

Bence Meijer 5684072

Universiteit Utrecht

MA Kunstbeleid- en Management

Docent: Dr. Toine Minnaert

2 april 2018

Masterthesis

Beleid in de tentoonstelling

Een confrontatie tussen beleid en praktijk in een horizontaal kunstenveld. Een casestudy naar het beleid en de tentoonstellingen van het Van Abbemuseum en de Europese museumconfederatie

L'internationale

Inhoudsopgave

Voorwoord

Inleiding	p. 1
1. Proloog: De kunstinstituut en horizontaliteit	p. 4
1.1 Postfordisme en economisering van het kunstenveld	p. 5
1.2 Pascal Gielen en de onmaat	p. 7
1.3 Chantal Mouffe en agonistische velden	p. 8
2. <i>Curating</i> en tentoonstellingen	p. 9
2.1 De tentoonstelling	p. 9
2.2 De rol van kunstenaars en <i>curating</i>	p. 12
2.3 De herdefinitie van de museale ruimte	p. 12
3. Het Van Abbemuseum en <i>L'Internationale</i>	p. 14
3.1 Het recente beleid van het Van Abbemuseum	p. 14
3.2 <i>L'Internationale</i>	p. 17
4. <i>L'internationale</i> tentoonstellingen in het Van Abbemuseum	p. 21
4.1 <i>The Uses of Art - The Legacy of 1848 and 1989</i>	p. 21
4.2 Bekentenissen van de Imperfecte 1848 – 1989 – vandaag	p. 23
4.3 De jaren 80, begin van het nu?	P. 28
5. Conclusie	p. 35
6. Discussie en reflectie	p. 41
Literatuur	p. 42

Voorwoord

In maart 2016 ben ik begonnen aan dit onderzoek door de ontdekking van het Europese verbond van musea voor moderne kunst *L'internationale*. Eén van de musea binnen dit verbond is het Van Abbemuseum te Eindhoven. Binnen het masterprogramma van de Universiteit Utrecht heb ik een onderzoeksstage gelopen bij het Van Abbemuseum van mei 2016 tot januari 2017. Hier heb ik het eerste bestaande onderzoek gedaan naar de tachtigjarige relatie tussen het beleid van het van Abbemuseum en het cultuurbeleid van de gemeente Eindhoven. Het onderzoek werd opgenomen in de museumbibliotheek van het Van Abbemuseum.

Deze thesis waarin ook *L'internationale* een belangrijke rol speelt bleef een tijd liggen op de achtergrond, omdat het stageonderzoek veel tijd vergde mede door de langzame communicatie met het museum. Daarnaast wisselde ik gedurende deze periode van thesisbegeleider aangezien mijn eerste begeleider Kees Vuyk met pensioen ging. Grote dank gaat uit naar Toine Minnaert die de begeleidende rol overnam en met veel geduld en inzicht mij onophoudelijk heeft geholpen om mijn overzicht en doorzettingsvermogen te behouden in het langdurige proces omtrent dit onderzoek.

Ondanks de vertraging ben ik dankbaar dat ik binnen de masterstudie *Kunstbeleid en -management* aan de Universiteit Utrecht de stap heb kunnen maken naar een museum voor moderne en hedendaagse kunst en deze praktijk zelf heb kunnen ervaren. Dit was tevens mijn voornaamste doel bij het beginnen aan deze studie. In dit onderzoek beschrijf ik de positie van het Van Abbemuseum in een kunstenveld dat in mijn ogen in sterk in verandering is en worden tentoonstellingen binnen het verbond *L'internationale* geanalyseerd.

Inleiding

Het Van Abbemuseum te Eindhoven werd in 1936 opgericht door de tabaksfabrikant Henri van Abbe en kent sinds de oprichting twee gezichten.¹ Enerzijds is het museum voor moderne en hedendaagse kunst inherent verbonden aan de stad Eindhoven. Het museum draagt tot op de dag van vandaag de naam *Stedelijk Van Abbemuseum* van de Gemeente Eindhoven en koestert een hechte band met de inwoners van de stad. Anderzijds is het museum voor moderne en hedendaagse kunst ook verbonden aan een globale en internationale context van uitwisseling en constante innovatie. Het stichten van een museum voor moderne en hedendaagse kunst in een middelgrote provinciestad is en blijft een gewaagd project. Het Van Abbemuseum zoekt telkens naar verbindingen op lokaal en globaal niveau om het maatschappelijke belang te dienen en om een toereikende positie te kunnen behouden in het gestaag veranderlijke kunstenveld.

Dit onderzoek werpt een blik op de positie van het van Abbemuseum en de wijze waarop verbindingen met de omgeving worden bewerkstelligd. Hierbij wordt in het bijzonder gekeken naar beleidsteksten en tentoonstellingen. Daarnaast wordt het Van Abbemuseum geplaatst in de context van het internationale museumverbond *L'internationale* waar het museum sinds 2013 deel van uitmaakt. Dit Europese museumverbond dat bestaat uit een aantal musea voor moderne en hedendaagse kunst en werd in 2013 door middel van financiële steun van de Europese Unie gecreëerd.² Het museumverbond *L'internationale* werd opgericht vanuit een gezamenlijke urgentie om internationale uitwisseling en onderzoek naar gemeenschappelijke maatschappelijke en artistieke vraagstukken voor musea voor hedendaagse kunst in Europa te faciliteren. Binnen de museumconfederatie vinden verschillende tentoonstellingen plaats waarbij de gedeelde vraagstukken centraal worden gesteld.

Twee tentoonstellingen die plaatsvonden in het Van Abbemuseum binnen het programma van *L'internationale* zullen in dit onderzoek worden uitgelicht en onderworpen aan een beperkte discoursanalyse op basis van de tekstuele

¹ René Pinget, *Dat Museum is een Mijnheer. De Geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003*. (Amsterdam: Artimo / Van Abbemuseum, 2005):5.

² https://vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/Pers/PDFs/2013/Persbericht_L-Internationale_The-Uses-of-Art_100413.pdf

reconstructie van deze tentoonstellingen. Ten eerste *Bekentenissen van de Imperfecte 1848 – 1989 – vandaag* (22/11/2014 - 22/02/2015) omdat deze tentoonstelling plaatvond in de eerste fase van het bestaan van het verbond. Ten tweede de tentoonstelling *De jaren 80, begin van het nu?* (16/04/2016-25/09/2016). Deze vond recenter plaats en weerspiegelt het beleid van het museum en de activiteiten van het verbond in een gevorderd stadium. De hieruit voortgekomen inzichten en observaties zullen worden afgezet tegen het beleid van het Van Abbemuseum en *L'internationale* dat in een apart hoofdstuk uiteen zal worden gezet. De centrale onderzoeksanalyse spitst zich toe op de confrontatie tussen het beleid en de tentoonstellingen zoals gecommuniceerd door het museum. De hoofdvraag die centraal komt te staan luidt: Op welke manier verhoudt het beleid van het Van Abbemuseum zich tot de praktijk van de tentoonstellingen en vice versa en welke spanningen worden er hierdoor zichtbaar?

Beleid kan onder andere worden uitgelegd als de intenties waarmee bepaalde doelen worden nagestreefd, maar beleid geeft bijvoorbeeld ook inzicht in de visie van een kunstinstitutie. In de analyse van de tentoonstellingen is de receptie niet meegenomen omdat ik heb gekozen om het museum vanuit de twee verschillende perspectieven van beleid en praktijk aan het woord te laten. Dit kent nadelen voor de conclusie aangezien een aantal beleidsdoelen in de museumactiviteiten niet kan worden getoetst aan de gevolgen die worden beoogd, temeer omdat het onderzoek zich alleen tot teksten beperkt. Echter is het in het algemeen ook een doel om de nieuwe museale ruimte van *L'internationale* en het Van Abbemuseum te beschrijven en de waarden die daar achter schuil gaan. Het is een eerste verkenning van een potentiële herdefinitie van de museale ruimte vanuit het perspectief van deze instellingen.

De opbouw van het onderzoek ziet er als volgt uit: eerst zal ik de hedendaagse kunstinstitutie beschrijven en de wijze waarop deze zich in een steeds meer horizontaal kunstenveld manifesteert. Vervolgens wordt de huidige praktijk van tentoonstellingen en *curating* uiteengezet om te tonen hoe een tentoonstelling invulling krijgt en wordt gebruikt al institutioneel instrument. Daarna volgt de casus waarin een beschouwing en analyse van het recente beleid van het Van Abbemuseum en *L'internationale* plaatsvindt. Ten slotte volgt de uiteenzetting van de twee eerder genoemde tentoonstellingen die binnen het verbond *L'internationale* in het Van Abbemuseum zijn georganiseerd. Deze

zullen worden geconfronteerd met het beleid om de relatie tussen beide te duiden en de spanningen zichtbaar te maken.

Zowel in Nederland als in de rest van Europa is het afgelopen decennium een transitie richting een nieuw kunstenveld merkbaar. Na de start van de culturele Basisinfrastructuur in 2011 werden de cultuursubsidies van veel kunstinstituties in Nederland ontnomen. Het inkomen moest voor een groot gedeelte zelf worden gegenereerd wat resulteerde in nieuwe samenwerkingsverbanden in het culturele veld en een herdefiniëring van de maatschappelijke rol van de kunstinstitutie. De nota uit 2011 van VVD minister Halbe Zijlstra genaamd *Meer dan Kwaliteit* was de eerste schets van de nieuwe koers van het Nederlandse kunstenbestel.³

Sinds de nieuwe cultuurbeleidskoers zijn ook de verhoudingen tussen kunstinstituties onderling veranderd. Steeds meer kunstinstituties werden genoodzaakt om samen te gaan werken en tevens zijn er nieuwe samenwerkingsverbanden gecreëerd door culturele instituties die zich door cross-sectorale verbindingen kenmerken. Parallel hieraan is ook op Europees gebied een zwaartepunt komen te liggen te liggen op intensieve samenwerking tussen culturele instituties en het bestendigen van hun sterke transnationale netwerken. Het culturele programma van de Europese Unie *Creative Europe* beklemtoont internationale uitwisseling, cross-sectorale verbanden en bevordert de culturele diversiteit van Europa door middel van verbindingen en uitwisseling.⁴

De maatschappelijke veranderingen en ontwikkelingen rondom de functie van de kunstinstitutie kunnen ook wel worden omschreven als een transitie van een verticale vernetwerking van culturele instituties naar steeds meer horizontale vernetwerking van culturele instituties. Deze termen worden gebaseerd op de observatie dat de traditionele hiërarchieën van de kunstinstitutie steeds verder afbrokkelen. Cultuurtheoreticus en socioloog Pascal Gielen beschrijft deze transitie in zijn boek *Institutional Attitudes* (2013).⁵ Door de economisering van de kunst in combinatie met veranderende maatschappelijke behoeften zoekt het kunstinstituut naar een nieuw soort

³ Zie voor geheel: Halbe Zijlstra. *Meer dan kwaliteit: een nieuwe visie op cultuurbeleid*. Den Haag: Ministerie van OCW, 2011.

⁴ https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/about_en

⁵ Pascal Gielen. "Institutional Imagination," in *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, red. Pascal Gielen, (Amsterdam: Valiz, 2013).

ruimte waarbij maatschappelijke dialoog en debatten centraal kunnen staan.⁶

De politiek sociologe Chantal Mouffe beschrijft een dergelijke nieuwe ruimte als een *agonistische domein* waarbij meningen en kritiek in een constante dialoog tegen elkaar worden afgezet en zo tot nieuwe inzichten leiden. Beide theorieën beschrijven de crisis van de kunstinstutie door de inmenging van financiële waarden in het artistieke domein en kijken naar de potenties om de crisis te overwinnen. Deze theorieën in combinatie met de ontwikkelingen richting het horizontale kunstenveld dienen als achtergrond waartegen het *Van Abbemuseum* en *L'internationale* zich laten begrijpen in hun doelen en activiteiten. Dit vormt tevens de theoretische achtergrond van dit onderzoek en zal in de analyse van beleid en praktijk worden aangehaald op het moment dat deze tendensen zichtbaar zijn.

⁶ Chantal Mouffe, "Institutions as Sites of Agonistic Intervention," in *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, red. Pascal Gielen, (Amsterdam: Valiz, 2013): 70.

1 Proloog: De kunstinstituut en horizontaliteit

Culturele instituties spelen van oudsher een belangrijke rol in de samenleving. Instituties *an sich* kenmerken zich op twee soorten manieren. Ze kunnen verwijzen naar een concrete organisatie van mensen, gebouwen en dingen, maar belangrijker naar een stelsel van maatschappelijke waarden, normen en gewoonten.⁷ Dit betekent dat een kunstinstituut zich altijd baseert op veranderlijke regels, waardoor een instituut zich in een constant proces begeeft van maatschappelijke vernetwerking.⁸

Hiermee kent ook het instituut museum een belangrijke maatschappelijke inbedding. Echter is de manier waarop een museum zich verhoudt tot het maatschappelijke domein sterk veranderd door de tijd heen. Traditioneel kenmerkten musea zich vooral door een bepaalde *grandeur* en historiciteit.⁹ De vernetwerking van een museum was vanwege de tradities, elites en canons hiërarchisch van aard. Er was daarom sprake van zogenaamde *verticale vernetwerking*, een verhouding van het museum tot de maatschappij en het publiek in de vorm van hiërarchische waarden. Verschillende ontwikkelingen in het maatschappelijke domein zorgden er vervolgens voor dat deze orde niet meer vanzelfsprekend was.

In dit hoofdstuk zullen ontwikkelingen die ten grondslag liggen aan de transitie richting een horizontaal kunstenveld worden beschreven alsmede de crises die hiermee zijn ontstaan voor kunstinstituties. Tevens komen theorieën aan bod die de potenties beschrijven voor de herdefiniëring van de kunstinstituut als mogelijke oplossing voor de crises.

