

Renzo Martens graaft bij een van de hoeken van het Stedelijk Museum Amsterdam, tijdens een gedeeltelijke heropvoering van het historische werk *Op losse schroeven* (1969) van Jan Dibbets, 2024, foto Maarten Nauw

De tragedie van het moderne kunstmuseum

Door Timo Demollin

Zijn musea progressieve instellingen? In zijn proefschrift *Going Global* (2025) onderzoekt kunsthistoricus en conservator Jelle Bouwhuis hoe het moderne kunstmuseummodel zich presenteert als ruimte voor emancipatie, diversiteit en sociale rechtvaardigheid, terwijl het tegelijk verstrikt blijft in koloniale erfenissen, kapitaalstromen en neoliberale bestuurslogica. Daarmee legt hij de vraag op tafel of musea sociale rechtvaardigheid wel echt kunnen dienen, zoals doorgaans wordt beweerd, of vooral het beeld daarvan beheren. Timo Demollin gaat met Bouwhuis in gesprek.

Timo Demollin: De maatschappelijke positie van musea maakt dat zij behalve applaus ook altijd kritiek hebben gekregen, uit uiteenlopende hoeken. De afgelopen jaren was dat onder meer vanwege institutioneel racisme, de blinde vlek voor koloniale wortels en vormen van *art washing*. Zulke kritieken roepen de vraag op of we hier te maken hebben met ontsporingen, of juist met kenmerken van het museummodel zelf. Je proefschrift *Going Global* leest daarbij niet alleen als studie naar het moderne museum, maar ook als een vorm van 'infrastructural critique'. Opvallend is de herlezing van de mythevorming rond Willem Sandberg, de veelgeprezen museumdirecteur van het Stedelijk van 1945 tot 1963. Je laat zien hoe het naoorlogse modernisme zichzelf als emancipatoir kon presenteren, terwijl het tegelijk verweven bleef met koloniale machtsstructuren en depolitisering. Hoe is die herlezing ontstaan?

Jelle Bouwhuis: 'Sandberg is voor mij een belangrijke figuur omdat veel tegenstrijdigheden en paradoxen waar kunstmusea vandaag nog steeds mee worstelen, ook in zijn tijd al speelden. Terwijl hij wordt herinnerd als antinazistische verzetsheld en het gezicht van canonieke avant-gardekunst en progressief modernisme, bleef de koloniale context van onder meer Indonesië en Nieuw-Guinea grotendeels buiten beeld in zijn museumbeleid. Dat geldt ook voor Sandbergs latere betrokkenheid bij het Israel Museum in Jeruzalem, waar hij tussen 1964 en 1975 werkte binnen de koloniale realiteit van bezetting en apartheid in Palestina.

Voor de samenwerkingen van SMBA waaraan ik werkte, werd regelmatig gereisd, onder meer naar Ghana, Senegal, Indonesië en India. In het verlengde daarvan maakte ik gebruik van een reisprogramma van KunstenIsraël, een Nederlandse stichting die Israëlische cultuur promoot, om daar Palestijnse kunstenaars in Oost-Jeruzalem te bezoeken, iets wat de organisatie overigens actief ontmoedigde. Tijdens die reis werd ik opnieuw herinnerd aan Sandbergs dienstverband bij het Israel Museum en raakte ik nieuwsgierig naar zijn relatie tot de politieke conflicten. Was hij kritisch? Tijdens mijn latere archiefonderzoek in het Israel Museum vond ik veel informatie die tot dan toe ontbrak. Het tegenovergestelde bleek waar: Sandberg uitte zich overwegend onverschillig en soms zelfs neerbuigend over Palestijnen, en onthield zich op kritieke momenten ervan om aandacht te schenken aan hun onderdrukking. Dat staat haaks op het populaire beeld van Sandberg als partizaan die sociale rechtvaardigheid voorstond.'

Je stelt dat het wegdrukken van kolonialisme uit Sandbergs historiografie een gladde institutionele succesgeschiedenis heeft geproduceerd: de overwinning op de Tweede Wereldoorlog werd de basis voor het morele zelfbeeld van het Stedelijk Museum, die het zicht ontnam op andere geweldsgeschiedenissen. Dit komt bovenop het feit dat het negentiende-eeuwse kapitaal waarmee de bouw van het museum werd gefinancierd onttrokken was aan Oost-Javaanse plantagearbeiders onder Nederlands koloniaal bestuur. Moet de ontstaansmythe van het Stedelijk en van het moderne kunstmuseum in bredere zin herzien worden?

