
De terugkeer van het schilderen

Dominic van den Boogerd

DE WITTE RAAF

Editie 173 januari-februari 2015

De terugkeer van het schilderen – die heb ik nog meegemaakt. In Brabant om precies te zijn, dat achteraf minder provinciaals was dan het destijds leek. Ik studeerde toen aan de Akademie voor Beeldende Vorming in Tilburg. Marlene Dumas en René Daniëls waren mijn docenten. In de doodstille zalen van het Van Abbemuseum in Eindhoven had ik de donkere schilderijen van Anselm Kiefer gezien en de monumentale doeken van Markus Lüpertz. Luisterend naar Talking Heads en Deutsch Amerikanische Freundschaft las ik in een piepjong kunsttijdschrift genaamd *Metropolis M* over Neue Wilde, Jonge Italianen en een onstilbare ‘honger naar beelden’. In het Cultureel Centrum (met een K en een S) aan de Tilburgse Schouwburggring zag ik een door Frans Haks samengestelde tentoonstelling van jonge Franse, Italiaanse en Nederlandse schilders, en enkele Duitse collega’s die een ateliergebouw deelden aan de Mülheimer Freiheit, een straat in Keulen. Met de trein reisde ik naar Amsterdam, waar het Stedelijk Museum de loper had uitgerold voor Julian Schnabel, een jonge Texaan die zijn kolossale doeken beplakte met lappen fluweel, scherven serviesgoed en hertengeweien. Dat was in 1982. De schilderkunst was terug in het centrum van de belangstelling. Zelfs in Brabant.

Lezen in *De terugkeer van het schilderen. Kunstkritische opvattingen over een ijzersterk medium 1975-1989* is voor mij dan ook ten dele *a trip down memory lane*. Het boek is een bloemlezing van artikelen, recensies en interviews uit kranten, weekbladen en vaktijdschriften, die allemaal betrekking hebben op de opgeleefde interesse voor schilderkunst rond 1980. De bundel is de eerste in een serie van elf, gewijd aan de kunstkritiek in Nederland sinds 1885. Het ambitieuze project moet een uniek naslagwerk opleveren over de waardering van de moderne en hedendaagse beeldende kunst in Nederland, en de rol die de kunstkritiek daarin speelde. Initiatiefnemer en hoofdredacteur is Peter de Ruiter, verbonden aan de opleiding Kunstgeschiedenis van de Rijksuniversiteit Groningen. Hij is ook de samensteller van deze bloemlezing. De opmaak van Gert Jan Slagter is helder en aantrekkelijk. Het boek wordt gecompleteerd door biografieën van alle geselecteerde auteurs, een lijst van geraadpleegde literatuur en een personenregister.

De Ruiter selecteerde 31 teksten van 22 critici en journalisten. Werd kunstkritiek ooit bedreven door soevereine connaisseurs en erudiete professoren, in de hier belichte periode werden de kolommen van de kunstpagina’s steeds vaker gevuld door verslaggevers met een neus voor nieuwswaarde. Vandaar dat specialistische bijdragen van Rudi Fuchs en Carel Blotkamp worden afgewisseld door die van Ed Wingen (*Telegraaf*) en Jhim Lamoree (*Het Parool*), geschreven voor een breed publiek. Onder de geselecteerde auteurs vinden we bekende namen als Paul Groot en Philip Peters, beiden voormalig hoofdredacteur van Museumjournaal, en kunstcritici van de landelijke dagbladen als Lily van Ginneken, Anna Tilroe en Janneke Wesseling. Afwezig zijn literair bevlogen schrijvers als Dirk van Weelden en K. Michel, die publiceerden in kleine kunstenaarstijdschriften als *Code* en *De Held* – wellicht omdat hun teksten eerder kunst zijn dan kunstkritiek. De uitverkoren kritieken zijn bijeengesprokkeld uit *NRC Handelsblad* (6), *Haagse Post* (6), *de Volkskrant* (4), *Museumjournaal* (3), *Metropolis M* (2), *de Tijd* (2), *Kunstbeeld* (2) en verder uit *Trouw*, *het Eindhovens Dagblad*, *De*

Nieuwe Linie, De Groene Amsterdammer en *Archis*. Elk van de stukken wordt zorgvuldig ingeleid met een schets van de achtergrond waartegen het geschreven is, informatie over het werk van de auteur en een toelichting van het bijzondere van dit specifieke artikel.

