

# Boeken



Pascal Gielen

**Caron, B. en G. Redig (2019)**  
***Vanop de frontlijn: reflecties op het Vlaamse cultuurbeleid.***

Antwerpen: Uitgeverij Vrijdag, 176 p.  
 Prijs: € 20,-

Vanop de frontlijn wordt er geschoten en auteurs Bart Caron en Guy Redig doen dat met scherp. Critisch schrijven over cultuurbeleid gebeurt wel vaker. Het laatste decennium beperkt kritiek zich echter veelal tot enkele opiniestukken en wat geroep voor en na subsidie- en besparingsrondes. Dieper gravende literatuur met een scherpe toon komen we tegenwoordig niet zoveel meer tegen. Wanneer 'beleidswatchers', onderzoekers of academe

mici vandaag over cultuurbeleid rapporteren is dat veeleer constructief en probleemoplossend van aard. Kortom, ze schrijven liefst beleidsondersteunend proza en bevestigen daarmee in feite het gangbare beleid en het vertrouwde politieke systeem. Een van de belangrijkste redenen voor de matte kleur van beleidsanalyses is volgens Caron en Redig dat men beleid niet meer politiek durft benaderen.

### Kijkje in de beleidskeuken

Zowel beleidsmakers, zeker ambtenaren, maar ook onderzoekers en de cultuursector zelf houden zich liefst ver weg van politiek en ideologie alsof beleid maken, maar ook kunst maken überhaupt een neutrale aangelegenheid zou kunnen zijn. *Vanop de frontlijn* wijkt aardig af van die gangbare beleidsliteratuur. Caron en Redig maken het meteen duidelijk: zij schieten vanuit linkse hoek. Zo een kleurbekentenis is tegenwoordig zeldzaam, maar wat dit boek echt uniek maakt zijn de auteurs. Caron en Redig roepen namelijk niet als stuurlied aan wal. Zelf hebben ze jaren in de frontlinie gestaan. Beiden waren ooit kabinetschef bij de Vlaamse cultuurminister Bert Anciaux. Caron is tegenwoordig Vlaams parlements lid (voor Groen) en zit de parlementaire commissie voor Cultuur, Jeugd, Sport en Media voor. De heren schieten dus op een beleid waar ze deels zelf verantwoordelijk voor zijn of waren. Het levert bijzonder vuurwerk op, temeer omdat de auteurs beleid van binnenuit meemaakten (en mee maakten) en dus

ook de interne wereld van kabinetten, commissies en parlement bijzonder goed kennen. Ze weten exact wie wat heeft gezegd, maar vooral ook wie wat heeft gedaan zonder dat te zeggen. Dat voelt de lezer van deze publicatie. Het heeft als voordeel dat je een kijkje krijgt in de beleidskeuken, maar als nadeel dat een leek het niet altijd even goed kan volgen. Ik vermoed dat dat zeker geldt voor lezers in Nederland. Het typisch Vlaamse taalgebruik, inclusief woordspelingen, kwinkslagen en insidergrapjes, maakt het voor buitenstaanders niet altijd gemakkelijk te vatten. Zelf kon ik die schrijfstijl wel waarderen. Zelden heb ik over droge materie zo een 'plezant' boek gelezen.

### Herkenbaar

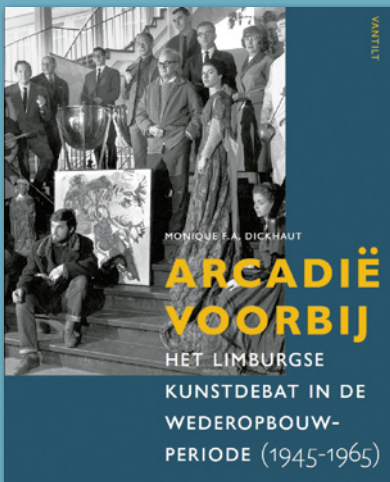
De kritiek van Caron en Redig en de mechanismen die ze op de korrel nemen, zijn wel erg herkenbaar, zeker ook in Nederland. Dat geldt niet alleen voor aangesneden thema's zoals diversiteit, cultuur-educatie, de lees- en meetcultuur, mediablindheid, #MeToo of de relatie tussen cultuurbeleid en populaire cultuur. Ook meer omvattende aangekaarte problematieken zoals neoliberalisering en bureaucratisering zal menig Nederlander beaamd doen knikken. De insidersblik van de auteurs maakt echter dat die laatste geen vijandige schimmen blijven. De kracht van *Vanop de frontlijn* ligt juist daar. Caron en Redig weten bijvoorbeeld heel precies aan te geven waar, wanneer en hoe die neoliberalisering in een zogenaamd neutraal bestuur binnendringt en welk concreet effect dit heeft op beleidsbeslissingen. Zo laten de heren vakkundig zien hoe een Participatiedecreet (een Vlaamse wet) wel wordt ingevoerd, maar vervolgens al vrij snel wordt uitgehold – of hoe je van een wet een dode letter maakt wanneer die niet in je ideologische straatje past. Eenzelfde behandeling krijgen de gehekelde bureaucratisering en het oprukkende 'managerialisme'

inclusief ICT-systemen die beleidsprocedures veeleer lijken te verlammen dan dat ze tot de voorgehouden efficiëntie bijdragen.