1.1 Postfordisme en economisering van het kunstenveld

De introductie van meetbaarheid en controle in en van het kunstbeleid maken dat neoliberale waarden tegenwoordig vaak prevaleren boven de artistieke waarden in de kunsten. Pascal Gielen noemt het geheel aan deze waarden ook wel het *repressief liberalisme*.¹⁰

⁷ Pascal Gielen, *De Kunstinstituut. De Identiteit en Maatschappelijke Positie van de Artistieke Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap*. (2007): 29.

⁸ Sonja Lavaert, "Bartleby's Tragic Aporia," in *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, red. Pascal Gielen, (Amsterdam: Valiz, 2013): 118.

⁹ Pascal Gielen, "Institutional Imagination," in *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, red. Pascal Gielen, (Amsterdam: Valiz, 2013): 16.

¹⁰ Pascal Gielen, "Art, Politics & Sociology, Introduction to the Third Revised Edition," in *Murmuring of the Artistic Multitude*, (Amsterdam: Valiz, 3e editie 2015): 11.

Deze belangrijke nieuwe waardenbepaling in het domein van de kunst en de kunstinstutie ontstond volgens Gielen met de overgang van een fordistische samenleving naar een postfordistische samenleving. Het postfordisme houdt in dat de rigide seriële arbeidsverdeling, zoals men die in fabrieken kende (met als archetypisch voorbeeld de autofabriek van Ford in de Verenigde Staten), in de samenleving plaats maakte voor een dynamische diensteneconomie. Volgens de sociologen Chiapello en Boltanski waren het juist de waarden van de kunst uit de eerste helft van de twintigste eeuw, die de samenleving initieel hadden bekritiseerd en getransformeerd, die werden opgenomen in het managementsdenken van het nieuwe postfordistische kapitalistische arbeidsethos. Deze kritische kunstwaarden, gemunt door de term *artist critique*, waren de waarden die de oude rigide fordistische arbeidsverdeling veranderden. De kritische potentie van *artist critique* om de kapitalistische hegemonie en de rigide arbeidsverdeling te hervormen werd op zichzelf onschadelijk gemaakt, omdat ze plaats maakte voor een nieuw soort kapitalistische arbeidsverdeling. De zoektocht naar authenticiteit, de roep om zelfregulering en anti-hiërarchische attitudes zijn voorbeelden van waarden die werden belichaamd in de *artist critique* en vervolgens werden opgenomen in de organisatie van het postfordisme.¹¹ Veel van deze kritische kunstwaarden zijn volgens Chiapello en Boltanski daarna aan de basis komen te staan van het financiële perspectief op kunst en als motor gaan fungeren van de creatieve industrie.¹² Hierbij is ook te denken aan roulerende professionals in het internationale kunstcircuit, projectmatige contracten etc.

Flexibelere werktijden en onconventionele arbeidscontracten behoorden tot deze nieuwe invulling van arbeid. Het postfordisme beslaat een combinatie van tijdelijkheid van relaties, versnelde mobiliteit en projectmatige productie.¹³ Het nadeel van deze in eerste instantie emancipatoire ontwikkeling op het gebied van arbeidsverdeling was dat ook kunst voor een gedeelte een financieel instrument leek te zijn geworden. De geïnstitutionaliseerde kritiek in de kunst was als product een deel geworden van vraag en aanbod van de marktwerking en tevens een gevestigde intrinsieke waarde van kunst geworden. De

¹¹ Chantal Mouffe, "Institutions as Sites of Agonistic Intervention," in *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, red. Pascal Gielen, (Amsterdam: Valiz, 2013): 73.

¹² Luc Boltanski and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (London: Verso, 2005): 467.

¹³ Kuba Szreder, "How to Radicalize a Mouse? Notes on Radical Opportunism," in *Mobile Autonomy. Exercises in Artists' Self-Organization*, red. Nico Dockx & Pascal Gielen, (Amsterdam: Valiz, 2015): 187.

kunstinstituut raakte hierdoor ook automatisch onderworpen aan het nieuwe kapitalistische waarde regime en kreeg moeite om nieuwe autonome kritische kunstwaarden articuleren. Beleidsmatig resulteerde dit grotendeels in een kwantificering van de culturele sector die tevens werd bekrachtigd in het op financiële winst gerichte overheidsbeleid ten aanzien van cultuur. De verdwijnende financiële kracht van de cultuursector van de afgelopen decennia werkte de kwantificering en controle bovendien logischerwijs in de hand door een vlucht naar meer ondernemerschap in de cultuursector. De zogenaamde *evidence-based policy*, waarbij activiteiten worden getoetst op hun lucratieve waarden, was een gevolg van deze ontwikkeling. Deze beleidsvoering liet zich moeilijk verenigen met creatieve autonome waarden van kunst, kwaliteit of sociaalmaatschappelijke relevantie die worden gecreëerd door kunstinstituten.¹⁴

In een veranderlijk en non-hiërarchisch kunstenveld waarbij kunstenaars en kunstinstituten geïnstrumentaliseerd raken in het neoliberale waardenregime van het *repressief liberalisme* bestaan er toch potenties om hier aan te ontsnappen. Enkele kunsttheoretische theorieën die zijn ontwikkeld verduidelijken de potenties van de horizontale ontwikkelingen, zowel op het gebied van de kunst zelf als op het gebied van de democratie en de rol van de kunstinstituut zelf.

1.2 Pascal Gielen en de onmaat

De zogenaamde *dismeasure* of *onmaat* van kunst is een term die veelvuldig wordt gebruikt door de Vlaamse kunstsocioloog Pascal Gielen. Gielen positioneert zich tegen het verlies van de kritische betekenis van kunst door de institutionalisering van kapitalistische waarden. Gielen laat aan de hand van zogenaamde *dismeasures* zien dat kunst noodzakelijk is om het democratische proces mee te definiëren en vice versa. Een *dismeasure*, een term gemunt door Paolo Virno duidt op een afwijking binnen een dominante of algemene status quo van een cultuur en kan van esthetische, politieke maar ook cognitieve of affectieve aard zijn.¹⁵

Gielen vindt dat moderne kunst alleen mogelijk is in een democratie aangezien deze bestaat bij de gratie van *dismeasures*. Net zoals minderheden

¹⁴ Pascal Gielen, "Institutional Imagination," in *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, red. Pascal Gielen, (Amsterdam: Valiz, 2013): 17.

¹⁵ Pascal Gielen, "The art of Democracy," *Krisis* Issue 3 2011, (2013): 8. (www.krisis.eu)

invloed hebben op de democratie, zorgen *dismeasures* voor een onophoudelijk debat over de betekenis van moderne kunst. Dit is bewijs voor het feit dat moderne kunst een maatschappelijk raamwerk voor discussie nodig heeft. Want zonder een debat over het onderscheid over wat wel en wat niet kunst is zou er volgens Gielen geen moderne kunst kunnen bestaan.¹⁶ Wellicht is een dergelijke bewering enigszins overtrokken, maar het geeft wel aan wat voor soort hoedanigheden en krachten er besloten gaan in de functie van kunst.

Omgekeerd beweert Gielen ook dat de perspectieven die door kunst worden geboden op de vele facetten van de maatschappij in staat zijn om het democratische proces op gang te houden. Elke inbedding van kunstenaars in lagen van zowel de politieke hegemonie, vrije markt als andere maatschappelijke vlakken leidt volgens Gielen tot een instandhouding van het democratische debat. De flexibele inbedding van de kunstenaar in tal van maatschappelijke domeinen en het op gang brengen van het democratische debat waarbij verschillende stemmen worden gehoord zijn voorbeelden van waarden die bevorderd kunnen worden door een kunstinstutie. Daarmee kan de kunstinstutie relevantie nastreven in zijn bestaansrecht en zijn maatschappelijke vernetwerking optimaliseren. Kunstinstuties lopen anders het gevaar eendimensionaal te worden in de publieke perceptie door het hanteren van het kwantificeerbare beleid. Ze presenteren zich eenduidig en "begrijpelijk" maar ondermijnen zichzelf in hun intrinsiek dynamische en veranderlijke rol als knooppunt in een evenmin statische samenleving.¹⁷ Dit geldt bij uitstek voor het museum voor moderne en hedendaagse kunst.

1.3 Chantal Mouffe en agonistische velden

De Franse Politicologe Chantal Mouffe beschrijft ook een van de potenties van de horizontale vernetwerking. Het museum als *civic institution* is volgens haar bij uitstek een domein dat zich kan onttrekken aan de marktwerking. Musea moeten volgens Mouffe bestaan uit *agonistische velden*: ze moeten een domein faciliteren waar tegengestelde meningen in een constant dynamisch proces ruimte creëren voor meervoudige narratieven in het maatschappelijke kunstenbestel. Volgens het agonistische perspectief is kritische kunst, kunst die dissensus toont. Het maakt zichtbaar wat door de dominante consensus teniet

¹⁶ Ibidem: 9.

¹⁷ Ibid: 28.

wordt gedaan of wordt overschaduwd.¹⁸

Als voorbeeld over hoe de kunstinstutie aan zijn rol als passief instrument van het kapitalistische proces kan ontsnappen beschrijft Mouffe de transitie van een geïstitutioniseerd museum naar een *agonistische* publieke ruimte waar de politieke hegemonie openlijk wordt bekritiseerd.¹⁹ Zij ziet het museum als een geprivilegieerde plaats die mogelijk maakt dat kunst kan worden onderscheiden van commerciële producten. Mouffe pleit hierom voor een engagement van kunstenaars met instituties in plaats van ze te verwerpen. Door van deze instituties nieuwe publieke *agonistische* ruimten te maken kunnen nieuwe radicale democratische alternatieven op het neoliberalisme worden gecultiveerd.²⁰ Ook de Italiaanse filosoof Paolo Virno betoogt dat instituties bij uitstek de plaatsen zijn die mensen en gemeenschappen houvast bieden ten tijde van instabiele relaties en de deregulering van wetten teneinde de globale economie te doen egaliseren.²¹

In plaats van een gesloten rigide instituut, moet het museum voor moderne en hedendaagse kunst zich toegankelijk opstellen en elke vorm van maatschappelijk debat door middel van kunst bevorderen. Zo onderschrijft het instituut zijn bestaansbelang in de maatschappij en wordt het proces van democratisering en maatschappelijk engagement op gang gebracht.

De manier waarop kunst wordt getoond in het museum is in de vorm van een tentoonstelling die wordt bemiddeld door *curating*. *Curating* zorgt voor het contextualiseren van een tentoonstelling door de keuze van kunstwerken, onderwerpen of verhalen, maar kan tegelijkertijd theoretische concepten zoals hier eerder beschreven meenemen in de tentoonstelling. In het volgende hoofdstuk staat de tentoonstelling centraal die op basis van een veranderde rol van kunstenaars, het tentoonstellen en de bemiddeling van *curating* nieuwe invulling geeft aan de museale ruimte.

¹⁸ Chantal Mouffe. "Artistic Activism and Agonistic Spaces", *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* Vol.1, No.2. (2007): 4.

¹⁹ *Ibidem*: 70.

²⁰ *Ibid*: 74.

²¹ Rachel Mader. "How to Move in / an Institution," (New) *Institution(alism)* Issue 21, January 2014, Red. Lucie Kolb & Gabriel Flückiger. (2014): 40.

2 Curating en tentoonstellingen

Een museum voor hedendaagse kunst verhoudt zich op verschillende manieren tot de omgeving. Vanwege de veranderingen in het museale domein door de afbrokkeling van traditionele hiërarchieën vindt er een steeds verdere verschuiving plaats richting het tentoonstellen. *Curating* is steeds meer centraal komen te staan in het bepalen van museale waarden en speelt een belangrijke rol in de wisselwerking tussen instituut en omgeving. *Curating* is een instrument geworden waarmee institutionele begrenzings van een museum kunnen worden overstegen. In dit hoofdstuk ligt het accent op deze ontwikkeling.

2.1 De tentoonstelling

Artistiek kritische waarden zijn, zoals eerder beschreven, een gedeelte geworden van veel facetten van de samenleving. Waarden die zich van oudsher afzetten tegen de archaische burgerlijke samenleving zijn gedeelte geworden van het arbeidsproces en domineren tevens het werkveld van de kunsten doordat de kritische waarden van kunst zijn geïmplementeerd in de dynamiek van dit domein. Ze zijn met andere woorden gemeengoed geworden waardoor ze niet altijd goed in staat zijn om een alternatief op de maatschappelijke status quo te articuleren.²² Cultuurfilosoof Kees Vuyk geeft in lijn met Pascal Gielen ook aan dat kunstenaars in toenemende mate gedwongen worden om zich direct te verhouden tot de marktbehoeften. Daarbij worden financiële risico's gereduceerd tot een minimum waardoor de resultaten van de kunstproductie worden afgelezen aan andere waarden dan de artistieke of maatschappelijke kwaliteit of kracht, zoals de financiële opbrengst.²³

Echter is het in het bijzonder de tentoonstelling zelf die uitkomst kan bieden in het domein van het museum voor moderne en hedendaagse kunst. De tentoonstelling is namelijk een van de belangrijkste instrumenten van een museum om waarden mee tot uitdrukking te laten komen. De tentoonstelling is, evenals de vernetwerkte kunstinstutie, niet slechts een vaste eenheid, maar fungeert vooral als een waardestelsel dat zich intrinsiek ideologisch manifesteert.²⁴ Door het gepresenteerde narratief kunnen meer soorten waarden

²² Kees Vuyk, "Parasiet of Heraut, criticus of bondgenoot? De wisselende rol van de kunsten in onze samenleving," *Filosofie en Praktijk* 33:4, (2012): 62.

²³ *Ibid*: 27.

²⁴ *Ibidem*: p.14.

worden ontwikkeld dan alleen kunsthistorische of financiële waarde van kunstwerken.

