passen zijn *Opstanding* (1992) en *Abri* (1992-2007).

Opstanding zal in het eerste hoofdstuk centraal staan. Dit project bestond ten eerste uit een opdracht van de stichting aan zes kunstenaars om een schilderij te maken bij de Bijbeltekst *Markus 16 vers 1 tot 8*. In deze Bijbeltekst kom een aantal vrouwen bij het graf van Jezus tot de ontdekking dat hij is opgestaan uit de dood. Nadat de stichting een theologische basis aan de kunstenaars hebben meegegeven bij deze tekst, brachten de kunstenaars hun eigen interpretatie door hun kunst. Naast een tentoonstelling van deze werken werd er ook een symposium georganiseerd, een boek uitgebracht en werden de schilderijen verdeeld over zes kerken verspreid in het land. In dit hoofdstuk zal al geprobeerd worden om aan de hand van dit project een beeld te schetsen van de werkwijze van de stichting en de manier waarop zij bezig is met het opdrachtgeverschap. Daarnaast geeft dit project een duidelijk beeld van de manier waarop de stichting zich wil plaatsen binnen het debat, bijvoorbeeld door de lezingen op het symposium over zowel kunst als religie en de verbinding tussen die twee.

Hoofdstuk twee beschrijft vervolgens het project *Abri*, waarbij de stichting ook weer als opdrachtgever optreedt. Dit keer ging het echter niet om schilderijen, maar om zeven kunstwerken in de openbare ruimte. Door dit project kon de stichting veel naamsbekendheid winnen. In 1993 werd het project al gerealiseerd door een tentoonstelling van de ontwerpen in zowel het Van Abbe-museum en de Bergkerk in Deventer. Op beide locaties werd een symposium georganiseerd, maar in Deventer werd het als debat gepresenteerd. Dit project is hierdoor een goed voorbeeld van hoe de stichting zich wilde mengen in het maatschappelijk debat over kunst en zich positioneerde als voorloper. Het debat dat werd gevoerd ging namelijk over kunst in de openbare ruimte en de relevantie van kunst voor de maatschappij. In 1994 werd het eerste ontwerp daadwerkelijk uitgevoerd, maar in 2007 is het beeld

van Thom Puckey nog geplaatst. Uiteindelijk zijn vijf van de zeven werken daadwerkelijk tot stand gekomen.

De rode lijn van deze thesis is het beantwoorden van de hoofdvraag en de relevantie aantonen van de Van der Leeuw-stichting voor de samenleving. Daarnaast komen echter ook vragen over de autonomie van kunst aan bod in verband met het opdrachtgeverschap en de context waarin een kunstwerk wordt geplaatst.