### Groot verhaal ontbreekt

Het maakt *Vanop de Frontlijn* een aan te raden boek, zowel voor Vlamingen als Nederlanders. De polemische schets van de Vlaamse cultuurbeleidsgeschiedenis is daarbij mooi meegenomen. Ook de lans die de auteurs breken voor het culturele middenveld (het verenigingsleven) en voor een doortastend diversiteits- en participatiebeleid zal menig cultuurliefhebber en beleidsmaker inspireren. Wat echter een beetje tegenvalt is het einde. Zoals veel kritische literatuur is de kritiek vaak scherp, analytisch en to the point, maar de vervolgens aangeboden oplossingen zijn dat veel minder. Ter zake zijn Caron en Redig zeker, maar de voorstellen die ze ter verbetering bieden komen toch vooral als lapmiddelen over. Zo wordt aangegeven hoe bepaalde decreten en bestuursvormen aangepast en verbeterd kunnen worden, maar ontbreekt het grotere geheel én een groot verhaal. Hoe passen bijvoorbeeld de voorgestelde modificaties in een globaal cultuurbeleidsplan? Hoe verhoudt pakweg het middenveld zich tot de klassieke kunsten en kunstinstellingen? Of, hoe zou een erfgoedbeleid zich ten opzichte van een beleid voor de 'levende' kunsten moeten positioneren? Wat ontbreekt is dus het volledige plaatje van een cultuurbeleid en een cultureel landschap. Maar vooral: Caron en Redig fulmineren wel vanuit progressieve hoek tegen vermarkting en neoliberalisme, ze stellen daar zelf echter geen groot links verhaal tegenover. Hoe zou met andere woorden een progressief cultuurbeleid, of sterker nog een progressieve cultuurpolitiek, eruit kunnen zien? Wellicht ligt hier de uitdaging voor een volgend boek.

**Pascal Gielen** is hoogleraar cultuursociologie verbonden aan het Antwerp Research Institute for the Arts (ARIA) van de Universiteit Antwerpen



### Cas Smithuijsen

**Dickhaut, M. (2019)**  
***Arcadië voorbij: het Limburgse kunstdebat in de wederopbouwperiode (1945-1965).***

Nijmegen: Vantilt, 384 p.

Prijs: € 34,50

In 1945 begon het door de oorlog kaalgeslagen Nederland aan zijn wederopbouw. Hoe die gestalte moest krijgen, daarover verschilden de meningen. Veel gezagsdragers hoopten op restauratie van de maatschappelijke hiërarchie die vóór 1940 gebruikelijk was. Anderen opteerden voor een Nederland met meer openheid en met nieuwe kansen voor iedereen. Deze tegengestelde verwachtingen trof je in alle windstreken in wisselende proporties aan. Maar in de eerste jaren na de oorlog kende Zuid-Limburg nauwelijks meningsverschil. Het merendeel van de bevolking bleef zich onder toezicht van de bisschop van Roermond voegen naar de leerstellingen van de katholieke kerk. Het onderwijs, het intellectuele leven, het mediagebruik en de vrijetijdsbesteding, dat alles stond onverminderd in het teken van het (rijke) roomse leven.

Dat gold ook voor de kunstbeoefening en -beleving. De meeste

Limburgers ondergingen hun kunstervaringen binnen het kerkgebouw, als onderdeel van de religieuze rite. De kerkleiders kozen daarbij vaak voor de imponerende monumentaliteit van een op de barok geënte bouwstijl en decoratie. Binnen deze context fungeerde de kerk ook als de grootste opdrachtgever van schilderkunst en sculptuur. Mede vanuit deze opdrachtsituatie ontstond volgens een aantal kunsthistorici een 'Limburgse School' met als centrale figuur de beeldend kunstenaar Charles Eyck (1897-1983). Op basis van deze verhoudingsgewijs stabiele culturele infrastructuur gokte de Zuid-Limburgse kunstwereld inclusief het kunstvakonderwijs nog lange tijd op de continuering van de vooroorlogse situatie met de bijbehorende werkgelegenheid. Het gevoel dat Arcadië na 1945 nog zou voortleven maakte het de aanhangers van de nieuwe orde tegelijkertijd moeilijker om hun avant-gardistische – en daarmee ook veelal seculiere – idealen in Zuid-Limburg van de grond te krijgen.

### Verhitte gemoederen

Kunsthistorica Monique Dickhaut levert met haar dissertatie een zeer gedetailleerd overzicht van twintig jaar woordenstrijd achter de kunstproductie in Zuid-Limburg. Ze schrijft het effect van de vertraagde aansluiting van het regionale kunstleven op de buitenwereld toe aan de morele, culturele en artistieke opvattingen van de plaatselijke critici en andere actoren. Door het kunstdebat te koppelen aan een aantal exemplarische kunstwerken toont ze de inhoudelijke controverses die het debat stuurden. En die controverses waren niet mals. De debatten over de juiste artistieke koers die de critici en kunstenaars onderling voerden, liepen zó hoog op dat de Heerlense ijssalon Venezia in 1953 zijn waren probeerde te slijten met de slogan: *voor verhitte gemoederen AFKOELING in diverse smaken*. Discussie ontstond ook omdat kunstenaars in opdracht →