Curator en theoreticus Paul O'Neill beschrijft in zijn essay *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse* (2007) dat in de jaren zestig al een ommekeer plaatsvond op het gebied van tentoonstellingen. Waar eerst de focus op het autonome kunstwerk lag in tentoonstellingen werd het de ruimte van de tentoonstelling en de door samenhang gearticuleerde waarden van de tentoonstelling die geleidelijk de overhand kregen. Deze ontwikkeling werd gemunt met de term *curatorial criticism*, waarbij curatoriele keuzes steeds meer de waarden van de kunst in een tentoonstelling bepaalden.²⁵

De onderwerpen en invalshoeken van tentoonstellingen zijn daardoor steeds complexer geworden en beslaan tegenwoordig bovendien eindeloos veel thema's. Daarnaast is de hedendaagse relevantie van de modernistische kunst verder komen te vervallen. Het tentoonstellen van een vaste collectie van modernistische werken dient aan de tegenwoordige tijd te worden gekoppeld om een relevantie te waarborgen. Dit is een belangrijke onderbelichte dimensie waar een museum voor moderne kunst mee te maken heeft.

Tentoonstellingen zijn door de veelvoud aan mogelijkheden narratieven ofwel (teksten) geworden die private intenties van kunstenaars publiek maken.²⁶ Daarmee is de kunsttentoonstelling het primaire medium geworden van de distributie en receptie van kunst en daarmee agent van de kritiek en debat rondom beeldende kunst. Tentoonstellingen zijn subjectieve politieke instrumenten alsmede rangschikkingen van onder andere artistieke, nationale, subculturele, genderbepaalde, multiculturele, internationale en globale identiteiten.²⁷ Hoe abstracter of complexer de uitwerking van de vertelling is van de tentoonstelling, hoe meer gelegenheid er is voor eigen reflectie en interpretatie van de bezoeker of toeschouwer. In dit aspect ligt de mogelijkheid om uitdrukking te geven aan politieke, sociaal-maatschappelijke vraagstukken en de mogelijkheid om te zoeken naar perspectieven door dialoog en interactie. Het tentoonstellen is door de jaren heen een steeds centralere rol is gaan spelen

²⁵ Paul O'Neill. "The Curatorial Turn From Practice to Discourse" In: *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Ed: Judith Rugg. Michèle Sedgwick (Intellect, Bristol UK/Chicago USA), 2007: p.13.

²⁶ Idem.

²⁷ Idem: p.16.

in het kunstdomein en heeft zich ontwikkeld als instrument dat de institutionele ruimte herdefinieert.

2.2 De rol van kunstenaars en *curating*

De kunstenaar van nu is een netwerker geworden die zich voornamelijk inzet om zijn kunst tentoon te stellen en te verspreiden. Pascal Gielen beschrijft dit proces al in 2012 in zijn werk *De Hybride Kunstenaar*.²⁸ De postfordistische maatschappij heeft gezorgd voor een veelvoudigheid aan werkmodellen voor de kunstenaar en de kunstinstuties. In het veld uit zich dit sterk in een grote hoeveelheid aan biënnales en tentoonstellingen. De nadruk komt hierdoor meer te liggen op het tonen van kunst dan op het eindproduct in de kunst.²⁹ Hedendaagse kunstenaars kennen bovendien een steeds meer nomadisch bestaan. Door middel van mobiliteit worden er meer kansen gecreëerd in een hedendaagse kunstwereld waar contact met andere (internationale) kunstenaars en instellingen van belang is. De verscheidenheid aan *artist in residences*, internationale kunstcentra en biënnales faciliteren belangrijke domeinen voor de internationale hedendaagse kunstpraktijk.³⁰ Kunstenaars gaan op zoek naar contexten buiten de gevestigde musea om met andere materialen en ruimten te experimenteren, maar ook om andere verrijkende omgevingen te verkennen en mensen te ontmoeten. Bij gevestigde musea worden kunstenaars vaak gerelateerd aan zichzelf en veelal aan een geschiedenis die is gereduceerd tot de kunstgeschiedenis.³¹ De opkomst van biënnales kan dus mede worden verklaard aan de hand van een kunsthistorische context die wordt gehanteerd door musea en die te weinig toereikend is geworden voor het hedendaagse werkveld van de kunstenaar.

De dialoog tussen de lokale talentontwikkeling, kansenverschaffing van kunstenaars op lokaal niveau en de aanwezigheid van in inter- en transnationale uitlichting in bijvoorbeeld bi- of triënnales is al sinds de jaren tachtig een belangrijk thema.³² De constante wisselwerking tussen het lokale domein en het

²⁸ Camiel van Winkel. Pascal Gielen. Koos Zwaan. "De hybride kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk". (Breda en Den Bosch: AkV/St. Joost 2012).

²⁹ Pascal Gielen, "Repressive Liberalism," in *Murmuring of the Artistic Multitude*, (Amsterdam: Valiz, 3e editie 2015): 200.

³⁰ Pascal Gielen, "Nomadeology: The Aestheticization of Nomadic Existence," in *Murmuring of the Artistic Multitude*, (Amsterdam: Valiz, 3e editie 2015): 106.

³¹ Francois Hers – Xavier Douroux, *Art Without Capitalism* (Dijon: Les Presses du Réel, 2013): 22.

³² *Issues in Curating Contemporary Art and Performance* - Judith Rugg: Paul O'Neill – *The Curatorial Turn from practice to Discourse*: 16.

belang van globale verbindingen, voor zowel instituut als kunstenaars, creëert een spanning in de territoriale positionering van musea voor hedendaagse kunst. Voor musea ligt hier een uitdaging om zich te vernieuwen en de museale ruimte te herdefiniëren.

Dorothee Richter, directeur van het postacademische programma curating aan de Kunst en Design School te Zurich (HGKZ) en professor *Contemporary Curating* aan de universiteit van Reading staat ook voor dat de museale ruimte van het instituut kan worden overstege door *curating* in te zetten als institutionele kritiek. De verschillen tussen het kunstenaarschap en het curatorschap meer laten vervagen biedt hierbij volgens Richter potenties om te democratiseren. Door speciale narratieven en maatschappelijke kritiek uit te drukken alsmede vragen te stellen bij de huidige kunstinstutie kan de kunstinstutie van binnen uit worden veranderd. Zo kunnen nieuwe inzichten en presentatievormen ontstaan terwijl tegelijkertijd de rigide organisatorische structuur wordt aangepast. Dit kwam in de optiek van Richter ook al gedeeltelijk naar voren bij de zogenaamde *educational turn*. Vanaf dat moment kwam er bij kunstinstuties een nadruk te liggen op discussies en symposia, open archieven, filmvertoningen en nieuwe multidisciplinaire manieren van presentatie waarbij de dialoog en niet de pedante boodschap centraal staat. Dergelijke activiteiten zorgden daarnaast voor mogelijkheden om nieuwe narratieven te ontwikkelen geschikt voor de herdefiniëring van de rol van de kunstinstutie en het sociaalpolitieke democratische discours waarin de kunstinstutie opereert.

Een andere manier waarmee het museum voor hedendaagse kunst zich kan herdefiniëren is volgens Dorothee Richter het gericht in zetten van kunstenaars tijdens losse activiteiten, tijdelijke tentoonstellingen of randactiviteiten waardoor hun visies en aanpassingsvermogen prevaleert boven een autonoom gecreëerd kunstwerk. De kunstenaar krijgt op deze wijze veeleer een rol als curator toebedeeld. Bovendien kunnen kunstenaars gevraagd worden aan de slag te gaan met bijzondere onderwerpen of om installaties te ontwikkelen binnen specifieke ruimtes. Meer openheid en toegankelijkheid in de fysieke ruimte in combinatie met een meervoud aan narratieven en toegepaste expertise van de kunstenaar zou de beperkingen van de institutionele ruimte kunnen verminderen. Daarnaast zou het museum voor moderne kunst zich beter kunnen verhouden tot de kunst biënnales en manifestaties die de maat slaan in het huidige kunstdomein.

Belangrijk is dat veranderingen in het museum kunnen plaatsvinden vanuit de institutionele organisatorische structuur en gelijktijdig als onderwerp worden ingezet van tentoonstellingen en activiteiten, door de curator of de kunstenaar of een versmelting hiervan. De reflectie die hieruit voortkomt voor het instituut kan resulteren in een zelfregulerend en zelfkritisch mechanisme dat in staat is om nieuwe waarden te scheppen die het museum potentieel uit zijn crises haalt. Richter stelt dat emancipatoire onderzoeksterreinen als de postkoloniale kritiek, gender studies die zich kenmerken door sociale constructen hierdoor gemakkelijker een rol toebedeeld kunnen krijgen in de ontwikkelde thema's van kunstinstituten.³³

2.3 De herdefinitie van de museale ruimte

Het geïstitutionaliseerde museum voor hedendaagse kunst dat zich verhoudt tot het horizontaal kunstenveld kent een aantal potenties om zich te veranderen. Verticale rigide structuren maken plaats voor non-hiërarchische structuren waarbij talloze scheidslijnen langzamerhand verdwijnen of vloeibaar in elkaar overlopen. Artistieke waarden en het creëren van een dynamische institutionele rol ten opzichte van maatschappij, publiek en het kunstenveld kunnen worden benadrukt in de activiteiten van het museum. De organisatie van activiteiten, in het bijzonder de tentoonstelling, kunnen potentieel leiden tot meervoudige narratieven, open narratieven, democratisering en emancipatoire kritiek.

Door het dienen van dergelijke principes binnen het museum ontstaat er een domein waar kunst potentieel zijn autonome kritische vorm kan bewaren terwijl institutionele toegankelijkheid wordt gewaarborgd en er een maatschappelijke belang gediend wordt dat bovendien zichtbaar kan worden gemaakt aan de samenleving. De verhouding tot de maatschappij wordt door de ontwikkelingen op het vlak van het tentoonstellen dynamisch en telkens in verandering door een onophoudelijk proces van *checks and balances* dat bestaat tussen instituut (intern) en buitenwereld (extern). Tentoonstellingen kunnen functioneren als zelfreflectie op de organisatie en werking van de institutie.

Voor een kunstinstituut als een museum voor hedendaagse kunst spelen de combinaties van keuzes van curatoren, de rol van de gepresenteerde kunst in relatie tot de bezoeker, de keuzes en betekenissen van kunstwerken in het

³³ Dorothee Richter. "Some Thoughts," *Oncurating Issue 13/12 Institution as Medium. Curating as Institutional Critique? Part II*, January 2012, Red. Dorothee Richter & Rein Wolfs. (2012): 2.

creëren van nieuwe narratieven allemaal een rol bij de totstandkoming van de institutionele herdefiniëring. Dit komt doordat het tentoonstellen centraal is komen te staan in het museale domein; niet puur als keuze, maar ook als noodzaak als antwoord op de toegenomen biënnalisering. De curator is steeds meer een kunstenaar geworden doordat het zwaartepunt is komen te liggen op het creëren van narratief in een tentoonstelling in plaats van een traditionele vormen van tentoonstellen. De curator is ook een belangrijke rol gaan spelen in het verbinden van het museum aan het externe netwerk dat verder rijkt dan de institutionele ruimte van het museum.

Op basis van dergelijke ontwikkelingen schetst het museum zo de voorzichtige contouren van de potentie, om in de theorie van Pascal Gielen of Chantal Mouffe te blijven, van een democratisch, egalitair of agonistisch domein waarmee het museum de crises op het gebied van de democratie, het repressief liberalisme en de kunstinstutie zelf zou kunnen overwinnen. Door de tentoonstelling te gebruiken als institutionele kritiek en instrument in de vorming van een instituut overstijgend museaal netwerk kan het museum zich vanuit eigen waardebeoordelingen herdefiniëren in zijn omgeving, alsmede in de dynamiek tussen lokale en globale verbindingen. Uiteraard is het aan de kunstinstutie zelf om hier de juiste invulling aan te geven in de praktijk.

Tegen de achtergrond van de herdefinitie van de kunstinstutie op basis van *curating* vindt in het volgende hoofdstuk de beleidsanalyse van het Van Abbemuseum en het verbond *L'internationale* plaats. Hierbij zal ook worden gekeken naar de lokale en globale positie van het museum en de verschillende belangen die hiermee gemoeid zijn. Dit is van belang aangezien het museum zich niet alleen als lokaal positioneert, maar ook nadrukkelijk situeert in een internationaal netwerk. De beleidsanalyse zal worden geconfronteerd met een tekstuele analyse van een tweetal tentoonstellingen die werden georganiseerd in het Van Abbemuseum binnen het kader van het museumverbond *L'internationale*. Komt de verschuiving naar het tentoonstellen terug in de praktijk en wordt er gesproken over een herdefinitie van het museale domein op basis van nieuwe waarden die zijn ontwikkeld door de tentoonstellingen?

3 Het Van Abbemuseum en *L'Internationale*

Het Van Abbemuseum zet om de vijf jaar nieuw beleid uit en heeft daarover een beleidsverantwoording aan de Gemeente Eindhoven. In dit deel wordt het meest recente beleid van het Eindhovense museum geschetst. Dit begint in 2004 toen het museum hernieuwd zijn deuren opende na de aanbouw van een nieuw extern gebouw aan het bestaande historische museum. Tevens luidde dit een nieuw tijdperk in voor het Van Abbemuseum. In dit hoofdstuk wordt beschreven hoe het Van Abbemuseum zich beleidsmatig positioneert ten opzichte van de omgeving en welke doelen het op institutioneel vlak nastreeft. Ook het verbond *L'internationale* zal worden uiteengezet op basis van de waarden die het poogt voor te staan. Dit hoofdstuk geeft de belangrijkste beleidslijnen weer die nodig zijn voor de confrontatie met de tentoonstellingen in het volgende hoofdstuk.