Hoe keken deze critici naar de wederopstanding van de schilderkunst? Nederland zat dicht op het vuur. Johannes Gachnang, een Zwitserse graficus, organiseerde al vroeg in de jaren zeventig in Galerie im Goethe Institut aan de Amsterdamse Herengracht exposities van Georg Baselitz, A.R. Penck, Markus Lüpertz en Anselm Kiefer. Hun expressieve werk stak scherp af bij de minimalistische en conceptuele kunst die de museumzalen indertijd domineerde. Met hun woeste, robuuste doeken kondigden zij de golf van figuratieve schilderkunst aan die zich rond 1980 zou manifesteren, en waarbij ook zichzelf op het voorplan zouden treden. Gachnangs programma werd echter nauwelijks opgemerkt. Critici wisten zich geen raad met de op hun kop geplaatste motieven van Baselitz, schreven abusievelijk dat de schilderijen ondersteboven waren opgehangen. Met uitzondering van Ron Kaal van *Elsevier* kon men eenvoudigweg niet geloven dat deze bebaarde zonen van het Teutoonse rijk de hegemonie van de Amerikaanse kunst zouden doorbreken. Rudi Fuchs, die als schrijver en tentoonstellingsmaker een voortrekkersrol speelde in de rehabilitatie van de schilderkunst, toonde in het najaar van 1977 het werk van Markus Lüpertz in het Van Abbemuseum. De reacties waren sceptisch, zo niet achterdochtig.

Kortom, het werk van de nieuwe – of laattijdig ontdekte – schilders werd snel opgemerkt en gepresenteerd, in Amsterdam, Eindhoven, Rotterdam, Groningen, maar met reserve ontvangen. Dat geldt niet voor de eerste museumtentoonstelling van Jörg Immendorff in het museum Hedendaagse Kunst in Utrecht. Immendorffs schilderijen, geïnspireerd op maoïstische agitprop, pasten naadloos in de politiek geëngageerde programmering van directeur Wouter Kotte. In het linkse opinieweekblad *De Nieuwe Linie* prees criticus Jan Zumbrink de solidariteit van de kunstenaar met de werkende klasse. Partijgangers onder elkaar – dat zie je vandaag de dag niet vaak meer. Toen ik las over Immendorffs ‘Lidl-akties’ dacht ik in eerste instantie aan aanbiedingen van een supermarkt, niet aan subversieve kunstenaarsprotesten uit de vroege jaren zeventig. Overigens maakt Zumbrink fijntjes melding van het feit dat ‘de kunstenaar zo slim is zich te richten naar de prijzen van de meest bekende Duitse galleries, die er kapitalistisch hoge normen op nahouden.’

Ook de zogeheten Jonge Italianen konden aanvankelijk rekenen op een lauw onthaal. Philip Peters vond het werk van Enzo Cucchi, Sandro Chia, Francesco Clemente en Mimmo Paladino ‘weinig revolutionair’ (*De Tijd*, 1980). Hij smaalde over vermeende machinaties van galeriehouders Paul Maenz, Enzo Sperone en Bruno Bischofberger, en haalde venijnig uit naar woordvoerders als Jean-Christophe Ammann en vooral Achille Bonito Oliva: een ‘criticus van opvallende warhoofdigheid’ die ‘voor een leuke som gelds’ over zijn favorieten ‘aardige boekjes vol schrijft’. Volgens Peters wilden zij met hun ‘ongekende tam-tam’ een hype creëren, de dominante tendens dicteren, ja zelfs de geschiedenis vervalsen. Betty van Garrel had minder argwaan en klonk zelfs opgelucht: ‘Het talent van de jonge Italianen uit zich [...] niet zo zeer in een oorspronkelijke vorm als wel in de virtuositeit waarmee zij stijlen bespelen. Estheten zijn het zonder twijfel en wat dat betreft kan men eindelijk weer eens zonder eerst een boek te hoeven lezen, het hart ophalen aan een mooi geschilderd kunstwerkje’ (*NRC Handelsblad*, 1980).