van het episcopaat werk maakten dat na voltooiing bleek af te wijken van de artistieke credo's van Rome. Zo werd in 1949 een kruisweg van Aad de Haas verwijderd uit de Sint-Cunibertuskerk te Wahlwiller. Aanvankelijk leek de kleine storm die rond dit werk opstak over te waaien, maar toen een afkeurend artikel van de roomse monseigneur Mariani Ottaviani in de *Osservatore Romano* verscheen, was de kruisweg binnen de kortste keren uit de kerk verdwenen. Ottaviani oordeelde: 'de illustraties (...) zijn ongeschikt met betrekking tot de waardigheid en de ernst van de heilige kunst' (p. 120). Twintig jaar later, na veel wikken en wegen, zouden ze daar alsnog hun plek krijgen. In 1953 werd een kruisbeeld van Gène Eggen, gemaakt voor de Geboortekerk in Ohé en Laak, door de Bisschoppelijke Commissie op basis van een vergelijkbare argumentatie afgekeurd. Het kruisbeeld toont een Christus met grote handen en een hoofd dat op de rechterschouder is gezakt (p. 172). Te experimenteel voor de *Zeitgeist* van Limburg destijds. Het illustreert het onvermijdelijk uiteengroeien van de behoudende clerus en experimenterende Limburgse kunstenaars, waardoor die laatste groep emplooi buiten het religieus regime ging zoeken. Breukvlakken in de Limburgse kunstwereld waren er ook in territoriale zin, grosso modo tussen Heerlen en Maastricht. Heerlen ontwikkelde een stedelijke dynamiek dankzij de destijds florierende mijnindustrie. De bovenregionale avant-garde kon zijn vleugels daar enigszins uitslaan, mede dankzij kunststeun van de Staatsmijnen. Bondgenoot van Heerlen was het verre Amsterdam, waar een aantal ex-Limburgers zijn toevlucht had genomen. Zo vond de 'Amsterdamse Limburger' Ger Lataster onderdak in het Stedelijk Museum van de toenmalige directeur Willem Sandberg. Hij maakte daar een carrière waarvan hij in Limburg alleen maar mocht dromen.

### Ontkerkelijking

Maastricht bleef nog lang de bakermat van de traditionele Limburgse schilderkunst. Daarmee kon het gros van de streek- en stadgenoten zich identificeren. Zij waren trots als Randstedelingen het werk van hun schilders 'warmer, sensueler van aard' vonden, overgoten als het zou zijn met een 'zuidelijke gloed'. Ook vóór de oorlog oogstte het al dergelijke kwalificaties. In 1937 schreef een Haagse conservator dat Limburgse kunst getuigde van 'diepe godsdienstigheid en sterke verbondenheid met de instinctieve driften in het volksleven'. Onbezoeeld door een kosmopolitische wereld konden de Limburgse kunstenaars 'met een onbevangen kinderlijke blik naar de wereld kijken' (p. 59, 60). Nationalisering, industrialisering en amerikanisering: dat las je af van de 'magerste abstracties en styleringen' die de kunst van boven de Moerdijk kenmerkten (p. 60, citaat Jan Engelman in *De Groene Amsterdammer*). Maar je voelt aan alles dat dit een achterhoedegevecht is. Arcadië is voorbij, maar nog niet iedereen beseft dat.

Met het na 1960 snel oplopende tempo van ontkerkelijking verloor de katholieke kerk draagvlak en brokkelde de idylle van het katholieke paradijs op aarde af. Kunstenaars als Jan Hanlo en Nic Tummers die in 1955 nog pleitten voor 'bevordering van regionale cultuur met oog voor het nationale en mondiale', voelden zich een decennium later opgesloten in een regionaal reservaat (p. 75, citaat Jan Braun in tijdschrift *De Bronk*). Dat het cultureel isolement uiteindelijk doorbroken werd, stemt de auteur niet somber. Kunstenaars konden nu 'vrijelijk hun artistieke weg zoeken in de rijkgeschakeerde internationale wereld van de kunst' (p. 349).

*Arcadië voorbij* overtuigt vooral als de vrucht van kunsthistorisch speurwerk en historische documentenstudie. Door zijn enorme gedetailleerdheid is het een hele opgave om het van kaft tot kaft te lezen. Aan de andere kant zal het

onderzoekers die op zoek zijn naar informatie over het naoorlogse kunstleven in Zuid-Limburg nooit teleurstellen.

**Cas Smithuijsen** onderzoekt consumentengedrag in de kunstwereld. Eerder was hij directeur van de Boekmanstichting en bijzonder hoogleraar aan de Radboud Universiteit

### Toef Jaeger

**Kwakman, B. (2019)**

***In poëzie en oorlog: vijftig jaar Poetry International.***

Amsterdam: De Arbeiderspers, 466 p.  
Prijz: € 27,50

Het begin van Poetry International is een prachtig verhaal. Het was vier jaar na Poëzie in Carré, het festival dat Olivier Boelen en Simon Vinkenoog in 1966 hadden georganiseerd om de stand van zaken in de Nederlandse poëzie te laten zien aan een groot publiek: Carré zat vol, bijna 2000 mensen. Die avond had twee vervolgen: vanaf 1980 de Utrechtse Nacht van de Poëzie en vanaf 17 juni 1970 de internationale, Rotterdamse variant.