3.1 Het recente beleid van het Van Abbemuseum

In 2004 werd de Britse directeur Charles Esche aangesteld als nieuwe directeur van het Van Abbemuseum. Het museum was zojuist helemaal vernieuwd door een verbouwing waarmee het museum vier keer zo groot was geworden. Een nieuw pand in combinatie met een nieuwe directeur betekende een nieuw tijdperk voor het Van Abbemuseum. In 2005 stelde Esche het *Artistieke beleidsplan van Abbemuseum 2006-2008* op. De beleidsmissie werd verdeeld over twee sporen: "het museum wil de belangrijkste instelling in Nederland zijn waar radicale en experimentele benaderingen kunnen worden ontwikkeld. Het museum wil zijn aandacht richten op de behoeften en ambities van de inwoners van Eindhoven en de regio om op die manier een reputatie op te bouwen van grote gastvrijheid."³⁴ Naast klassieke tentoonstellingen van belangrijke kunstenaars werd het zogenaamde *living archive* gecreëerd, waarbij het publiek en andere geïnteresseerden inzicht kregen in gebeurtenissen die in het verleden plaatsvonden in het museum. De band tussen het Van Abbemuseum en de stad Eindhoven werd wederom onderstreept: "om een nauwere band met de gemeenschap in onze achtertuin te scheppen stellen we voor om een totaal nieuw programma te ontwikkelen dat gebaseerd is op samenwerking met verschillende groeperingen in de regio Eindhoven: met kunstenaars, de

³⁴ Charles Esche, 'Artistieke beleidsplan van Abbemuseum 2006-2008', 21 december 2005: 1.

zakenwereld, immigranten en arbeidsgemeenschappen in de stad en de regio.”³⁵ Deze nota kan vooral worden beschouwd als een eerste algemene doelstellingsverkenning van het aanvangen van het directoraat van Charles Esche.

Het valt op dat de missie in het hierop volgende door het museum opgestelde beleidsplan *Strategische visie en managementplan 2007-2010* ongewijzigd was gebleven. De belangrijkste reflectie van dit beleidsstuk ging over de uitbreiding van het museum met daarmee meer projecten met een substantieel groter personeelsbestand en complexere taken. Er werd aangetoond dat het museum een grote mate van zelfinitiatief en innovatie bezat om de schaalvergroting tegemoet mee te treden. Een vier keer zo groot museum betekende niet direct vier keer zo veel bezoekers. Er moest worden geïnvesteerd in goede communicatie in combinatie met een sterke marketingafdeling.³⁶ Er was een nieuwe groep werknemers aangenomen in de vorm van vrijwilligers. De pragmatische en organisatorische kant van het museum werd in dit beleidsstuk verkozen boven artistiek-inhoudelijke doelstellingen.

Het meest recente beleidsplan getiteld “Van Abbemuseum, Transparant & Verspreid. Voor Kunst & Samenleving. Beleidsplan 2013-2017” betekende de eerste grote stap naar een geheel nieuw soort van beleid waarbij artistiek-inhoudelijke plannen als het ware moesten samensmelten met de bedrijfsvoering. Het beleidsplan vertrok vanuit de volgende visie: “Het beleidsplan is een koersboek voor de komende vijf jaren, een richtingsdocument dat vertrekt vanuit een bewustzijn dat onze samenleving - economisch, cultureel en politiek - door globalisering en technologische ontwikkeling is veranderd in een netwerksamenleving. Om deze nieuwe samenleving het nieuwe type burger dat daarin thuis is te faciliteren en te adresseren, willen we drie principes introduceren die de ontwikkeling reflecteren en deze vertalen naar het museum. Deze principes zijn ‘agentschap’, ‘transparantie’ en ‘verspreiding’.”³⁷

Het museum was begonnen aan een zelfreflectie en beschouwde de kunstinstituut als een knooppunt dat zich op allerlei manieren verhield tot een netwerk van actoren in een globale samenleving. De traditionele functie van het museum als kunstinstituut moest duidelijk worden overdacht. Ten opzichte van

³⁵ Ibidem: 3.

³⁶ Van Abbemuseum, ‘Strategische visie en managementplan 2007-2010’, 2006: 3.

³⁷ Van Abbemuseum, *Transparant & Verspreid. Voor Kunst & Samenleving. Beleidsplan 2013-2017*: 3.

de bezoeker moest er ook een ander perspectief worden ontwikkeld: "Zoals in de journalistiek recentelijk de "burger-journalist" is ontstaan met behulp van blogs en 'social media', zien we ook voorzichtig de contouren van een nieuw type 'burger-kunstenaars' of 'burger-criticus'. Dit dwingt ons om onze rol en functie opnieuw te definiëren. Ons specialisme moet zich niet beperken tot het autoritair overdragen van informatie, maar moet aangewend worden om in een constructieve dialoog met ons publiek te treden en om als gespreksleider op te treden in een discussie waarin verschillende maar gelijkwaardige stemmen klinken. In de komende jaren willen we een vorm vinden om het resultaat van deze uitwisseling op overtuigende wijze onderdeel te laten zijn van de museumervaring."³⁸

De ambitie om de bedrijfsvoering te laten opgaan in artistieke inhoud en vice versa is een treffend voorbeeld van een herdefinitie binnen een horizontaal kunstenveld. De verschillende hiërarchieën zoals tussen het autoritaire museum en de bezoeker, maar ook de notie van agentschap en het zoeken van sociale verbindingen in de vorm van discussie leveren allemaal een bijdrage aan de herziening van de traditionele rol van het museum.

Met betrekking tot internationale netwerken en profilering wordt vooral benadrukt dat het museum zich in het buitenland presenteert met het oog op de promotie van de stad Eindhoven en om het aanzien van het museum te vergroten door deel te nemen aan spraakmakende biënnales, symposia en overige kunstconcuransen. Dit kan worden gelezen als een duidelijke verwijzing naar de biënnalisering en de verschuiving richting het tentoonstellen in het kunstenveld. Het willen vermijden van een autoritaire museale stem betekent ook het willen organiseren van tentoonstellingen die op dynamische wijze verbindingen zoeken met de omgeving en de bezoekers.

Het beleidsplan spreekt in precieze zin over het internationale netwerk waarin het Van Abbemuseum zich bevindt. Dit is niet verwonderlijk aangezien het beleidsstuk is geschreven in de eerste fase van het bestaan van het verbond. Primair wordt er gesproken over het gemakkelijk voor langere tijd kunnen delen van collecties en gezamenlijk onderzoek kunnen doen. In het meest recente beleidsstuk worden de meeste activiteiten gekoppeld aan het ontwikkelen van het cultureel ondernemerschap.

Veel van de in het beleid uitgewerkte plannen en doelstellingen houden

³⁸ Ibidem: 6.

expliciet een verband met horizontale waarden in zoals het agonisme van Mouffe of de dismeasure van Gielen. De zelfreflectie op de crisis van de kunstinstituut en de wil om een nieuw soort museum te creëren in een globaal vernetwerkte samenleving weerspiegelen een dergelijke theorie. De organisatie is in het beleid telkens op zoek naar verbinding met de omgeving. Het creëren van ruimte voor debat en kritiek en de koppeling aan de museale ervaring kan worden gelezen als een beweging naar democratisering, het willen bereiken van een sterkere maatschappelijke inbedding en innovatie van de geïnstitutionaliseerde museale functies.

3.2 L'Internationale

L'Internationale is a confederation of six modern and contemporary art institutions. L'Internationale proposes a space for art within a non-hierarchical and decentralised internationalism, based on the values of difference and horizontal exchange among a constellation of cultural agents, locally rooted and globally connected. It brings together six major European museums: Moderna galerija (MG+MSUM, Ljubljana, Slovenia); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid, Spain); Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, Barcelona, Spain); Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Antwerp, Belgium); SALT (Istanbul and Ankara, Turkey) and Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, the Netherlands). L'Internationale works with complementary partners such as Grizedale Arts (GA, Coniston, United Kingdom), Liverpool John Moores University (LJMU/LSAD, Liverpool, United Kingdom), Stiftung Universität Hildesheim (UH, Hildesheim, Germany) and University College Ghent School of Arts (KASK, Ghent, Belgium), along with associate organisations from the academic and artistic fields. The confederation takes its name from the workers' anthem "L'Internationale", which calls for an equitable and democratic society with reference to the historical labour movement.³⁹

In 2013 kende de Europese Unie een subsidie van 2,5 miljoen toe wat het ontstaan betekende van de nieuwe Europese museumconfederatie *L'internationale*.⁴⁰ Het museumverbond *L'internationale* ging uit van een urgentie om internationale uitwisseling en onderzoek naar gemeenschappelijke maatschappelijke en artistieke vraagstukken voor musea voor hedendaagse kunst in Europa te faciliteren.⁴¹ Momenteel is de confederatie uitgegroeid tot zes leden: de Moderna galerija (MG+MSUM, Ljubljana, Slovenië); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid, Spanje); Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, Barcelona, Spain); Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Antwerp, België); SALT (Istanbul en

³⁹ <http://www.internationaleonline.org/confederation>

⁴⁰ <https://www.faronet.be/nieuws/1%e2%80%99internationale-ontvangt-25-miljoen-euro-van-europese-unie>

⁴¹ Idem.

Ankara, Turkije) en het Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, Nederland).

Een gedeelte van de tijdelijke tentoonstellingen in het Van Abbemuseum wordt in samenwerking met deze partners gerealiseerd. Een initiatief als *L'internationale* benadrukt ook dat het een van de functies van een kunstinstutie is om maatschappelijke verbindingen aan te gaan in een netwerk van vele instituties. Het organiseren van activiteiten door middel van samenwerking lijkt deze notie ook te onderschrijven.

De naam *L'internationale* komt van het gelijknamige door Pierre De Geyter gecomponeerde strijdlied van de arbeidersbeweging van de twintigste eeuw. Het lied roept internationalisme uit als een wapen in de strijd voor gelijkheid en democratischere samenlevingen. Bij de keuze van de naam voor de confederatie werd nadrukkelijk het verschil met de modernistische betekenis van het internationalisme onderstreept. Deze gaat namelijk uit van een modern homogeen en kosmopolitisch leven. Ook wordt een verschil aangeduid met de recentere opvatting die duidt op een globaal vernetwerkte individu die vrij is van banden met een specifieke gemeenschap of plaats. Er is gekozen voor de traditie van het internationalisme dat wordt vertegenwoordigt door de strijd van arbeidersbewegingen en intellectuelen voor internationale solidariteit en broederschap. In deze bewegingen werden doelen nagestreefd die verder reikten dan de natiestaat en waarbij het persoonlijke, het lokale, het regionale en het internationale allemaal in acht werden genomen.⁴² Met andere woorden werd er gekozen voor een verheffende emancipatoire achtergrond waartegen het verbond zichzelf plaatst. In plaats van het bereiken van efficiency door middel van pragmatische samenwerking wordt er ingezet op een kritische houding waarbij gezamenlijke vraagstukken en onderzoeken centraal staan.

Het is een opmerkelijk gegeven dat *L'Internationale* aangeeft een kunstverbond te zijn waarbij vernetwerking in een horizontaal kunstenveld centraal staat. Specifiek beschrijft *L'internationale*: "Een kunstenveld dat wordt gekenmerkt door een non-hiërarchisch gedecentraliseerd internationalisme waarbij uitwisseling over dit horizontale veld belangrijk is. Hierbij zijn de verschillende leden telkens lokaal gesitueerd en globaal verbonden."⁴³

Verder beschrijft de confederatie: "De ethiek van *L'internationale* is

⁴² Zdenka Badovinac, Bart De Baere, Charles Esche, Bartomeu Marí. "Post War Avant-Gardes Between 1956 And 1986, Prologue: L'Internationale" In: red. Christian Höller. *Post War Avant-Gardes Between 1956 And 1986* (L'internationale: 2015): p.39.

⁴³ <http://www.internationaleonline.org/confederation>

gebaseerd op de waarden van verschil en antagonisme, solidariteit en gemeengoed. *L'internationale* dient als een instrument voor het zichtbaar maken van de standaardisering van individuen en collectieven en beschermt de kritische verbeeldingskracht van kunst als katalysator in tijden van de crises van de *civic* kunstinstututie, het burgerschap en de democratie. *L'internationale* verklaart dat kunst en haar instituties de kracht hebben om hun eigen systemen te bekritisieren, alsmede de formele structuren van instituties in het algemeen. Het neemt zich voor om nieuwe protocollen van gedecentraliseerde modellen te ontwikkelen die voorbij gaan aan de bureaucratie en zelfstructuur van culturele instituties".⁴⁴

Zoals in het vorige hoofdstuk naar voren kwam is deze afbreuk van de hiërarchische organisatorische modellen een van de potenties om binnen het horizontale kunstenveld een autonoom waardenstelsel te creëren binnen de kunstinstututie. De reflexieve kritiek op de instututie die is verstrengeld in de problematiek van het repressief liberalisme enerzijds en de kritische, democratiserende en emancipatoire kracht van de kunst anderzijds is een stap in de richting van een nieuwe museale ruimte van de kunstinstututie in zijn maatschappelijke vernetwerking.

Het beleid van het verbond gaat verder: "*L'Internationale* vertegenwoordigt een nieuw internationalistisch model voor hedendaags erfgoed en betwist de traditionele noties van exclusiviteit, afbakening en bezit. Het verdedigt een concept van gedeeld erfgoed dat gebaseerd is op verbonden archieven en het brengt ideeën samen die een gedeeld nalatenschap als actief instrument zijn in het proces van individuele en collectieve emancipatie."⁴⁵ Ook in deze missie valt op dat *L'internationale* verder zegt te willen gaan dan slechts het delen van kunstcollecties en het conserveren van kunst. Er spreekt een notie van duurzaamheid uit door gezamenlijk met het erfgoed om te willen gaan. Het verleden krijgt tegenwoordig een subjectieve relatie met het heden toebedeeld en is in die zin dynamisch. Door met hedendaagse perspectieven naar gedeeld Europees erfgoed te kijken kunnen verschillende internationale vraagstukken worden benaderd en kunnen nieuwe inzichten over de hedendaagse crises in Europa worden verworven.