Op twee manieren werd de actualiteit in een breder verband geplaatst. Veel genoemd is de groeiende invloed van de commercie, die door verschillende auteurs als zorgwekkend wordt gekwalificeerd (en de hoogtijdagen van Jeff Koons en Damien Hirst moeten dan nog aanbreken). De tweede context is de kunsthistorie. Er worden pogingen gedaan de opleving van de schilderkunst te verklaren in relatie tot het expressionisme en de *arte povera*, als zou die daar logischerwijs uit zijn voortgekomen, of andersom: de wederopstanding van de schilderkunst zou juist een verzet zijn tegen de minimale en conceptuele kunst. Het zijn redeneringen uit de categorie ‘lange halen, snel thuis’. Interessanter zijn de teksten van Rudi Fuchs en Antje von Graevenitz, die beiden een geslaagde poging doen om het

werk van Kiefer te situeren binnen de Duitse cultuurgeschiedenis. Het zijn diepgravende essays. Von Graevenitz schreef voor *Archis*, een architectuurtijdschrift dat veel aandacht aan hedendaagse kunst besteedde. De tekst van Fuchs uit *Museumjournaal* (1980) is een vertaling van zijn inleiding in de catalogus van Kiefers tentoonstelling in het Duitse paviljoen op de Biënnale van Venetië.

Het catalogusessay, toch een van de belangrijkste podia voor de kunstcriticus, komt er in deze bloemlezing overigens bekaaid van af. De reden is wellicht dat Nederlandse catalogi van Duitse, Amerikaanse en Italiaanse schilders hoofdzakelijk werden geschreven door Duitse, Amerikaanse en Italiaanse auteurs. Met uitzondering van Fuchs kwamen veel Nederlandse scribenten niet verder dan een schamel voorwoord.

Een van de meest spraakmakende teksten die de opleving van de schilderkunst in kunsthistorisch en sociaalhistorisch perspectief plaatste, is *Figures of Authority, Ciphers of Regression* (1981) van de Amerikaanse criticus Benjamin Buchloh. *Museumjournaal* publiceerde in 1983 een vertaling van dit polemische essay en wijdde er een rondetafeldiscussie aan, met René Daniëls, Jan Debbaut, Paul Donker Duyvis, Paul Groot, Ellen Joosten, Alied Ottevanger, Philip Peters, Remko Scha en Lawrence Weiner. Het is misschien het meest gefotokopieerde artikel dat in die tijd rondslingerde op ateliers en academies. Hoewel de discussie over Buchloh's essay vaak wordt genoemd, is het gespreksverslag niet in de bundel opgenomen. Dat is jammer, omdat het een goede indruk geeft van het kunstkritisch klimaat in Nederland, maar ook begrijpelijk, aangezien het verslag nogal chaotisch is. Buchloh wond er geen doekjes om: het neo-expressionisme was een uitvinding van de kunsthandel en de resurrectie van de figuratie een teken van regressie, vergelijkbaar met Picasso's verkwanseling van het modernistische idioom in de jaren twintig, ten gunste van een pseudoclassicisme. De Nederlandse critici, wars van zulke grote woorden, reageerden geïrriteerd op Buchloh's stelling en diskwalificeerden die als 'verzuurd' (Joosten), 'heel afschuwelijk' (Donker Duyvis) en 'goedkoop' (Ottevanger). Lawrence Weiner had er wel sympathie voor. Hij was snel klaar met de schilderijen van Kiefer en Lüpertz: 'Geen enkel nieuw gezichtspunt, alleen maar bolstaand van burgerlijke kapitalistische moraliteiten en daarom vind ik het slecht' (*Museumjournaal* nr. 4, 1983, p. 228). Zulke gepeperde opinies kom je in de stukken die wél voor deze bloemlezing zijn geselecteerd zelden tegen.

Slechts weinigen van de geselecteerde auteurs gingen op atelierbezoek, spraken met de kunstenaars en brachten informatie uit de eerste hand. Bijzonder zijn de gesprekken met kunstenaars die zich zelden lieten interviewen. Zo spraken Pieter Heynen en Paul Groot in de legendarische Paris Bar in Berlijn met Sigmar Polke, wat een aardig, maar rommelig stuk opleverde voor *Museumjournaal* (1983). Anna Tilroe publiceerde een van de zeldzame interviews met René Daniëls, een gesprek dat nog vaak wordt aangehaald (*Haagse Post*, 1983). Het spannendste interview uit de bundel is het vraaggesprek van Micky Piller met Lüpertz. De schilder laat zijn zelfoverschatting en naijver de vrije loop, wat een ontluisterend portret van de zelfbenoemde *Malerfürst* oplevert. 'Ik kan alleen leven in het bewustzijn dat ik de grootste ben. Als iemand mij het tegendeel kan bewijzen, dan breng ik me om. Begrijp je? Ik kan niet op een andere manier denken. [...] Ik kan hen alleen maar waarderen omdat ik mezelf voor de grootste houd. Als ik plotseling moest inzien dat Baselitz of Kiefer groter zijn dan ik, dan zou ik mezelf ophangen, of ik zou proberen ze te vernietigen.' (*Haagse Post*, 1977)