De opmaat is bescheiden, Poetry International maakt in 1970 deel uit van het Holland Festival. Het is niet heel druk, 'een handjevol' bezoekers, volgens oprichter Martin Mooij. Maar, erger nog, het programma werd saai gevonden. 'Waarom gewoon als het ook hoogdravend kan,' schrijft Bob den Uyl een paar dagen later in zijn bespreking voor *Hollandse Loods* (p. 91). De deelnemers zitten allemaal op het podium, 'als vlinders opgeprikt' (p. 92), allemaal in het zwart. In de pauze slaat de stemming plotseling om. Er zijn optredens met muziek en ballonnen, Simon Vinkenoog schenkt whisky en de dagen daarop doen de dichters waar ze zin in hebben. Twee Engelse dichters willen in de haven optreden en Johnny van Doorn rookt hasj aan boord van een politieboot. Hans Magnus Enzens-



berger stelt vast dat poëziefestivals nooit meer hetzelfde zullen zijn.

#### Vat vol anekdotes

Dit verhaal duikt pas na ruim 80 pagina's op in Bas Kwakmans *In poëzie en oorlog: vijftig jaar Poetry International*, dat zijn herinneringen bevat aan het festival waar hij sinds 2003 directeur was, en dat verscheen kort na zijn vertrek in augustus 2019. Ondanks de ondertitel pretendeert het boek geen overzicht te zijn van vijftig jaar festival. Het is een vat vol anekdotes, er staan afrekeningen in, ideeën, mooie verhalen, maar een overzicht mag de lezer er zelf van maken. Het boek is in zes delen opgedeeld, maar die vergroten de chaos alleen maar: de indeling is weliswaar verantwoord maar maakt een compleet willekeurige indruk – het feit dat zowel hoofdstuk 15 als hoofdstuk 46 exact hetzelfde motto van Jules Deelder heeft, geeft aan dat een heldere opbouw niet de kracht van dit boek is.

Het materiaal ervoor had Kwakman wel: hij had de ongepubliceerde (en zeer uitgebreide) memoires van Martin Mooij tot zijn beschikking, hij sprak met medeoprichter Adriaan van der Staay en met zijn voorganger Tatjana Daan, maar hij had

geen zin in een officiële, formele monografie. Wie een geschiedenis beschrijft, moet afstand bewaren, realiseert Kwakman zich, en daar had hij geen zin in. 'Wat voor u ligt is een verzameling uiterst persoonlijke verhalen, anekdotes en dichtersportretten die gezamenlijk de merkwaardige en soms wonderbaarlijke geschiedenis van Poetry International ontsluiten,' schrijft Kwakman (p. 10). Dat is waar, én niet waar. Het boek is te willekeurig om te kunnen zeggen dat het de geschiedenis van Poetry 'ontsluit'. Maar het biedt charmante inkijkjes, inderdaad geheel en al vanuit het perspectief van Kwakman, die er dus in de verhalen meestal goed vanaf komt.

#### Lastige dichters

Hij vertelt hoe behendig hij de scepsis van bijvoorbeeld Jules Deelder, Gerrit Komrij en Michaël Zeeman pareert, hoe hij financiële fouten van de boekhouding wist op te lossen, hij scheidt zelfs op over zijn terughoudendheid: op de begrafenis van Mooij verzweeg hij hoezeer de oprichter van het festival hem pootje probeerde te lichten, om dat vervolgens in dit boek uitgebreid te doen. Er is een opsomming van 'lastige dichters' (p. 175-176): hij noemt geen namen, maar beschrijft slechts hun wandaden, maar die discretie wordt ongedaan gemaakt doordat veel van de betreffende anekdotes elders in het boek uitgebreid worden beschreven. Zo was het de Syrische dichter Adonis die een poging deed om Poetry te chanteren, Hans Vlek die zijn hotelkamer sloopte omdat hij in het rode lampje van de tv het boze oog zag, en Jorie Graham die niet kwam opdagen. En Antjie Krog had een overvol programma, maar ze vond het het allerbelangrijkst om op kraambezoek te gaan bij haar vertaler Robert Dorsman. Het boek is een grabbelton aan anekdotes die het beeld oproepen van een festival waar alles mogelijk was, met een directeur die weinig meer deed dan een beetje bijsturen.

#### Meebewegen

Dat is geen verwijt – Kwakman pretendeert niet dat hij zijn taak vanuit een grootse visie heeft aangegrepen: 'Het festival verandert aanvankelijk weinig na mijn aantreden. Jarenlang heb ik er als bezoeker van genoten en ik voel geen enkele aanvechting om de boel overhoop te halen' (p. 244). Hij wilde niet 'veranderen om het veranderen', maar 'meebewegen' met ontwikkelingen in de maatschappij – het festival relevant houden onder veranderende omstandigheden. Misschien is Kwakman hier (voor het eerst) iets te bescheiden: onder zijn leiding is de rol van de vormgeving groter geworden: het podiumbeeld wordt steeds kunstzinniger. Ook was er de afgelopen jaren merkbaar meer aandacht voor passende muziek die meer was dan aankleding. Verder schafte hij het open podium af, uit ergernis over dichters die op het omslag van hun bundels konden pochen dat ze op Poetry hadden opgetreden: 'Geen slechte poëzie meer op het festival' (p. 313). Ook de protesten daartegen beschrijft hij geamuseerd en met zelfspot.