'Het moderne kunstmuseum als vorm heeft zichzelf altijd historisch gelegitimeerd via de progressieve retoriek van vrijheid, gelijkheid, vrije expressie en universalisme, terwijl het tegelijk structurele tegenstellingen rond kolonialisme, arbeid, klasse en kapitaal steeds opnieuw wist te absorberen of neutraliseren. Sandberg werkte bovendien actief mee aan zijn eigen mythologie, die hem achteraf positioneert als een soort prototype van de moderne curator: een behendig internationaal netwerker en experimenteel museumvernieuwer, en dus een referentie voor jongere invloedrijke curatoren zoals Harald Szeemann. Sandbergs persoonlijke tegenstrijdigheden zie je ook terug in zijn verhouding tot kunstenaars, denk aan figuren als Karel Appel, eerder dan vormen van collectieve politieke strijd. Hoewel hij zich profileerde als bondgenoot van kunstenaars en tegenstander van burgerlijk elitisme, hielp hij uiteindelijk vooral het model van de autonome, geïndividualiseerde kunstenaar te institutionaliseren.

Het is waar dat Sandberg tentoonstellingen organiseerde met kunstwerken uit delen van de





Beide foto's
Jan Dibbets, *Op losse schroeven*, 1969, Collectie Stedelijk Museum Amsterdam, fotograaf onbekend

wereld die geïmpliceerd zijn in het kolonialisme, zoals Indonesië, Curaçao en Haïti. Tegelijkertijd dienden deze zogenaamd "primitieve" beeldtalen minder als een werkelijke confrontatie met koloniale verhoudingen dan als esthetische en morele bronnen voor een Europees modernistisch verlangen naar vernieuwing, spontaniteit en vitaliteit. Die ogenschijnlijke openheid kon dus samengaan met koloniale blindheid, waarbij structurele onderdrukking buiten beeld bleef.'

Dat vormt een brug naar onze tijd. Een sterke lijn in *Going Global* beschrijft hoe het discours en beleid rond multiculturalisme in de jaren tachtig en negentig, dat vooral in steden als New York en Londen verbonden was met emancipatie, op termijn werd vervangen door een museale interesse in 'het mondiale'. Hoe beleefde jij destijds zelf deze verschuiving?

'In plaats van een maatschappelijke discussie over rechtvaardigheid of moraliteit kreeg het diversiteitsdebat van die tijd in kunstmusea al snel invulling vanuit een geografische en geopolitieke benadering: er moest meer kunst te zien zijn uit andere delen van de wereld. Bij het Stedelijk maakte directeur Wim Beeren tussen 1985 en 1993 al enkele tentoonstellingen die pasten binnen die tendens, waarin onder andere Zuid-Amerikaanse en Oost-Europese kunstenaars centraal stonden. Maar met de opkomst van deze mondiale interesse verschoven ook de kapitaalstromen. Neoliberale expansie-agenda's hadden ook hun weerslag op de kunst: terugtrekkende overheden, verzelfstandiging van musea, de zoektocht naar privaat geld, én uitdijende collecties, biënnales, residenties en andere internationale kunstenaarscircuits. Deze vorm van mondialisering sloot perfect aan bij het kosmopolitisme van de culturele elite en had weinig te maken met het eerder genoemde multiculturalisme vanuit maatschappelijke interesse. Curatoren als Hou Hanru, Hans Ulrich Obrist en Nicolas Bourriaud werden de gezichten van een nieuw type internationale tentoonstellingspraktijk rond mobiliteit, netwerken en mondiale circulatie. Reizen werd veel makkelijker en de hele wereld ging als het ware open voor hedendaagse kunst. Rond de eeuwwisseling begon die manier van werken mij ook op te vallen, toen ik net werkzaam was in de museumsector.'

Een belangrijke referentie in je proefschrift is het begrip 'postcolonial constellation' van Okwui Enwezor. Het ziet de relatie tussen kolonialisme, migratie en mondiale ongelijkheid als een blijvende conditie van de hedendaagse kunstwereld. Begin jaren 2000 zag hij de *global turn* nog als een kans om de eurocentrische ordening van de kunstwereld open te breken. Hoe behoudend stonden Nederlandse moderne kunstmusea tegenover die ontwikkelingen?

'Men wist bij het Stedelijk niet goed hoe aansluiting te vinden bij die ontwikkelingen, waardoor al snel een retoriek ontstond dat het museum achterliep. En tegelijk noodzaakte het juichmoment van de mondialisering ook een kritischer betoog. Er werd volop gesproken over het ontsluiten van "de wereld", terwijl grote delen van die vaak postkoloniale wereld feitelijk buiten de bubbel vielen of actief werden gemarginaliseerd. Zeker in moderne kunstmusea zagen we daar eigenlijk te weinig van terug, en gingen er stemmen op om daar meer aandacht aan te besteden. Dat idee hebben we met SMBA vanaf 2007 opgepakt. Binnen de internationale discussie was dat eigenlijk al relatief laat, maar het punt was nu juist dat de Nederlandse kunstmusea die discussie überhaupt niet aangingen, in tegenstelling tot de etnografische musea of bijvoorbeeld instellingen als Iniva in Londen en de vele "etnisch-specifieke" musea in de Verenigde Staten.'