Piller wijdde eind jaren zeventig in de *Haagse Post* drie artikelen aan de terugkeer van de schilderkunst. Edy de Wilde, directeur van het Stedelijk Museum, gaf te kennen dat die teksten hem op het spoor van een nieuwe generatie schilders hebben gezet. Paul Groot en Paul Donker Duyvis interviewden de directeur in 1981 over zijn zeer specifieke kijk op wat wel en wat geen schilderkunst was: 'Ik insister erop dat schilderkunst geen kwestie van materie is, maar van visie', waarna een exposé volgt over ruimte, licht, vorm en kleur. In zijn ogen was bijvoorbeeld Jan Schoonhoven geen schilder en Jan Dibbets wel. De herwaardering van de schilderkunst was voor

hem als een warm bad. ‘Ik ben met de schilderkunst begonnen en ik denk dat ik er mijn museale loopbaan ook wel mee zal eindigen, want naar mijn gevoel zullen de jaren 80 erdoor bepaald worden.’ (*Museumjournaal*, 1981) Zijn gevoel liet hem niet in de steek. Na tentoonstellingen met onder anderen Sandro Chia en Julian Schnabel zette De Wilde zijn afscheid luister bij met de succesrijke schilderijtentoonstelling *La Grande Parade*.

Voor sommige auteurs moet het curieus zijn zichzelf tegen te komen als woordvoerder in een debat over figuratieve schilderkunst. Lily van Ginneken bijvoorbeeld schreef vooral over conceptuele kunst; zij keek met belangstelling naar de zogenaamde Nieuwe Wilden, maar hun ‘pathos’, zoals zij dat noemde, was haar volkomen vreemd. Marcel Vos heeft nooit meer dan één bijzin aan de neo-expressionisten besteed. Zijn bespreking van Chaim Soutines werk in het Westfälisches Landesmuseum sluit hij koeltjes af met de constatering: ‘In een benedenzaal van het museum in Münster is een tentoonstelling ingericht van hedendaagse, voornamelijk Duitse, expressionisten. De aanwezigheid van Soutines kracht en bezetenheid doet hun werk geen goed.’ (*NRC Handelsblad*, 1982) Zo biedt de bloemlezing een staalkaart van visies en opinies, van stijlen en houdingen – van de argumentatie van Vos tot het moralisme van Tilroe (wanneer Daniëls zich ergert aan eenduidige interpretaties door kunsthistorici noemt zij de schilder ‘ondankbaar’).

Met de kennis van nu is het makkelijk wijzen op verkeerde inschattingen van destijds. Ruim drie decennia later mag bijvoorbeeld duidelijk zijn dat Martin Kippenberger een van de belangrijkste kunstenaars in die periode was. Zijn naam wordt in de bundel niet één keer genoemd. Omdat hij niet alleen schilderijen maakte, maar zich ook op andere terreinen liet gelden? Zag hij scherper dan anderen de beperkingen van het medium dat in de ondertitel van deze bundel hardnekkig ‘ijzersterk’ wordt genoemd? Veel schilders die prominent in de bloemlezing figureren, zijn inmiddels ten onder gegaan aan artistieke onbeduidendheid. In 2003 exposeerde Kippenberger in het Van Abbemuseum – jawel, in Brabant. Dat was zes jaar na zijn dood. De discussie over schilderkunst was toen al lang verstomd.

• Peter de Ruiter, *De terugkeer van het schilderen. Kunstkritische opvattingen over een ijzersterk medium 1975-1989*, verscheen in 2014 bij nai010 uitgevers, Mauritsweg 23, 3001 AX Rotterdam (010/201.01.33; www.na010.com).

De Witte Raaf
Postbus 1428, B-1000 Brussel
Tel +32 2/223.14.50
info@dewitteraaf.be