Dat zijn dan ook de twee voornaamste kenmerken van *In poëzie en oorlog*. Kwakman heeft zelfspot en wie een hekel heeft aan Poetry treedt hij open en zonder rancune tegemoet. Maar vooral: hij houdt van poëzie, en is onder de indruk van de lezers, luisteraars en vertalers die van poëzie houden. Die wenst hij blijvend te accommoderen. Zonder een grootse visie, maar altijd in beweging.

**Toef Jaeger** is redacteur bij *NRC Handelsblad*



# Raak of vermaak?

## WAAROM KUNST MEER TEWEEG KAN BRENGEN

Johan Idema  
deBALIE

### Merel Bem

**Idema, J. (2019)**  
***Raak of vermaak? Waarom kunst meer teweeg kan brengen.***

Amsterdam: De Balie, 80 p. ([www.raakofvermaak.nl/publicatie](http://www.raakofvermaak.nl/publicatie))

Prijs: € 15,-

Vijftien jaar geleden werd Johan Idema, cultureel ondernemer en adviseur, in de Stadsschouwburg van Amsterdam diep geraakt door het toneelstuk *Don Carlos* (Friedrich Schiller, 1787), waarin acteur Jacob Derwig de markies van Posa speelde. Die deed dat volgens Idema 'briljant'; hij voelde het spel 'tot in mijn vezels'.

De anekdote vormt het begin van Idema's publicatie *Raak of vermaak?*, onderdeel van een gelijknamige campagne over de impact van kunst en de vraag hoe die kan worden vergroot. Idema doet een paar instrumentele handreikingen. Hij spoort kunstinstellingen (gek genoeg alleen musea en theaters) aan niet eerst in te zetten op de kunst zelf, maar op de ervaring ervan. Het belang van een voorstelling of expositie zou niet moeten worden afgeleid uit de bezoekersaantallen, maar uit 'impact-onderzoek'. Na afloop van het be-

zoek zou uitgebreid moeten worden gevraagd of en in welke mate een concert, voorstelling of tentoonstelling een belangrijke indruk heeft achtergelaten of impact heeft gehad. Zo zou kunst meer kunnen zijn dan slechts 'entertainment'.

### Praktische handreikingen

Het is allereerst van belang om te benadrukken dat *Raak of vermaak?* werd geschreven door een kunstliefhebber. Idema geniet van theater en beeldende kunst. Hij staat open voor het gedachtegoed en de levenslessen die je uit een toneelstuk of performance kunt halen, en gunt het anderen daar ook kennis van te nemen en vergelijkbare ervaringen op te doen. Dat verdient lof. Bovendien is een aantal praktische tips zeker bruikbaar.

Zo stelt Idema voor om actiever te bemiddelen tussen kunst en publiek, opdat musea en theaters meer teweegbrengen bij hun bezoekers. Denk aan toegankelijker geschreven tekstbordjes in musea, het inzetten van *gallery guides* (gezien in het Guggenheim Museum in New York) of het organiseren van speeddates met acteurs en regisseurs. Dat Idema ook de beeldend kunstenaars wil inzetten om uitleg te geven over hun werk, beschouw ik als naïef enthousiasme. Bedenk dat kunstenaars doorgaans niet betaald worden voor het beschikbaar stellen van hun werk en het groten-deels zelf inrichten van exposities.

Dat veel van Idema's praktische handreikingen allang worden toegepast, is ernstiger. Hij lijkt niet te zien hoe kunstinstellingen de laatste jaren hun producten aan de man brengen. Daar is zeker ruimte voor verbetering, maar Nederlandse musea doen wel degelijk moeite om naar het grote publiek te luisteren. Zo kent bijna elke kunstprijzen een publieksprijs, en werden de afgelopen jaren de meest uiteenlopende personen uitgenodigd om exposities samen te stellen, van Nick & Simon tot Robbert Dijkgraaf en Carice van Houten.

### Mea culpa?

Idema heeft een breed gedragen beleving voor de kunst op het oog, als ik hem tenminste goed heb begrepen. Hij begint met die hoogstpersoonlijke ervaring in de schouwburg, waaruit zijn onderzoeksvraag voortkwam. Vervolgens stelt hij dat elke vorm van individuele beleving van een kunstwerk 'weinig zegt over wat een kunstwerk in brede zin teweegbrengt'. Daarmee reduceert Idema zijn eigen theaterbeleving tot die van iemand die een heilig geloof heeft in de kunst, 'een geloof dat zo rotsvast is, dat het zicht op hoe publiek kunst werkelijk ervaart er volledig door wordt ontnomen' (p. 21).

Een moment van introspectie, een mea culpa? Waarschijnlijk niet, want het gevoel dat Idema aan het betoverende spel van Jacob Derwig overhield, gunt hij iedereen. Bovendien: in zijn ijver om aan te tonen hoe kunst meer teweeg kan brengen, legt hij de 'schuld' voor zijn overtuiging dat dat momenteel níet zo is, bij iedereen behalve bij zichzelf. Bij de kunstrecensent, die denkt dat zijn persoonlijke, ingevoerde mening die van iedereen zou kunnen zijn. Bij de theaterdirecteur, die ronkende, maar lege aanbevelingen op zijn abriposters laat zetten. En ten slotte bij de kunst zelf. 'Als bezoekers de bijzondere meerwaarde van kunst niet ervaren, dan reduceert die kunst zichzelf tot vertier, hoe bijzonder dat vertier ook moge zijn' (p. 52).