Over de positie van het verbond wordt gezegd: "Hoewel *L'Internationale*

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem.

verankerd is in Europa, is het tevens verbonden aan andere delen van de wereld door een gedeelde urgentie omtrent gemeenschappelijke vraagstukken. Een van deze urgente vragen gaat over de mogelijkheden tot participatie in de globale uitwisseling van ideeën. Op deze wijze betwist *L'Internationale* de wijze waarop geglobaliseerde kunstinstuties dezelfde machtsstructuren als multinationals nabootsen alsmede de gestroomlijnde, gecentraliseerde distributie van kennis.⁴⁶ Hier spreekt duidelijk een visie dat gekwantificeerde financiële waarden niet dienen te prevaleren over ander soort waarden die kunnen voortvloeien uit het domein van de kunsten.

Het beleid van *L'internationale* laat zich in de volgende punten samenvatten: het lokale en globale dienen aan elkaar verbonden te worden binnen het kader van non-hiërarchisch gedecentraliseerd internationalisme. Leden zijn globaal verbonden en lokaal gesitueerd. De nadruk wordt gelegd op de duurzame uitwisseling van gedeeld Europees erfgoed. Institutionele kritiek en democratisering moet worden bevorderd alsmede andere verheffende emancipatoire thema's. *L'internationale* verzet zich tegen het repressief liberalisme en de gedraging van de kunstinstututie als kapitalistisch instrument. Er wordt gestreefd naar een duurzame relatie tussen heden en verleden. *L'internationale* gaat in de praktijk op zoek naar nieuwe perspectieven op de Europese Unie en de Europese samenleving.

Teruggekoppeld naar de positie van het Van Abbemuseum als deelnemer aan dit museumverbond, wordt duidelijk dat de verbindingen op regionaal niveau ten opzichte van de verbindingen op internationaal een hoofdrol spelen voor het Van Abbemuseum. In het eigen beleid kwam al naar voren dat het Van Abbemuseum speciale aandacht heeft voor het lokale en globale aspect waarbij Eindhoven moet worden gepresenteerd in het buitenland. Echter was dit beleidsdoel geformuleerd in marketingtaal in plaats van vanuit het belang van internationale verbindingen en hun meerwaarde voor de kunstinstututie.

In het volgende hoofdstuk worden twee tentoonstellingen geanalyseerd die namens *L'internationale* plaatsvonden in het Van Abbemuseum. Deze vonden plaats binnen het kader van het programma *The Uses of Art*, dat de inhoudelijke achtergrond van *L'internationale* omlijnd. Om de twee tentoonstellingen te contextualiseren zal er eerst een paragraaf worden geweid aan dit programma.

⁴⁶ <http://www.internationaleonline.org/confederation>

4 *L'internationale* tentoonstellingen in het Van Abbemuseum

4.1 *The Uses of Art - The Legacy of 1848 and 1989*

L'Internationale streeft naar een duurzame constellatie van Europese musea. Dit zijn *civic* instituten waar kunst wordt gebruikt voor het publieke nut, voor inspiratie, reflectie en debat. Voor het bereiken van deze doelstellingen is een inhoudelijk programma gecreëerd genaamd *The Uses of Art* waarbinnen de *L'internationale* tentoonstellingen plaatsvinden. Hieronder volgt een korte schets van dit programma om de te analyseren tentoonstellingen mee in perspectief te plaatsen.

De eerste samenwerking van *L'internationale* had betrekking op gezamenlijke kwesties met het door de EU gefinancierde project 1957-1986. *Art from the Decline of Modernism to the Rise of Globalisation* (2010-2012) was hierbij de eerste tentoonstelling. Deze tentoonstelling analyseerde de relatie tussen kunst en maatschappij aan beide zijden van de traditionele Europese Oost-West kloof om een eerste brug te slaan tussen door totalitarisme gemarginaliseerde Oost-Europese moderne kunst en de vrije ontwikkeling van de moderne kunst in West-Europa.

“Op basis van de ervaring en de aspiraties die uit dit project werden getrokken, ontstond het huidige vijfjarige programma *The Uses of Art – The Legacy of 1848 and 1989 (UoA)* dat nieuwe inzichten poogt te verschaffen binnen de Europese kunstgeschiedenis voor het bredere publiek. Dit nieuwe perspectief is verankerd in het lange verleden van de *civic society*, vanaf de burgerlijke revoluties van 1848 met oorlogen en sociale veranderingen tot de revoluties van 1989 en vervolgens verder naar de economische crisis van vandaag. De geplande projecten die door de leden van *L'Internationale* worden georganiseerd kunnen worden verdeeld in projecten die reflecteren op de vorming van de *civic society* in het midden van de 19e eeuw, vanuit het perspectief van vandaag en de rol van kunst in de opkomst van de democratie. Daarnaast zijn er ook projecten die teruggaan naar de jaren tachtig en de relatie benadrukken tussen het artistieke experiment en het begin van de trans-Europese civiele samenleving die opkwam tijdens dit decennium. Ten slotte gaat het over projecten die reflecteren op de toekomstige mogelijkheden van de Europese samenleving op basis van gemeenschappelijke culturele referenties en

transnationale identiteiten. Ook hierbij is de nadruk op duurzaamheid van belang. De samenwerking overstijgt de praktijk en dient gezamenlijke waarden die hun oorsprong vinden gedeelde historie, visies, vraagstukken en impliceert dat zowel het verleden als overig gedeelde waarden voortleven in het eveneens gedeelde heden. Niet alleen het delen van collecties speelt hierbij een rol. Het laten reizen van afzonderlijke tentoonstellingen in zijn geheel en gezamenlijk onderzoek zijn belangrijke wijzen waarop waarden worden overgebracht en internationale verhalen en thema's kunnen worden uitgewisseld."⁴⁷

"Daarnaast moet het organiseren van tentoonstellingen, symposia, publicaties, onderwijsprogramma's en uitwisseling van personeel uitmonden in gelijktijdige tentoonstellingen door heel Europa. Dit zal een door inhoud bepaalde, duurzame vorm van samenwerking moeten bewerkstelligen in het museale domein. Dit zal nieuwe vormen van transnationale toegankelijkheid garanderen - zowel in het fysieke als het digitale - evenals de interculturele dialoog over de samenleving en beeldende kunst en het delen van professionele vaardigheden en kennis over collecties en artistieke projecten. Een van de belangrijkste plaatsen waar het debat en het onderzoek plaatsvindt is op het nieuw ontwikkelde platform: *L'Internationale Online*. Dit platform is een belangrijke ruimte waar in opdracht teksten, onderzoek en artistieke projecten worden uitgelicht. De onderzoeksgebieden zijn opgedeeld in vier domeinen: "The Politics of Life and Death", "Decolonising Practices", "Real Democracy" en "Alter Institutionaliteit". Al deze bijdragen kruisen elkaar. *L'Internationale Online* heeft de specifieke functie om de onderwerpen van de verschillende activiteiten van *L'Internationale* te presenteren."⁴⁸

Door het geheel aan communicatieve kanalen alsmede de specifieke onderzoeksdomeinen wordt duidelijk dat de belangen van uitwisseling, toegankelijkheid en duurzaamheid een grote rol spelen in het verbond. Alles wordt gecommuniceerd en op één plek samengebracht zodat het publiek op transparante wijze toegang wordt verschaft in de gekozen materie. Aan de tentoonstellingen zitten altijd publicaties vast in de vorm van onderzoek en achtergronden. Daarnaast is er altijd openbaarheid van archiefmateriaal. De duurzaamheid en toegankelijkheid worden nagestreefd om een democratiserend proces te bewerkstelligen in relatie tot het publiek. In plaats van dat deze

⁴⁷ <http://www.internationaleonline.org/confederation>

⁴⁸ Idem.

autoritair wordt benaderd en een passieve rol wordt toebedeeld, wordt de toeschouwer aangemoedigd om deel te nemen aan de verschillende domeinen van onderzoek om zelf kennis op te doen. Ook hier ontwikkelt de toeschouwer een internationale positionering vanuit een gedecentraliseerd internationalisme. Het publiek doet kennis op van buitenlandse thema's die in verbinding staan met de nationale situatie. Tentoonstellingen dienen als achtergronden waartegen waarden en meningen kunnen worden gevormd.

Deze manier van *curating* laat zien dat er veel wordt nagedacht over de notie van verbindingen en wijzen waarop kennis, waarden en informatie kunnen worden overgebracht op het publiek. De verschuiving richting het belang van het tentoonstellen en de perspectieven die daarbij worden gehanteerd passen goed in de lijn van een instituut overschrijdende ontwikkeling. Verbindingen tussen lokale en Europese thema's worden benaderd vanuit gedeelde vraagstukken en de verbindingen tussen de leden van *L'internationale*. Verbindingen zijn meer dan onderlinge communicatie of het delen van collectiestukken. Ze helpen bij het doen van collectief onderzoek en het begrijpen en oplossen van gezamenlijke problemen.

Deze vorm van verbinding speelt inhoudelijk een belangrijke rol bij de tentoonstellingen die worden georganiseerd. Het beleid articuleert intenties die zich vervolgens moeten laten vertalen in de waarden van een individuele tentoonstelling. Het *The Uses of Art* programma van *L'internationale* geeft de omlijning weer waarin de tentoonstellingen worden georganiseerd en biedt een structuur waar de inhoudelijke thema's aan kunnen worden verbonden. In de volgende paragrafen worden twee *L'internationale* tentoonstellingen tekstueel uiteen gezet en vindt tevens de confrontatie plaats met het beleid van het Van Abbemuseum en *L'internationale*.

4.2 Bekentenissen van de Imperfecte 1848 – 1989 – vandaag

22/11/2014 - 22/02/2015 **Conservatoren: Steven ten Thije, Alistair Hudson**

De tijdelijke tentoonstelling *Bekentenissen van de Imperfecte 1848 – 1989 – vandaag* vond plaats van tweeëntwintig november 2014 tot tweeëntwintig februari 2015. De tekstuele omschrijving van de tentoonstelling werd op de website van het Van Abbemuseum gecommuniceerd. De gebruiksfunctie van

kunst speelde de hoofdrol bij deze tentoonstelling. De nadruk op gebruiksfuncties van de kunstwerken en installaties waren een opmaat voor het latere *L'internationale* platform *Museum of Arte Útil* dat later een van de onderzoeksterreinen van het verbond werd. Dit platform moest de relatie onderzoeken tussen het kunstwerk en het gebruiksvoorwerp.⁴⁹ Er werd nadruk gelegd op de sociale functie alsmede de democratiserende rol van kunst. Hiermee wordt ook direct het *The Uses Of Art* programma zichtbaar dat in de vorige paragraaf aan bod kwam. De tentoonstelling werd als volgt beschreven:

"*Bekentenissen van de Imperfecte* is een tentoonstelling over kunst, design, leven en werken, opgezet als een praktisch en experimenteel overzicht van de moderne wereld. In de tentoonstelling zie je een diverse mix van historisch materiaal, design en hedendaagse kunstprojecten waarop je kunt reflecteren maar die je ook kunt gebruiken. De tentoonstelling is daarom geen historisch overzicht van kunst, maar een dwarsdoorsnede van de moderne cultuur die laat zien dat kunst en vormgeving alle facetten van het leven raakten. De basis voor de tentoonstelling is een indrukwekkende, architecturale interventie van kunstenaar Liam Gillick, die in navolging van de barricade, steeds verschillende barrières opwerpt in de tentoonstelling, die de bezoeker op speelse wijze moet overwinnen. In deze architectuur vind je nieuwe en oude kunstwerken van Constant, Jeremy Deller, Fernando García-Dory, Liam Gillick, Renzo Martens, Antoni Miralda, Li Mu, Wendelien van Oldenborgh, Alexandra Pirici & Manuel Pelmus, John Ruskin, Static en Akram Zaatari."⁵⁰

Het belang van de jaartallen 1948 en 1989 werd als volgt beschreven: "1848 en 1989 zijn twee ijkpunten in de moderne geschiedenis. Twee revoluties. De eerste met als symbool de barricade van de Februarirevolutie en de tweede met de Berlijnse Muur. In de tentoonstelling *Bekentenissen van de Imperfecte* willen we de actualiteit van deze twee momenten naar voren brengen. Beide legden de basis voor onze hedendaagse wereld. De gebeurtenissen van 1848 resulteerden in de moderne grondwet en onze democratische natiestaat en 1989 was bepalend voor onze huidige geopolitieke wereldorde. Op dit moment bevinden we ons op een kruispunt. We hebben een nieuwe mentaliteit nodig, een andere kijk op de wereld en daar nodigt deze tentoonstelling toe uit. Samen

⁴⁹ Zie ook: <http://museumarteutil.net/>

⁵⁰ <https://vanabbemuseum.nl/programma/programma/bekentenissen-van-de-imperfecte/>

met een zeer diverse groep hedendaagse beeldende kunstenaars ontwikkelde het museum een tentoonstelling waarin kijken, denken en handelen op een vloeiende manier in elkaar overlopen en de bezoeker – jijzelf – wordt uitgedaagd om na te denken over hoe je in de wereld staat. Uitgangspunt voor deze bijzondere verkenning van de moderne tijd is een citaat van de 19de eeuwse Engelse romantische kunstcriticus en sociale hervormer John Ruskin. In *Stenen van Venetië* schreef hij: "Van grote architectuur mogen we verwachten dat ze een aantal menselijke waarheden uitdrukt: de bekentenis tot imperfectie, en de bekentenis van ons verlangen tot verandering." Kernachtiger kun je het moderne dilemma niet samenvatten. We dromen van een perfecte wereld, die met alle technologische vooruitgang ook binnen handbereik is, maar telkens als we ons ideaal realiseren blijkt de gedroomde utopie, een dystopie. Onze 'imperfectie' is volgens Ruskin niet iets om uit te wissen, maar iets waarmee we moeten leren leven.