Toch sloeg die *global turn* volgens jou daarna weer om van een politiek project naar een managementmodel voor culturele legitimiteit. Je hoofdstuk over SMBA is interessant omdat het de dubbelrol van projectruimtes en kritische programma's blootlegt: ze kunnen politieke openingen creëren en tegelijk functioneren als buffers die het grotere instituut afschermen van structurele verandering.

'We hoopten dat het programma van SMBA voorbeeldstellend zou worden voor musea en geloofden dat een reflectie op de onevenredige effecten van mondialisering iets kon veranderen ten goede. Een debat over meer structureel verankerde vormen van diversiteit maakte daar deel van uit. Tegelijk werd de projectruimte zo ook een bliksemafleider voor kritiek op het Stedelijk zelf, zoals ik beschrijf aan de hand van voorbeelden van censuur en institutioneel racisme. Tussen 2010 en 2020 lagen de prioriteiten van musea ook heel anders. Bezuinigingen leidden tot krappe budgetten en de noodzaak voor meer fondsenwerving: donateurs werden op het schild gehesen en blockbuster-tentoonstellingen

Juist dat blijvende geloof in het museum als emancipatiemachine houdt de status quo in stand

moesten kaartverkoop stimuleren. Bovendien zijn moderne kunstmusea in structurele zin conservatief, omdat ze hun legitimiteit grotendeels ontlenen aan hun verleden. Grotere maatschappelijke bewegingen moesten eerst voet aan de grond krijgen, zoals het antiracistisch activisme van Black Lives Matter, voordat diversiteit als museale opgave écht serieus werd genomen.'

In je analyse zet je herhaaldelijk representatie af tegen herverdeling: musea zijn steeds makkelijker de retoriek van dekolonisatie en diversiteit gaan omarmen, maar blijven terughoudend tegenover vragen rond zeggenschap, klassentegenstellingen en macht. Is institutionele kritiek onderdeel geworden van het museumbeheer?

'Dat kan je wel stellen. Kunstenaars als Andrea Fraser roepen dat al decennialang. Het is overigens goed om te beseffen dat Sandbergs directeurschap bij het Stedelijk feitelijk ook een vorm van institutionele kritiek was: dat stoffige, traditionele museummodel trekt geen mens, dus wij zullen de maatschappij eens laten zien hoe modern, progressief en dynamisch een museum kan zijn. Maar Sandbergs kritiek ontstond wel degelijk vanuit een paternalistisch wereldbeeld: hij was toen al de belichaming van wat nu *elite capture* wordt genoemd. Misschien is dat ook zijn belangrijkste erfenis: het idee dat het museum een fundamenteel progressieve instelling zou kunnen zijn. Kunstenaars, curatoren en cultuurwerkers blijven het museum behandelen als een idealistisch projectieveld dat democratisch hervormbaar zou zijn, terwijl kritiek in de praktijk vaak wordt geabsorbeerd in weer een symposium, publiek programma of cosmetische beleidsaanpassing waarbij een tot "gemeenschap" verklaarde minderheid tijdelijk zichtbaar mag zijn. Juist dat blijvende geloof in het museum als emancipatiemachine houdt de status quo in stand.'

Aan het einde van het proefschrift keer je terug naar de begin-twintigste-eeuwse kunstenaarsverenigingen van vóór Sandbergs directeursperiode. Ligt er in de nu hernieuwde interesse in kleinere, lokale en collectieve structuren, een kiem voor politieke transformatie?

'Het is de vraag of in de geschiedenis van het Stedelijk misschien ook een radicaler, meer op sociale rechtvaardigheid gericht alternatief besloten lag. Hoewel je de kunstenaarsverenigingen in de jaren twintig en dertig ook geen democratische hoogstandjes kan noemen, hadden ze wel invloed op het museumbeleid. Na de financiële crisis van 1929 kregen linkse kunstenaars veel zichtbaarheid, en vertegenwoordigden zij een scala aan standpunten en opvattingen over de rol van de kunstenaar in de samenleving en de rol van kunst ter ondersteuning van de onderklasse. Na de oorlog maakte Nederland een enorme welvaartsprong door, waarbij de klassenstrijd goeddeels werd afgekocht via de verzorgingsstaat. Door ondersteuningsmaatregelen van de overheid was er veel minder noodzaak voor de zelforganisatie van kunstenaars. In de vorming van de naoorlogse middenklasse hebben musea nog wel een progressieve rol gespeeld. Maar die rol lijkt vandaag grotendeels uitgewerkt. Daarin zie je de tragedie van het moderne kunstmuseum terug: dat het zijn emancipatorische belofte nooit volledig kan waarmaken omdat die verweven is met dezelfde structuren van accumulatie en depolitisering die sociale en mondiale ongelijkheid telkens opnieuw marginaliseren. En dus kan je wat mij betreft het moderne kunstmuseum als zodanig het beste in de geschiedenis plaatsen, als instelling van de vorige eeuw. Ook om te voorkomen dat je met hedendaagse kunstinstellingen nog steeds tegen die tragische erfenis aan blijft lopen en voortbouwt op een tegenstrijdig model.