Dus wanneer de recensenten, museumdirecteuren, *gallery guides* en kunstenaars niet in staat zijn geweest de boodschap over te brengen, is het de schuld van het kunstwerk zelf dat het publiek er niet door wordt geraakt? Kan kunst soms niet gewoon slap of oninteressant zijn? En waarom wordt de rol van het onderwijs, waar zo gekort is op kunsteducatie, buiten beschouwing gelaten?

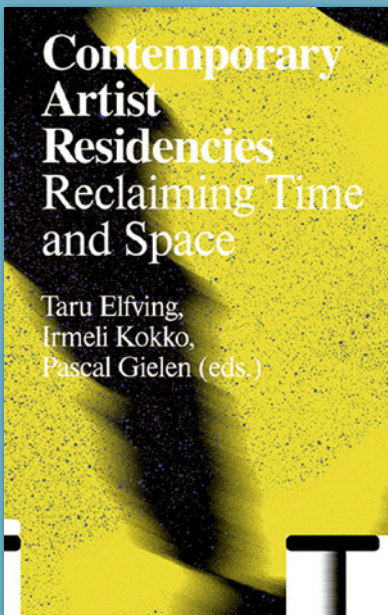
### Particuliere verhalen

Afgezien daarvan lijkt Idema echt te denken dat kunstwerken een constante stroom breed gedragen

ervaringen kunnen genereren. Alsof een toneelvoorstelling of een schilderij bij elke kijker altijd grote, waardevolle gevoelens losmaakt. Alsof iedereen zoiets op dezelfde manier beleeft. Alsof, in de woorden van Ann Demeester, directeur van het Frans Hals Museum in Haarlem, tijdens de presentatie van *Raak of vermaak?* in De Balie in Amsterdam afgelopen juni, de impact van kunst niet juist 'heel klein' kan zijn 'en pas merkbaar op de lange termijn'. Alsof musea streven naar 'een continu clusterorgasme voor ons publiek'. En alsof ervaringen in het theater, een intieme plek waar je met tientallen anderen kijkt naar een voorstelling die de ene avond anders 'valt' dan de andere, vergelijkbaar zijn met je in je eentje proberen te verhouden tot een abstract schilderij.

Natuurlijk: ook ik zou willen dat meer mensen door kunst werden geraakt. Het lijkt me heerlijk als men niet alleen over kunstwerken discussieert wanneer ze in de weg staan of te veel geld kosten, maar ook wanneer ze ontroering, boosheid of verdriet opwekken. Maar ik vraag me af of de publicatie van Idema daarbij constructief kan zijn. Als kunstliefhebber werd ik alleen geraakt door de inleiding, waarin hij beschreef wat het spel van Jacob Derwig hem had gedaan. Juist aan dat soort particuliere verhalen heeft de kunstwereld behoefte. En ja, ook aan het besef dat kunst niet op commando diepgevoelde ervaringen genereert, maar er soms even over doet om in te dalen.

**Merel Bem** schrijft over fotografie en beeldende kunst, onder andere voor *de Volkskrant*



#### Friso Wiersum

**Elfving, T., I. Kokko en P. Gielen (eds.) (2019)**  
***Contemporary artist residencies: reclaiming time and space.***

Amsterdam: Valiz, 272 p.

Prijs: € 22,50

In de reeks *Antennae – Arts in Society*, onder redactie van Pascal Gielen, verschijnen bij uitgeverij Valiz in een hoog tempo boeken. Meest recente loot aan de stam is deze publicatie over kunstenaars-residenties, *Contemporary artist residencies: reclaiming time and space*. Uitgegeven in samenwerking met Frame, de Finse pendant van het Mondriaan Fonds, en de eveneens Finse University of the Arts Helsinki.

De bundel bevat vijf hoofdstukken met achttien bijdragen van verschillende auteurs. Er passeren tal van maatschappelijke vragen de revue, zoals: onttrekken residenties kunstenaars aan de publieke ruimte door hun een omheinde werkplek aan te bieden? Bieden residenties alleen plaats aan die kunstenaars die werk maken dat past bij de aard

van residenties: rondreizend? En hoe zit het met het beslag dat het vliegverkeer naar internationale kunstenaarsresidenties op ons klimaat legt? In de inleiding vragen redacteurs Elfving en Kokko zich af of residenties culturele homogenisering of juist culturele diversiteit versterken. En of het groeiende aanbod van residenties een uiting is van de versnelling van onze cultuur, ook als zij kunstenaars nu juist een plek bieden om zich aan die versnelling te onttrekken.

In deze toonzettende inleiding constateren zij verder dat residenties de kunstenaar en de ontvangende omgeving vooral conversaties en collectiviteit aanbieden: een kennismaking met de nieuwe omgeving en het tijdelijk onderdeel van een (mini)samenleving zijn. Die combinatie verleidt hen ertoe te schrijven dat 'autonomie alleen onder bepaalde omstandigheden kan bestaan' (p. 23). Die autonomie bestaat er dan uit tijd en ruimte niet alleen te heroveren, maar ook vooruit te veroveren, wat in het Engels zo mooi vevat zit in het woord *reclaiming*. Hoe dan die omstandigheden te scheppen en ermee om te gaan? Daar buigen de overige auteurs zich over.