Een mooi voorbeeld van een dergelijke worsteling met perfectie is het Karregat in Eindhoven, een stedenbouwkundig experiment uit de jaren zeventig van Frans van Klinger en onderwerp van een nieuw werk van Wendelien van Oldenborgh. Van Klinger ontwierp voor een gemeenschap een huis zonder muren. In een mum van tijd bouwden de bewoners alsnog muren in het gebouw en gingen ze het gebruiken op een manier die haaks stond op het oorspronkelijke plan. Toch is het te kort door de bocht om te zeggen dat het project is mislukt. Voor de bewoners was leven in het Karregat een bepalende levenservaring. In het verhaal van het Karregat zien we de grote bewegingen van 1848 en 1989 terug in miniatuur. Muren en barricades, perfectie en imperfectie, ze dansen om elkaar heen. De tentoonstelling biedt hiermee een andere benadering van de geschiedenis. Geen reeks van dode gebeurtenissen, maar een bonte verzameling van sporen die doorwerken in het heden. In de tentoonstelling werken Alexandra Pirici en Manuel Pelmus dit op monumentale schaal uit, met een doorlopende performance, waarin kunstwerken en belangrijke episodes uit het verleden opnieuw belichaamd worden. We nodigen je uit om dit te ervaren en om je te realiseren dat het verleden in ons leeft. In hoe we kijken en denken en vooral in wat we doen. *Bekentnissen van de*

Imperfecte is daarom geen doorsnee tentoonstelling, maar een ontdekkingsreis naar onszelf. Ga je mee?"⁵¹

Bij het lezen van de tentoonstellingsbeschrijving komen direct de sociaal-maatschappelijke implicaties naar voren. Meer nog dan een verzameling aan kunstenaars met uitzonderlijk werk ligt de nadruk op een sociaal narratief. Het vertrekpunt zijn twee belangrijke historische jaartallen waarin Europa een transformatie doormaakte op politiek en maatschappelijk gebied. Sociale imperfectie wordt onderzocht aan de hand van sociale fenomenen die in het verleden plaatsvonden. Hierbij staat de afbakening van historische en politieke grenzen centraal. Zowel op een fysieke wijze als op sociaal-maatschappelijke wijze. Door de confrontatie met historisch en contemporain besef van sociale barrières van de maatschappelijke imperfectie wordt de bezoeker uitgenodigd om zich te positioneren in een heden waarin een collectief Europees verleden een belangrijke rol speelt. In die zin komt het lokale en internationale verbindingsaspect naar voren dat wordt nagestreefd door *L'internationale*.

De paradoxale situatie die ontstaat echter is dat de tentoonstelling uitgaat van een eigen positionering van de toeschouwer, terwijl het narratief nog steeds wordt aangereikt. De internationale dimensie die het verbond moet reflecteren zit vooral in de gepresenteerde verhalen over de sociaal-politieke geschiedenis van Europa die worden benaderd door kunstenaars, maar er wordt minder ingezet op de activering van de toeschouwer. In deze zin is er vooral inhoudelijk verband met de in *L'internationale* naar voren gebrachte beleidscomponenten die een duurzaam en gezamenlijk Europees erfgoed voorstaan, maar zijn actieve maatschappelijke verbindingen niet van toepassing. De positionering die door de toeschouwer moet worden ingevuld gaat uit van een eigen kennisname van gedeeld Europees heden en verleden, maar wordt in mindere mate ondersteund door het creëren debat of dialoog die juist zo wordt voorgestaan door het beleid. De dynamiek van de emancipatoire dialoog zit in de onderwerpen van de tentoonstelling, maar minder in actieve participatie vanwege de vernetwerking.

Imperfectie wordt als centraal thema gepresenteerd en kent intrinsiek een verbinding met een concept als de *dismeasure* zoals beschreven door Pascal Gielen. Een imperfectie toont een afwijking van een veronderstelde perfectie en is daarmee bij uitstek een dissensus van de status quo. De kritische kracht van

⁵¹ <https://vanabbemuseum.nl/programma/programma/bekentenissen-van-de-imperfecte/>

kunst wordt daarmee inhoudelijk naar voren gebracht en bovendien expliciet uitgedrukt. Niettemin doordat van veel van de getoonde kunst ook een gebruiksfunctie wordt uitgelicht. Echter zijn veel van de kritische waarden hierdoor eerder als onderwerp verweven in de tentoonstelling dan dat ze ontstaan.

Bekentenissen van de Imperfecte 1848 – 1989 – vandaag heeft een Europees perspectief alsmede een lokaal Eindhovens verhaal dat daar op aansluit. Op deze wijze worden de beleidsdoelstellingen van het museum, lokaal gesitueerd en globaal verbonden, verweven in het narratief van de tentoonstelling. Het non-hiërarchisch gedecentraliseerd internationalisme wordt gediend, terwijl er tevens een lokaal verhaal wordt verteld dat laat zien dat het lokaal ingebedde museum zich ook verhoudt tot de gemeenschap en de sociale ontwikkelingen in de stad Eindhoven. Er spreekt hier een duidelijk verband tussen beleidsdoelen en praktijk.

Heden en verleden, mogelijke vernieuwingen en artistieke kritiek worden uitgemeten aan de hand van een gepresenteerde gezamenlijke historie. Echter is de meerwaarde van het netwerk van *L'internationale* minder duidelijk op organisatorisch niveau. De transparantie van de totstandkoming van de tentoonstelling en overige organisatorische onderdelen worden niet besproken. De verschillende componenten die op beleidsniveau spelen alsmede de organisatie van de tentoonstelling zitten nog altijd verscholen achter een afgemaakte tentoonstelling zoals de techniek achter de coulissen van het theater. Het beleid staat voor dat de inhoudelijke componenten in staat zijn om kritiek te leveren op de institutie en de werking van het museale domein in een non-hiërarchisch kunstenveld. Dit aspect ontbreekt echter de tentoonstellingsbeschrijving.

De nadruk op de gebruiksfuncties en kritische emancipatoire hoedanigheden van de kunstwerken zijn te lezen als sociale waarden. De tentoonstelling kent een Europees perspectief door de uitwisseling van gedeelde geschiedenis en politiek. In de tentoonstellingsbeschrijving komt echter niet expliciet naar voren hoe dit zich daadwerkelijk manifesteert. De verschillende Europese leden van het netwerk en hun positie en inbreng in de tentoonstelling zijn in de beschrijving ook onbekend. Wel is duidelijk te zien dat de door *L'internationale* vastgestelde onderzoeksterreinen inhoudelijk terugkomen. Belangrijk om op te merken is dat deze tentoonstelling aan het begin van de

oprichting van *L'internationale* werd georganiseerd. Hierdoor waren de richtlijnen minder uitgekristalliseerd en was het de bedoeling om het gebruik van internationale vraagstukken eerst af te tasten in de praktijk.

4.3 De jaren 80, begin van het nu?

16/04/2016- 25/09/2016

De *L'internationale* tentoonstelling *De jaren 80, begin van het nu?* liep van zestien april 2016 tot vijftwintig september 2016. De tentoonstelling was opgebouwd uit zes historische sociale en artistieke bewegingen uit verschillende Europese landen die zich manifesteerden in de jaren tachtig. Het doel van deze tentoonstelling was het verkennen van de jaren tachtig vanuit deze bewegingen om te onderzoeken wat de invloed van dit decennium is op de huidige sociaal-politieke situatie van Europa.

De communicatiemiddelen bestonden naast een krant die fungeerde als tentoonstellingscatalogus uit onderzoeksartikelen op het online platform van *L'internationale*. Vanuit de verschillende deelnemers van het netwerk werden onderzoekers en curatoren ingezet om de verhalen te vertellen aan de hand van de kunsthistorische en sociale geschiedenis van hun land. De tentoonstellingen werden later deels uitgewisseld tussen de verschillende Europese musea. Daarbij werd er randprogrammering georganiseerd rondom de tentoonstellingen in de vorm van debatten, workshops en concerten. Een bijkomstigheid van deze tentoonstelling was dat het Van Abbemuseum op hetzelfde moment tachtig jaar bestond, waardoor het jaren tachtig concept op meerdere manieren kon worden gebruikt en historische continuïteit kon worden benadrukt. Hieronder volgen de zes verschillende verhalen die samen het geheel vormden van de tentoonstelling zoals beschreven in de catalogus:

"1. *Talking Back. Tegencultuur in Nederland*. Aan de hand van de kraakbeweging en hun culturele spin-offs in de vorm van kunstenaarsinitiatieven met een alternatieve houding ten opzichte van de gevestigde kunstwereld, kijkt *Talking Back* naar de Nederlandse tegencultuur in de jaren 80. De presentatie zoomt in op hun manieren van samenwerken, de netwerken tussen de groeperingen en de artistieke praktijk die werd ontwikkeld. Binnen deze alternatieve culturele scene is een toenemend gebruik van videokunst en media-activisme zichtbaar. Kunstenaars eigenden zich bestaande fragmenten uit de massamedia toe om

deze te bekritisieren en hun 'manipulatieve' patronen te analyseren. Andere tegenbewegingen belichten de positie van de vrouw binnen de alternatieve netwerken, activistische groeperingen en artistieke samenwerkingsverbanden. Deze micro-geschiedenissen dienen als een lens om de maatschappelijke verschuiving in de jaren tachtig zichtbaar te maken. Het samenkomen van ludieke acties en militant verzet kan worden beschouwd als het begin van een belangrijke ontwikkeling in de jaren 80: de omslag van een progressieve, op emancipatie en maakbaarheid gerichte samenleving naar een individualistische, liberale en op eigenbelang gerichte cultuur.⁵²

2. *Thinking Back. Een collage van Black Art in Groot-Brittannië.* Black Art of de Black Art Beweging zijn, veelal omstreden, benamingen voor praktijken die voortkwamen uit de context van raciale ongelijkheid en maatschappelijke onrust in Groot-Brittannië in de late jaren 70 en 80. In die tijd vonden onder zwarte kunstenaars, schrijvers, denkers en instituten veel discussie plaats. Reden hiervoor was dat kunstenaars de koloniale geschiedenis van Groot-Brittannië trachtten te doorgronden, alsmede de steeds verder verdeelde, hedendaagse politiek en het culturele domein waar ideeën van verzet, expressie en identiteitsvorming konden samensmelten.⁵³

3. *NSK: Van kapitaal tot kapitaal. Neue Slowenische Kunst (NSK) – Een Gebeurtenis in het laatste decennium van Joegoslavië.* Deze tentoonstelling richt zich op de activiteiten van het Sloveense collectief Neue Slovenische Kunst (NSK). Hoewel de groep zich Neue Slowenische Kunst noemde, werkte ze juist met anachronistische beelden en gebruikte ze de Duitse taal in haar naam om zo te zinspelen op de historische Germaanse politieke en culturele hegemonie over de kleine Sloveense staat. NSK werd opgericht tijdens het laatste decennium in het bestaan van Joegoslavië. In die periode hield NSK zich bezig met het heroverwegen van de relatie tussen kunst, ideologie en de natiestaat. Daarbij was zij kritisch over zowel het proces van opkomende kapitalisme als het falende socialisme dat plaatsvond.⁵⁴

⁵² Nick Aikens. Charles Esche. Diana Franssen. The 1980s. Today's Beginnings? An Alternative View On The 80s. Exhibition Guide: 4.

⁵³ Idem p.9

⁵⁴ Idem: p.13

4. *Video-Nou / Servei De Video Comunitari. Video interventie tijdens de Spaanse transitie.* Video-Nou (VN) werd opgericht in 1977, twee jaar na het einde van de dictatuur en aan het begin van de democratische herstructurering van Spanje. De leden van het collectief ontmoeten elkaar tijdens de 7th international video days, georganiseerd door het centrum van Kunst en Communicatie en de Miró Foundation. Vanuit een interdisciplinaire visie werkte VN aan meer dan dertig verschillende projecten, variërend van documentaires tot video-acties als instrument voor sociale participatie, met onder meer video-kunst, educatieve- en industriële videowerken.⁵⁵

5. *How did we get here? Turkije in de Jaren 80. How did we get here?* volgt het spoor van de huidige situatie in Turkije terug tot het keerpunt van de jaren 80. Hierbij wordt aandacht besteed aan elementen uit de popcultuur en de maatschappelijke bewegingen die na de militaire staatsgreep aan het begin van het decennium in zwang waren.⁵⁶

6. *Archivo Queer? We keep screwing it up.* De jaren 80 in Spanje werden gekenmerkt door de afname van politiekgeëngageerde culturele praktijken, en door de opkomst van een bloeiende kunstmarkt, belichaamd in de oprichting van de kunstbeurs ARCO in 1982. Antonio Tejero's poging tot een militaire staatsgreep op 23 februari 1981 markeerde het einde van de kater van Franco's dictatuur. Een periode van fascistische misdaden en bedreigingen werd afgesloten. Het betekende tevens het einde van linksradicale dromen, die in de jaren zestig en zeventig toenamen uit verzet tegen de dictatuur en hand in hand gingen met de opkomst van nieuwe politieke groeperingen. In deze tijd ontstonden feministische en homoseksuele bevrijdingsfronten onder leiding van gepolitiseerde homo's, lesbiennes en transseksuelen.⁵⁷

Bij de uiteenzetting van de tentoonstelling rijst ten eerste de vraag waarom deze is ingedeeld in de verschillende tentoonstellingscomponenten en welk doel zij dienen. De meervoud aan verhalen poogt de huidige sociale en politieke crises in Europa te verklaren en tevens te laten zien dat er al een aantal decennia emancipatoire tegenbewegingen bestaan die een voorhoederol vertolken voorbij de gevestigde orde en zelfs onderdrukkende regimes. Daarnaast wordt het

⁵⁵ Idem: p.16

⁵⁶ Idem: p.18

⁵⁷ Idem: p.20

decennium van de jaren tachtig in de tentoonstelling beschouwd als de opmaat van een kritische tegendraadse maatschappij naar de individualistische consumptiemaatschappij. De vraag die centraal wordt gesteld is of deze "jaren tachtig" als beginpunt van het heden kan worden beschouwd. Deze hoofdvraag sluit aan bij het beleidspunt van *L'internationale* dat een gezamenlijk verleden in duurzame relatie met het heden wilt plaatsen.