De hernieuwde interesse in vormen van zelforganisatie, zoals *lumbung*, wordt nu natuurlijk opgepakt als een nieuw soort panacee, een tovermiddel dat de structurele problemen van het systeem wel zal oplossen. Daarmee dreigt opnieuw het mechanisme waarbij instellingen een "ander" creëren wier inkapseling uiteindelijk het systeem legitimeert. Zoals het Stedelijk dat eerder deed met de arbeidersklasse, Sandberg het deed met abstractie en het exotiseren van vrije expressie, of zoals overwegend witte musea dat doen met niet-witte kunstenaars. Steeds opnieuw blijkt niet de emancipatie zelf doorslaggevend, maar het progressieve beeld dat instellingen ermee over zichzelf kunnen produceren.'

Uiteindelijk draait de meest fundamentele vraag van *Going Global* misschien wel hierom: kunnen musea wel democratiseren zonder afstand te doen van de structuren waarop hun identiteit gebouwd is?

'Zoiets zie ik eerlijk gezegd niet gebeuren, omdat het museum daarmee uiteindelijk zijn eigen bestaansgrond zou moeten ondermijnen. Het moderne kunstmuseum is namelijk geen democratisch platform of politieke arena waarin maatschappelijke tegenstellingen werkelijk uitgevochten kunnen worden. De kern van het museummodel draait nog steeds om het uitbreiden, beheren en legitimeren van collecties. Juist daaraan ontleent het museum zijn culturele autoriteit en maatschappelijk draagvlak.

Bovendien zijn kunstcollecties historisch gezien nooit bedoeld geweest om democratische beginselen te dienen. Daarom denk ik ook dat een nadruk op representatie en diversiteit binnen collectiebeleid, of welke andere prioriteit ook, vaak minder democratisch is dan wordt voorgesteld. Je zou zelfs kunnen zeggen dat publieke musea de gemeenschap in feite opzadelen met collecties die almaar verder uitdijen en tot in lengte van dagen onderhouden moeten worden met belastinggeld, terwijl slechts een fractie ervan zichtbaar is, en grote groepen in de samenleving deze kunst toch al nauwelijks zien, of zich er helemaal niet in herkennen. Natuurlijk kan een museumbezoek betekenisvol zijn voor een cultureel publiek uit de middenklasse. Maar de vraag blijft: helpt het museummodel uiteindelijk niet ook mee om bestaande ongelijkheid in stand te houden? Kunnen die twee dingen werkelijk naast elkaar bestaan?

Waar ik nog wel potentieel zie, is bij hedendaagse kunstinstellingen zonder de ballast van uitdijende collecties. Kleinere musea zouden zich kunnen heruitvinden als lokale, gemeenschapsgerichte structuren. Democratisering zie ik eerder daar ontstaan: in kleinere verbanden van politiek en sociaal gelijkgestemden. Dan hoeft het ook geen museum meer te heten. Het is een gedachte-experiment waard of het Stedelijk, hoe paradoxaal ook, wellicht democratischer zou worden op het moment dat het zijn publieke pretenties loslaat en zichzelf openlijk verder privatiseert. Niet omdat privatisering een ideaal zou zijn, maar omdat het misschien zichtbaar maakt dat het moderne kunstmuseum als publiek emancipatiemodel historisch uitgeput geraakt is – zodat publieke middelen opnieuw naar hedendaagse kunst en collectieve infrastructuren kunnen vloeien.'

Timo Demollin is beeldend kunstenaar

In december verschijnt de publieksedite van het proefschrift van Jelle Bouwhuis, *Going Global* bij Amsterdam University Press

Helpt het museummodel uiteindelijk niet ook mee om bestaande ongelijkheid in stand te houden?

Hollandaise, tentoonstelling in SMBA uit 2012, met links Willem de Rooij, *Blue to Black*, 2012 en rechts Abdoulaye Konaté, *African Feast (the men and the marionettes)*, 2012, foto Gert Jan van Rooij