#### Dagdromen als intrinsieke kwaliteit

In het eerste deel, *Residents and residencies*, lezen we onder meer hoe Gielen zelf die orde schept in de residentiechronotopen, door residenties in hun historische tijdperken te plaatsen. Hij laat doorschemeren dat de vrijheid die een kunstenaar in zijn eigen atelier kan kennen, nooit herhaald kan worden in een artist-in-residency, die immers is begrensd in tijd en aangeboden wordt door derden (p. 42). Dat is belangrijk om in het hoofd te houden bij het lezen van alle andere bijdragen.

In deel twee, *Reframing and intensifying practices*, is de case-study van Helmut Batista het meest veelzeggend over de rol die residenties kunnen vervullen. →

In zijn bijdrage over Capacete, een bekende residentie in Rio de Janeiro, benoemt hij non-productiviteit en dagdromen als de intrinsieke kwaliteiten van een residentietraject. Die staan inderdaad haaks op de productiemodus die onze laat-kapitalistische samenleving kenmerkt. Maar op zo'n manier bezien is een residentietraject niet het plaatsen van kunst in de samenleving – zoals de ondertitel van deze reeks luidt – maar eerder ernaast. Voor maatschappelijke verandering – een thema dat vrijwel alle auteurs aanraken – is meer nodig. Al biedt de volgende bijdrage, 'Grounding artistic development', een uitweg door te benadrukken dat niemand tevoren kan weten hoe een residentie later invloed op leven en werk van een deelnemer of aanbieder kan hebben.

### Andere samenleving

De delen drie *Institutional and artistic reflections* en vier *Art eco-systems* bieden weinig nieuwe invalshoeken, al verduidelijken de bijdragen de door de redacteurs in de inleiding naar voren gebrachte stellingen. De hoofdstukken 'Divided we move together' en 'Cosmopolitics for retreats' in deel vijf, *Transitions*, pakken wel weer de draad op in het beantwoorden van de centrale vraag. Volgens auteurs Stodolsky en Muukkonen kunnen de lessen van kunstenaars die niet afkomstig zijn uit ons gepriviliegeerde deel van de wereld ons veel leren over macht, en daarmee dus over maatschappelijke 'time and space': leven we eigenlijk wel in dezelfde tijd en ruimte als zij die we de toegang tot onze wereld ontzeggen? Elfving citeert Anna Tsing in haar bijdrage 'Cosmopolitics': 'Living in a time of planetary catastrophe thus begins with a practice at once humble and difficult: noticing the worlds around us' (p. 230). Met die oproep aan kunstenaars en residentie-aanbieders raken we aan de kern van dit boek: wil de kunstwereld, en de residenties die er – in alle

veelsoortigheid – onderdeel van zijn, daadwerkelijk een andere samenleving mogelijk maken, dan kan een residentie daar een middel toe zijn. Zoals in een eigen studio blijven werken dat ook kan zijn.

De daadwerkelijke keuze, in Gielen denken, is die tussen creatieve productiviteit en criminele activiteit; bevestigen we het bestaande systeem waarin we ons bewegen, of veranderen we dat, op manieren die nu nog buiten de wet vallen, zoals Gielen beschrijft in het mede door hem geredigeerde *The art of civil action* (Dietachmair et al. 2017).

'Bereid je gedegen voor, weet waar je heen gaat, maak plannen, vergeet alles zodra je er eenmaal bent, en wij betalen de boetes wel', werd mij ooit op het hart gedrukt toen ik werd uitgezonden op een artist-in-residency. Dit boek leerde me die uitspraak opnieuw, en van vele kanten, te bekijken.

#### Literatuur

Dietachmair, P. en P. Gielen (eds.) (2017) *The art of civil action: political space and cultural dissent*. Amsterdam: Valiz.

**Friso Wiersum** is werkzaam op de afdeling communicatie bij de European Cultural Foundation en lid van urban do tank Expodium

### Saskia Leefsma

#### Bosch, A. ten (2019)

#### *De IJssel stroomt feller dan de Amstel: herinneringen van een boekverkoper, uitgever en schrijver.*

Amsterdam: Van Oorschot, 332 p.

Prijs: € 22,50

*De IJssel stroomt feller dan de Amstel* is opgebouwd uit kleine anekdotes over de literaire wereld en wetenswaardigheden over het reilen en zeilen van het boekenvak, de uitgeverswereld en auteurs. Zo schrijft Ten Bosch over de hoge omzet tijdens sinterklaas en de rust in de winkel gedurende de rest van het jaar. Over de lezingen en

signeersessies met nazit. Over de onderhandelingen en contractbreuken. Over het belang van Adriaan van Dis voor de verkoop, het Boekenbal en de kinnesse onder auteurs. Ook de kleinste voorvallen komen gedetailleerd ter sprake.