De meervoudige narratieven van de tentoonstelling willen een *dissensus* tonen die binnen Europees verband een democratiserende rol speelt. Door middel van het uitzetten van emancipatoire bewegingen in het sociaal-culturele domein wordt gepoogd om een non-hiërarchische samenhang te creëren waarbij verschillende verhalen van evenredig belang naast elkaar worden gepresenteerd. De sociale geschiedenis staat centraal in de tentoonstellingen waarbij de specifieke kunst en kunstenaar zijn minder belangrijk. Dit is tevens een manier om het curatorschap te veranderen doordat zowel verhaal als het maatschappelijk belang prevaleert boven de fysieke kunst. Het museum wordt als het ware een maatschappelijk centrum waar meer mogelijk is dan het bewaren en tonen van een vaststaande kunstgeschiedenis.

De verschillende perspectieven worden samen ondergebracht om een democratische maatschappelijke ruimte voor meningen en dialogen te creëren. Dit is een duidelijk horizontale waarde en poging om het museale domein te transformeren in een ruimte van meningen, kritiek en democratisering. Het streven naar een duurzame uitwisseling van de Europese geschiedenis, zoals wordt voorgestaan in het beleid van *L'internationale*, blijkt tevens een belangrijk punt. De verschillende musea binnen *L'internationale* komen als het ware samen in het Van Abbemuseum dat voor even het centrale knooppunt van het verbond vormt tijdens deze tentoonstelling. In vergelijking met de tentoonstelling *Bekentenissen van het imperfecte* uit de vorige paragraaf komt dat aspect nu treffender naar voren. De verschillende Europese musea zijn direct terug te vinden in de opbouw van de tentoonstelling. De verschillende Europese verhalen van de tentoonstelling zijn een afspiegeling van de leden van het verbond. Immers komen de verschillende verhalen uit dezelfde landen die worden vertegenwoordigd door *L'internationale*. Door de expertise van curatoren die verbonden zijn aan de verschillende musea van het verbond wordt de tentoonstelling een geheel waarbij een nationaal narratief in een internationale context terecht komt. De organisatiestructuur van non-hiërarchisch

gedecentraliseerd internationalisme komt hier in de praktijk tot uiting.

Het resultaat is een kennismaking met onderbelichte Europese sociaal-culturele bewegingen van internationaal belang, maar tegelijkertijd een ingewikkelde samenkomst van zeer specifieke verhalen waarvan het lokale belang niet wordt belicht. Het willen democratiseren van de lokale omgeving door het inbrengen van een internationale context werkt paradoxaal ook averechts doordat onbekende buitenlandse micro-historiën onduidelijk in verbinding staan met de lokale belangen. De beleidslijnen van het Van Abbemuseum wat betreft het lokale en globale worden nageleefd door één lokaal perspectief te tonen binnen de tentoonstelling, maar zijn niet in staat het belang van de globale bewegingen te duiden met betrekking tot de lokale situatie. Bovendien is het enige lokale verhaal een nationaal verhaal, waardoor er op regionaal niveau nog steeds enige verbinding mist.

5 Conclusie

Het Van Abbemuseum als lid van het Europese museumverbond *L'internationale* is te plaatsen in de ontwikkeling van het hedendaagse kunstenveld dat in dit onderzoek werd beschreven. Het museum lijkt op basis van het beleid en de activiteiten op zoek te willen gaan naar oplossingen voor de crises waarmee het museum voor hedendaagse kunst vandaag de dag kampt. De belangrijkste crises waarmee musea mee te maken hebben zijn onder te verdelen in een institutionele crisis, een democratische crisis en het repressief liberalisme waarbij financiële kwantificeerbaarheid er toe leidt dat artistieke waarden hun kritische hoedanigheden verliezen.

Verschillende auteurs kwamen aan bod die in hun theorieën beschreven hoe aan de verschillende crises het hoofd geboden kan worden en welke potenties het museale domein van de moderne kunst kent om de problemen op te lossen. Het belangrijkste beeld dat naar voren kwam bij de verschillende auteurs is dat het museum een nieuwe aangescherpte maatschappelijke rol kan vertolken waardoor deze zich beter verhoudt tot de huidige maatschappij. De museale ruimte is potentieel juist de plaats die zich kritisch kan verhouden ten opzichte van de sociaal-politieke structuren van buiten en waar de kritische waarden van kunst worden samengebracht en beschermd. Door in deze ruimte debat en verschillende meningen te laten samenkomen wordt een democratisch proces ondersteund. Het zijn deze ontwikkelingen die potentieel bijdragen aan het creëren van nieuwe museale ruimte op basis van nieuw soortige tentoonstellingen bemiddeld door de nieuwe inhoudsbepaling van *curating*.

Tegen de achtergrond van deze ontwikkelingen in het kunstenveld werd het Van Abbemuseum als deelnemer aan *L'internationale* geplaatst. Door de deelname van het Van Abbemuseum aan de Europese museumconfederatie *L'internationale* waren er verschillende beleidsdoelen zichtbaar die zich verhielden tot de herdefiniëring van de museale ruimte en de internationale positie van het museum. Vervolgens werden er twee tentoonstellingen die binnen het kader van *L'internationale* in het Van Abbemuseum werden georganiseerd afgezet tegen het beleid. Ten eerste *Bekentenissen van de Imperfecte 1848 – 1989 – vandaag* (22/11/2014 - 22/02/2015) en ten tweede *De jaren 80, begin van het nu?* (16/04/2016- 25/09/2016).

De hoofdvraag die centraal stond binnen het onderzoek was: Op welke

manier verhoudt het beleid van het Van Abbemuseum zich tot de praktijk van de tentoonstellingen en vice versa en welke spanningen worden er hierdoor zichtbaar? De relatie tussen de doelstellingen en intenties van een museum en de mate waarin dit zich uiten kan in de tentoonstellingen kunnen nogal uiteen lopen. Om deze reden was het problematiseren van beleid versus de praktijk een interessante insteek om het Van Abbemuseum beter te begrijpen in de eigen vernetwerkte positie. De confrontatie tussen het beleid en de tentoonstellingen in tekstuele vorm toonde een aantal duidelijke spanningen. Hieronder volgen de conclusiepunten van de analyse.

De nadruk op de gebruiksfuncties van kunst zoals werd voorgestaan in het bredere *L'internationale* programma *The Uses of Art* kwam duidelijk terug bij de tentoonstelling *Bekentenissen van de Imperfecte 1848 – 1989 – vandaag*. Het maatschappelijke narratief dat naar voren werd gebracht prevaleerde vaak nog boven het presenteren van afzonderlijke kunstenaars en kunstwerken zelf. Er waren bij deze tentoonstelling nog maar weinig verwijzingen naar *L'internationale* en het beleid kwam vooral terug in een nadruk op sociaal-maatschappelijke waarden van kunst. Deze waarden staan centraal in het narratief van het museum, zowel in beleid als bij de teksten rondom de tentoonstellingen. Dit betekent dat de narratieven van de tentoonstelling belangrijker wordt geacht dan de specifieke kunstwerken, afzonderlijke kunstenaars die wordt gepresenteerd. Deze veranderde vorm van tentoonstellen zorgt er voor dat de grenzen tussen de kunst, kunstenaar en curator steeds diffuser van karakter worden. De hiërarchieën verdwijnen en komt de nadruk te liggen op het verhaal.

Bij *Bekentenissen van de Imperfecte 1848 – 1989 – vandaag* werd er een lokaal Eindhovens perspectief ingezet dat zich toespitste op een architectonisch woon en leef experiment (Het Karregat). Dit hield verband met het beoogde beleid van het Van Abbemuseum dat voorstaat om de lokale stadsontwikkeling in het licht van de verheffing van de stad Eindhoven als internationaal centrum te plaatsen. Echter blijft dit specifieke verhaal van de tentoonstelling alleen relevant op lokaal niveau en terwijl er in het beleid juist staat dat het museum ten doel heeft Eindhoven in het buitenland te presenteren.

Waar Eindhoven wel aan het buitenland wordt verbonden is in de rol van het Van Abbemuseum als knooppunt waar de andere leden van *L'internationale* samenkomen en is zo even het centrum van een internationaal verbond tijdens

de tentoonstelling binnen de eigen muren.

De verschillende Europese verhalen in de tentoonstelling *De jaren 80, begin van het nu?* zijn ook te herleiden tot de verschillende leden van *L'internationale* en laten de knooppuntfunctie van het Van Abbemuseum zien. De hiërarchie binnen het Europese verbond is verdwenen door het gedecentraliseerde presentatiemodel van de tentoonstelling. Dat wil zeggen dat een meervoud aan verhalen wordt gepresenteerd op een centrale plaats zonder dat een van de verhalende perspectieven zwaarder weegt dan een ander. Dit is een uiting van een horizontale vernetwerking die zich baseert op de uitwisseling van kennis en erfgoed, zoals wordt uitgelegd in het beleid van het verbond. Met termen als kennis en erfgoed komt er zowel een materieel (kunst, objecten etc.) als een non-materieel (onderzoek, waarden) aspect naar voren. Hieruit is te herleiden dat het verbond in plaats van pragmatische uitwisseling waarden deelt en onderzoek doet om inzichten en potenties verwerft voor een museale ruimte die verder rijkt dan de institutionele bergrenzigen.

Een van de belangrijkste beleidsdoelen van het Van Abbemuseum was tevens het willen laten opgaan van de beleidsvoering in de praktijk en activiteiten van het museum. De wijze waarop de tentoonstellingen werden benaderd door het museum sloot hier dus goed op aan, de beleidsvoering kwam directer in verbinding te staan met de praktijk.

Door beleidstermen als agency en verspreiding die door het Van Abbemuseum voorop worden gesteld komt de beleidsverbinding met de praktijk tot uitdrukking: verschillende emancipatoire bewegingen op het gebied van de gezamenlijke Europese sociale geschiedenis kwamen samen in een museaal domein dat uitdrukking gaf aan verschillende perspectieven door afzonderlijke vertellingen en stemmen. Kritische maatschappelijke perspectieven een platform willen bieden door verschillende verhalen, debatten en stemmen samen te brengen is een vorm van het creëren van de eerder beschreven agonistische ruimte in het museum. Hiermee werd gepoogd de democratisering te versterken en onderstreept het museum de maatschappelijke verbindingen op basis van nieuwe waarden die worden gecreëerd door het gebruiken van de tentoonstelling als herdefinieert instrument van de institutie. Het democratiseren door middel van maatschappelijke kritiek komt tevens terug in de beleidsvisie van *L'internationale*.

Deze democratische meervoud die wordt bewerkstelligd door het

samenbrengen van verschillende Europese verhalen binnen het museum kan ook worden gelezen als een reactie op de internationale biënnales en de vlucht naar het tentoonstellen dat een steeds belangrijkere functie vervult in de kunstinstituut. Een beleidsbegrip als agency dat wordt geformuleerd in het beleid is als eigenschap in het proces van de curator ook een sleutelbegrip waarmee de praktijk wordt benaderd. De afbakening tussen beleid en praktijk wordt hier steeds meer fluïde en kent steeds meer directe verbanden.

Een ander beleidsspeerpunt uit de meest recente beleidsnota van het Van Abbemuseum is transparantie. Dit begrip kwam bij beide tentoonstellingsbeschrijvingen nauwelijks aan bod. Er was noch aandacht voor de wijze waarop de tentoonstellingen organisatorisch tot stand werden gebracht in hun opzet, noch voor expliciete verwijzingen naar het museale domein of de kunstinstituut. Door de beleidspraktijk en functie van de tentoonstelling niet mee te nemen in de presentatie van de tentoonstelling ontstond ook niet de beoogde wisselwerking waarmee het instituut op vragende wijze op zoek kan gaan naar oplossingen van de institutionele crises binnen de eigen activiteiten. De transparantie wordt wel voorgestaan in de bereikbaarheid van de informatie rondom de tentoonstelling.

Inderdaad kan er worden gesteld dat de praktijk en het beleid van hiermee steeds dichter bij elkaar komen te staan in het Van Abbemuseum. Beleidsteksten krijgen een belangrijkere rol en zijn tevens in staat om een nieuwe praktijk te omschrijven en te leiden. In de beleidstekst over de oprichting van *L'internationale* zijn deze mechanismen ook verweven. De beleidsvisie en verschillende gezamenlijke terreinen die worden beslagen worden inhoudelijk ingevuld en strategisch ingezet bij de tentoonstellingen. Waar echter de spanning opspeelt voor het Van Abbemuseum is de differentiatie tussen lokale en internationale belangen. Een museum kent een lokale inbedding en een internationale vernetwerking door de lokale en internationale situering. Als het beleid en de praktijk zich nauw tot elkaar verhouden worden er duidelijk waarden uitgedragen in de visie en doelen, maar worden de verschillende territoriale rollen van het museum niet even goed gediend. Er is een zwaartepunt komen te liggen op het internationale karakter van het Van Abbemuseum door de deelname aan *L'internationale* en de uiteenlopende Europese onderwerpen die in de tentoonstellingen zijn gebruikt.

Het resultaat is dat het museum op dit moment in het beleid en de

praktijk met twee verschillende stemmen spreekt. Enerzijds de stem die een beleid-praktijkcyclus voorstaat waarmee de kunstinstutie zich kan ontworstelen aan de internationale problematiek van een Europees museum voor moderne kunst in een horizontaal kunstenveld. Hierbij wordt de betekenis van de eigen positie afgelezen aan een Europees kader en zijn de ambities vooral afhankelijk van een externe context.

Anderzijds vertolkt het museum een stem die graag een maatschappelijk belangrijke rol wil vertolken op nationaal niveau en in de stad Eindhoven. Sociaal-politieke thema's worden ingezet om het traditionele museum te hervormen en om de maatschappelijke inbedding te versterken. Het museum wil nationaal een vooruitstrevende rol spelen en bekrachtigd dit door te experimenteren met instituut overschrijdende activiteiten die zelfs de lokale interesse en belangen voorbij gaan.

In de confrontatie van het beleid met de tentoonstelling spreekt een constante spanning tussen ideologisch gedreven motieven die voornamelijk voortkomen uit de internationale verbindingen en cultuurtheorie. Grootse concepten worden in het beleid uiteen gezet die in de praktijk geforceerd overkomen. Nieuw soort invullingen van tentoonstellingen als instrument voor de herdefinitie van de museale ruimte zijn interessant om mee te experimenteren, maar dienen zorgvuldig uitgelegd te worden aan een (lokaal) publiek. Een museum voor hedendaagse kunst positioneert zich uiteraard op basis van de ontwikkelingen van de hedendaagse kunst, maatschappij en politiek maar moet om enigszins een balans te houden met de lokale culturele inbedding zich niet in te hoge mate vereenzelvigen met deze ontwikkelingen. Immers is een museum in dynamische zin onderhevig aan de veranderingen en belichaamt het museum ze niet. De kunsttheoretische concepten die voortkomen uit globale ontwikkelingen zijn bruikbaar, maar zijn geen doel op zichzelf. Op dit moment laat het Van Abbemuseum zich te zeer leiden door het intrinsiek maken van de ontwikkelingen en is de ambitie dit te doen vaak groter dan het institutionele draagvlak van de praktijk.

Voorts wordt deze ambitieuze koers gedreven door het willen creëren van een duurzame maatschappelijke betrokkenheid en democratisering die zich moet laten leiden door de eigen praktijk. Echter is het deze praktijk die vooralsnog onvoldoende toereikend is voor de gelijktijdige verankering in de eigen omgeving. In die zin is ook de deelname aan *L'internationale* nog geen oplossing

voor de crises die het museum probeert te overwinnen en de wijze waarop beleid en praktijk elkaar dienen. Op dit moment is het duidelijk dat er op basis van de ontwikkelingen in het horizontale kunstenveld veel mogelijk is om de museale ruimte te herdefiniëren en is het Van Abbemuseum als deelnemer van *L'internationale* een interessant onderzoeksobject voor de verkenning rondom deze thematiek. In het beleid en de praktijk van het Van Abbemuseum blijkt dat er nog geen precieze werkwijze is gevonden om invulling te geven aan de verschillende rollen die het museum in zijn vernetwerking vertolkt.

6 Discussie en reflectie

Aangezien dit onderzoek slechts een zeer beperkte tekstuele analyse van twee tentoonstellingen omvatte in combinatie met een tekstuele analyse van beleidsteksten is het onderzoek een verkenning van één soort benadering van de probleemstelling en het onderwerp. Bovendien is de receptie van de tentoonstellingen achterwege gelaten. Op welke manier zou het publiek hebben gekeken naar de tentoonstellingen en hun weerslag? Dit had kunnen aangeven of de beoogde beleidslijnen van het museum tot hun recht kwamen.

Ook hadden andere tentoonstellingen kunnen worden gekozen die werden georganiseerd in het Van Abbemuseum. Met name tentoonstellingen die buiten *L'internationale* plaatsvonden hadden meer inzicht gegeven in relatie tot de lokale inbedding van het museum. De huidige uitkomsten zijn gebaseerd op slechts twee *L'internationale* tentoonstellingen. Echter is er bewust gekozen voor een tentoonstelling die plaatsvond bij de oprichting van *L'internationale* en een tentoonstelling die plaatsvond in een verder gevorderd stadium van het verbond. In het onderzoek hadden ook andere musea die deelnemen aan het verbond onder de loep genomen kunnen worden. Interessant was geweest om te zien wat voor uitkomsten die hadden opgeleverd. Zijn alle Europese deelnemers te vergelijken met een regionaal museum als het Van Abbemuseum? Hebben zij een zelfde soort beleidsvisie? Dergelijke vragen zouden relevant zijn bij een vervolgonderzoek.

De zelfbevestigende theoretische achtergrond waartegen het Van Abbemuseum en met name *L'internationale* werd geplaatst in dit onderzoek problematiseert de onderzoeksonderwerpen van het beleid en de tentoonstellingen wellicht weinig. Echter is het juist deze theoretische achtergrond, o.a. bestaande uit het verdwijnen van hiërarchische structuren van de kunstinstutie, de agonistische ruimte van Chantal Mouffe, de theorie van de *dismasure* van Pascal Gielen of de veranderende rol van *curating*, die zich als gevolg van de spanningen en crises in kunstenveld hebben ontwikkeld. Het Van Abbemuseum en *L'internationale* laten zich m.b.t. deze gebieden juist begrijpen in hun visie en doelen die als reactie op deze ontwikkelingen worden uitgedrukt. Een soort verbond als dat van *L'internationale* laat zien hoe het huidige geïstitutionaliseerde kunstenveld zich probeert te hervormen door een museale ruimte te scheppen waar kan worden onderzocht op welke wijze artistieke

waarden hun weerslag kennen op het sociaal-maatschappelijke domein. In dit onderzoek was het belangrijk om de bewegingen te schetsen die de theoretische achtergronden vormen van een verbond als *L'internationale*. Het zijn de bredere maatschappelijke crises die gestalte geeft aan nieuw soortige institutionele vormen in het kunstenveld. Een substantieel gedeelte van het beleid van het Van Abbemuseum en *L'internationale* komt voort uit het overwinnen van de crises door vanuit de eigen praktijk naar de verandering op zoek te gaan.

Het theoretische kader geeft dus niet alleen duiding aan een ontwikkeling van het kunstenveld, maar beschrijft ook hoe de invulling van beleid en praktijk zich verhouden tot bredere vraagstukken. Het theoretische kader van het onderzoek was vooral bruikbaar omdat het liet zien hoe bepaalde mechanismen de rigide hiërarchische scheidlijnen binnen het instituut doen verdwijnen. De structuur van dit onderzoek is minder bruikbaar gebleken aangezien er een omkering was van aanpak. De consequentie was dat er eerst potenties en waarden werden beschreven die voortkwamen uit het horizontale kunstenveld en dat deze vervolgens werden gedestilleerd uit de praktijk van het Van Abbemuseum en *L'internationale*. Een omgekeerde volgorde in de structuur van het onderzoek had de zelfbevestigende achtergrond wellicht kunnen wegnemen, maar had de casus niet in een begrijpelijke context geplaatst.

Desalniettemin bleef de analyse grotendeels overeind. De mechanismen uit het theoretische kader zijn in de praktijk van de tentoonstellingen telkens expliciet benoemd, terwijl ze vaak alleen impliciet aanwezig waren. Zonder het begrippenkader en de omschrijvingen van ontwikkelingen rondom de kunstinstutie en de tentoonstelling waren er geen verklaringen te geven voor de keuzes in het beleid en de praktijk van het Van Abbemuseum en *L'internationale*. Het theoretische kader gaf m.i. voldoende inhoud en contextuele verklaringen om naar de onderzoeksobjecten te kijken. Een gedeelte van de analyse was gebaseerd op interpretatie en had door een duidelijker afgebakend begrippenkader consistentier kunnen worden uitgevoerd.

In de analyse van de tentoonstellingen was het uiteraard beperkend om alleen tekstuele observaties en reconstructies te gebruiken. Beleidspunten in de tentoonstellingen hadden op basis van publieksreceptie of gesprekken met curatoren van het museum beter kunnen worden begrepen. Niettemin heb ik gekozen om de belangrijkste beleidszwaartepunten als uitgangspunt te nemen en deze te confronteren met de teksten rondom de tentoonstellingen. Hiermee

liet ik het museum in beide gevallen zelf aan het woord waarmee het eigen discours met elkaar kon worden vergeleken.

In beleidshistorische zin was het de eerste keer dat de Europese Unie een Europees museumverbond verbond als *L'internationale* in leven riep door het te subsidiëren. Daarom was het interessant om te kijken naar dit verbond, wat voor keuzes er werden gemaakt en wat voor soort onderwerpen deel uitmaakten van *L'internationale*. Meteen fascineert de vraag over hoe het Van Abbemuseum omgaat met de Europese verbindingen die gebaseerd worden op gedeelde waarden.

Mijn intentie tijdens mijn stagetijd bij het Van Abbemuseum was om meer te weten te komen over het verbond *L'internationale*, maar al gauw werd ik op het eigen beleid van het museum gezet als onderzoeker. Zodoende heb ik kennis genomen van veel van de beleidslijnen, maar bleven de tentoonstellingen en curatoren van het verbond toch enigszins op afstand van mijn eigen praktijk. Wel heb ik gedeeltelijk meegeholpen aan een *L'internationale* tentoonstelling over het thema *De-Artiziation*. Een thema waarbij kritisch naar de modernistische kunstcanon werd gekeken. Zo kreeg ik enigszins inzicht in het maken van een tentoonstelling, maar waren mijn taken niet aan elkaar verbonden in de praktijk. Daarnaast staat een onderzoeker toch altijd een klein beetje buiten de praktijk. In de thesis heb ik toch gepoogd deze twee domeinen samen te brengen in onderzoek en op basis van mijn eigen observaties.

In dit onderzoek poogde ik vooral te ontdekken of er relaties bestaan tussen het maken van beleid en tentoonstellingen. Gebleken is dat die relaties wel degelijk bestaan en zelfs van belang kunnen zijn. Interessant zou zijn om een onderzoek te doen naar de vraag of curatoren in hun praktijk rekening houden met beleid of dat het beleid altijd pas later als gevolg van de praktijk wordt geformuleerd.

Literatuur

Aikens, Nick. Esche, Charles. Franssen, Diana. *The 1980s. Today's Beginnings? An Alternative View On The 80s*. Exhibition Guide (Van Abbemuseum, 2016).

Badovinac, Zdenka. Baere, De Bart. Esche, Charles. Marí, Bartomeu. "Post War Avant-Gardes Between 1956 And 1986, Prologue: L'Internationale" In: *Post War Avant-Gardes Between 1956 And 1986*, red. Christian Höller (L'internationale: 2015).

Boltanski, Luc. Chiapello, Eve. *The New Spirit of Capitalism* (London: Verso, 2005).

Esche, Charles 'Artistieke beleidsplan van Abbemuseum 2006-2008', 21 december 2005.

Gielen, Pascal De Kunstinstututie. De Identiteit en Maatschappelijke Positie van de Artistieke Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap. (2007): 29. Pascal Gielen, De Kunstinstututie. De Identiteit en Maatschappelijke Positie van de Artistieke Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap. (2007)

Gielen, Pascal. "Institutional Imagination," in *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, red. Pascal Gielen, (Amsterdam: Valiz, 2013).

Gielen, Pascal. "Art, Politics & Sociology, Introduction to the Third Revised Edition," in *Murmuring of the Artistic Multitude*, (Amsterdam: Valiz, 3e editie 2015).

Gielen, Pascal. "The art of Democracy," *Krisis Issue 3* 2011, (2013) (www.krisis.eu)

Gielen, Pascal. "Nomadeology: The Aestheticization of Nomadic Existence," in *Murmuring of the Artistic Multitude*, (Amsterdam: Valiz, 3e editie 2015).

Mader, Rachel. "How to Move in / an Institution," (New) *Institution(alism) Issue 21*, January 2014, Red. Lucie Kolb & Gabriel Flückiger. (2014).

Mouffe, Chantal. "Institutions as Sites of Agonistic Intervention," in *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, red. Pascal Gielen, (Amsterdam: Valiz, 2013).

Mouffe, Chantal. "Artistic Activism and Agonistic Spaces", *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* Vol.1, No.2. (2007).

Hers, Francois. Douroux, Xavier. *Art Without Capitalism* (Dijon: Les Presses du Réel, 2013)

Lavaert, Sonja. "Bartleby's Tragic Aporia," in *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, red. Pascal Gielen, (Amsterdam: Valiz, 2013).

Lorey, Isabell. "On Democracy and Occupation, Horizontality and the Need for New Forms of Verticality" in *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, red. Pascal Gielen, (Amsterdam: Valiz, 2013).

Pingen, René. *Dat Museum is een Mijnheer. De Geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003.* (Amsterdam: Artimo / Van Abbemuseum, 2005).

Richter, Dorothee. "Some Thoughts," *Oncurating Issue 13/12 Institution as Medium. Curating as Institutional Critique? Part II*, January 2012, Red. Dorothee Richter & Rein Wolfs. (2012).

Rugg, Judith. O'Neill, Paul. "The Curatorial Turn From Practice to Discourse" In: *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Ed: Judith Rugg. Michèle Sedgwick (Bristol UK/Chicago USA: Intellect, 2007).

Szreder, Kuba. "How to Radicalize a Mouse? Notes on Radical Opportunism," in *Mobile Autonomy. Exercises in Artists' Self-Organization*, red. Nico Dockx & Pascal Gielen, (Amsterdam: Valiz, 2015).

Van Winkel, C., Gielen, P. J. D., & Zwaan, K. (2012). *De hybride kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk.* Breda en Den Bosch: AKV/St. Joost.

Vuyk, Kees. "Parasiet of Heraut, criticus of bondgenoot? De wisselende rol van de kunsten in onze samenleving," *Filosofie en Praktijk* 33:4, (2012).

Van Abbemuseum, 'Strategische visie en managementplan 2007-2010', 2006.

Van Abbemuseum, *Transparant & Verspreid. Voor Kunst & Samenleving. Beleidsplan 2013-2017.*

Webpagina's (laatst geverifieerd december 2017)

https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/about_en

https://vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/Pers/PDFs/2013/Persbericht_L-Internationale_The-Uses-of-Art_100413.pdf

<http://museumarteutil.net/>

<http://www.internationaleonline.org/confederation>

<https://www.faronet.be/nieuws/l%e2%80%99internationale-ontvangt-25-miljoen-euro-van-europese-unie>

<https://vanabbemuseum.nl/programma/programma/bekentenissen-van-de-imperfecte/>