### Vol venijn

Ad ten Bosch verzorgde voor de website van boekhandel Van Someren & Ten Bosch, waar hij voormalig eigenaar van is, een rubriek met zijn herinneringen. Maar bij het verschijnen van dit boek beschouwde hij zijn herinneringen aan de boekwinkel als voltooid. 'Op zeker moment ben je ook uitgepraat', zo schreef hij in zijn laatste bijdrage aan de site.<sup>1</sup> Ten Bosch heeft veel te vertellen. De beroepsgroepen boekhandelaar en uitgever vereisten een soepele omgang met allerlei soorten mensen: auteurs, illustratoren, vormgevers, uitgevers, typografen, drukkers en, niet te vergeten, klanten. Het boek staat vol met anekdotes over zo'n beetje iedereen in de literaire wereld uit de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw, zoals Harry Mulisch, Maarten Biesheuvel, A.F.Th. van der Heijden, Boudewijn Büch, Gerrit Komrij, Johan Polak, Theo Sontrop en vooral Ida Gerhard. Over iedereen valt iets te vertellen, soms vrolijk en liefdevol, maar met regelmaat ook vol venijn.

### Langdurige vriendschap

Ten Bosch bracht zijn jeugd door boven de (kantoor)boekhandel van zijn vader, Hendrik Willem ten Bosch. Zo maakte hij bijvoorbeeld mee dat *Ik Jan Cremer* onder de toonbank werd verkocht, net uitgebracht voor sinterklaas en alvast ingepakt in sinterklaaspapier. In Utrecht ging hij naar de grafische school. Zijn klasgenoten waren voornamelijk zonen uit drukkerij-families die wisten dat ze 'aan een carrière voor het leven begonnen in een eigen bedrijf' (p. 43). Maar hij kwam niet uit zo'n familie en voelde zich niet op zijn plaats. Toch zou



de daar opgedane kennis hem later bij het beoordelen van drukwerk en de keuze van vormgevers nog goed van pas komen. Na onder meer een avontuur in Canada als vrachtwagenchauffeur nam hij in 1977 de boekhandel van zijn vader over en transformeerde de kantoorboekhandel tot een literaire boekhandel.

Als groentje moest hij veel leren. Welke boeken moet je als boekhandel in voorraad hebben? Want dat de kwaliteit van de boekhandel daarvan afhing, werd hem snel duidelijk. Eén misser had grote gevolgen: de nieuwe bundel *Het sterreschip* (1979) van Ida Gerhardt lag in alle Zutphense boekwinkels, maar niet bij Ten Bosch. Op hoge poten deed zij haar beklag, eerst in de winkel en kort daarop ook schriftelijk. Op advies van een oud-leraar van Gerhardt nodigde Ten Bosch haar allervriendelijkst uit een paar regels te schrijven voor een foto-boek. Dit maakte alles goed en leidde bovendien tot een langdurige vriendschap tussen beiden.

#### Als vorsten onthaald

In 1989 nam Ten Bosch de uitgeverij Atheneum-Polak & Van Gennep over van Johan Polak. Waar Polak vooral gebonden boeken uitgaf,

bracht Ten Bosch paperbacks uit met vertalingen en herdrukken. Dat leidde onder andere tot een blije ontmoeting met Wim Bloem, zoon van dichter J.C. Bloem. Dankzij de goedkope heruitgave ontving die opeens meer royalty's dan ooit.

In samenwerking met uitgever Wouter van Oorschoot kwam de Franse Bibliotheek, met vertalingen van Franstalige romans en poëzie, tot stand. Een bezoek aan de Salon du Livre in Parijs volgde op uitnodiging van Jacques (sic) Lang, minister van Cultuur in Frankrijk van 1981-1986 en 1988-1992. Van Oorschoot en hij werden er als vorsten onthaald. Ten Bosch roemt het beleid van Lang waarin destijds veel aandacht was voor literatuur en benadrukt het contrast met de situatie in Nederland, waar Annemarie Jorritsma, minister van Economische Zaken, eind 2000 de vaste boekenprijs wilde afschaffen.

Ten Bosch pendelde lang heen en weer tussen Zutphen en Amsterdam. Dat drukke bestaan brak hem uiteindelijk op. Hij verkocht de uitgeverij en verhuisde terug naar Zutphen. Zijn nieuwe carrière als schrijver verliep niet vlekkeloos. Zo werd zijn roman *Huidhonger* genomineerd voor de Gouden Doerian, de prijs voor de slechtste roman. Ten Bosch wijt deze eer aan een onaangename confrontatie, waarbij nog net geen klappen vielen, een jaar eerder met de voorzitter van de jury, Michaël Zeeman.

De anekdotes van Ten Bosch zijn een mooie primaire bron voor toekomstige boekhandelaren en uitgevers of volgende generaties studenten Nederlands en Cultuurwetenschappen (als die studies dan nog bestaan). Het is echter wel een uiterst subjectieve bron, want het bevat slechts één kant van het verhaal, met Ten Bosch als bemiddelaar, als de spreekwoordelijke ideale schoonzoon, als katalysator van mooie ideeën en uitgaven en als verongelijkt auteur, maar ook als bewonderaar en uitgever van Ida Gerhardt. •

#### Noot

I [www.somerentenbosch.nl/nieuwsarchief/eerder-van-ad/](http://www.somerentenbosch.nl/nieuwsarchief/eerder-van-ad/)

**Saskia Leefsma** adviseert en begeleidt culturele instellingen, kunstenaars en verzamelaars bij collectieregistratie