

Als een nieuw kunstmuseum wordt geopend, beginnen twee klokken te lopen. De ene tikt traag en gelijkmatig de natuurlijke veroudering van het gebouw weg. Deze klok raakt al vrij snel uit de pas met de andere, die van de in wisselend tempo veranderende opvattingen omtrent kunst en omtrent het verzamelen en presenteren van kunst. De oudere musea van moderne kunst vooral zien zich op den duur geconfronteerd met de discrepantie tussen een statische architectuur en een dynamische inboedel. De vraag wordt dan in hoeverre de architectuur de kunst in haar werking beïnvloedt door de museumbezoekers een gedateerd interpretatiekader op te dringen. Maar ook afgezien van de architectuur zijn die bezoekers nooit alleen met een kunstwerk. Het wordt hun altijd getoond in gezelschap van andere kunstwerken en het is slecht voorstelbaar dat het museum door de combinaties die het aanbiedt niet iets zou willen bewijzen, of op zijn minst ter overweging voorleggen. Elke opstelling wordt als vanzelf begrepen als een uitnodiging om naar verbanden te zoeken.

(Foto's: Haags)

Een huis voor een verzameling

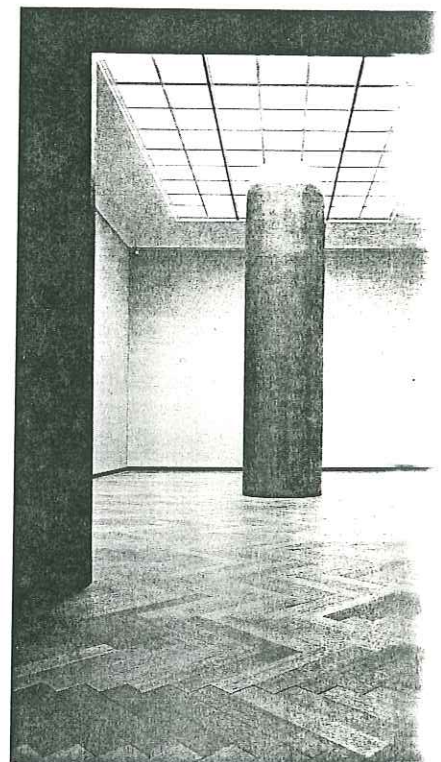
Rudi Fuchs in het Haags Gemeentemuseum

Cor Blok

Het Haags Gemeentemuseum, nog ontworpen door Berlage en geopend in 1935, een jaar na het overlijden van de architect, belichaamt de gevoelens van een tijd waarin kunst met een zekere wijding genoten diende te worden. Niet voor niets maant een bovenaardse en bovenmaatse dame hoog boven de ingangshal de bezoekers het goddelijk licht te eren in de openbaringen der kunst. Het gebouw is ontworpen voor kunstwerken die hun plaats zelden moesten afstaan aan tijdelijke tentoonstellingen, en bovendien voor een verzameling die hoofdzakelijk uit schilderijen bestond. Eén grote zaal op de verdieping werd voldoende geacht voor de beelden. Ruimten noch doorgangen waren berekend op formaten groter dan die van een flinke Breitner of een levensgrote bronsfiguur. Men was in 1935 niet meer geïnteresseerd in de spektakelstukken van de negentiende-eeuwse *pompieri* – en de formaten van Jackson Pollock en Anselm Kiefer lagen nog in de onvoorstelbare toekomst.

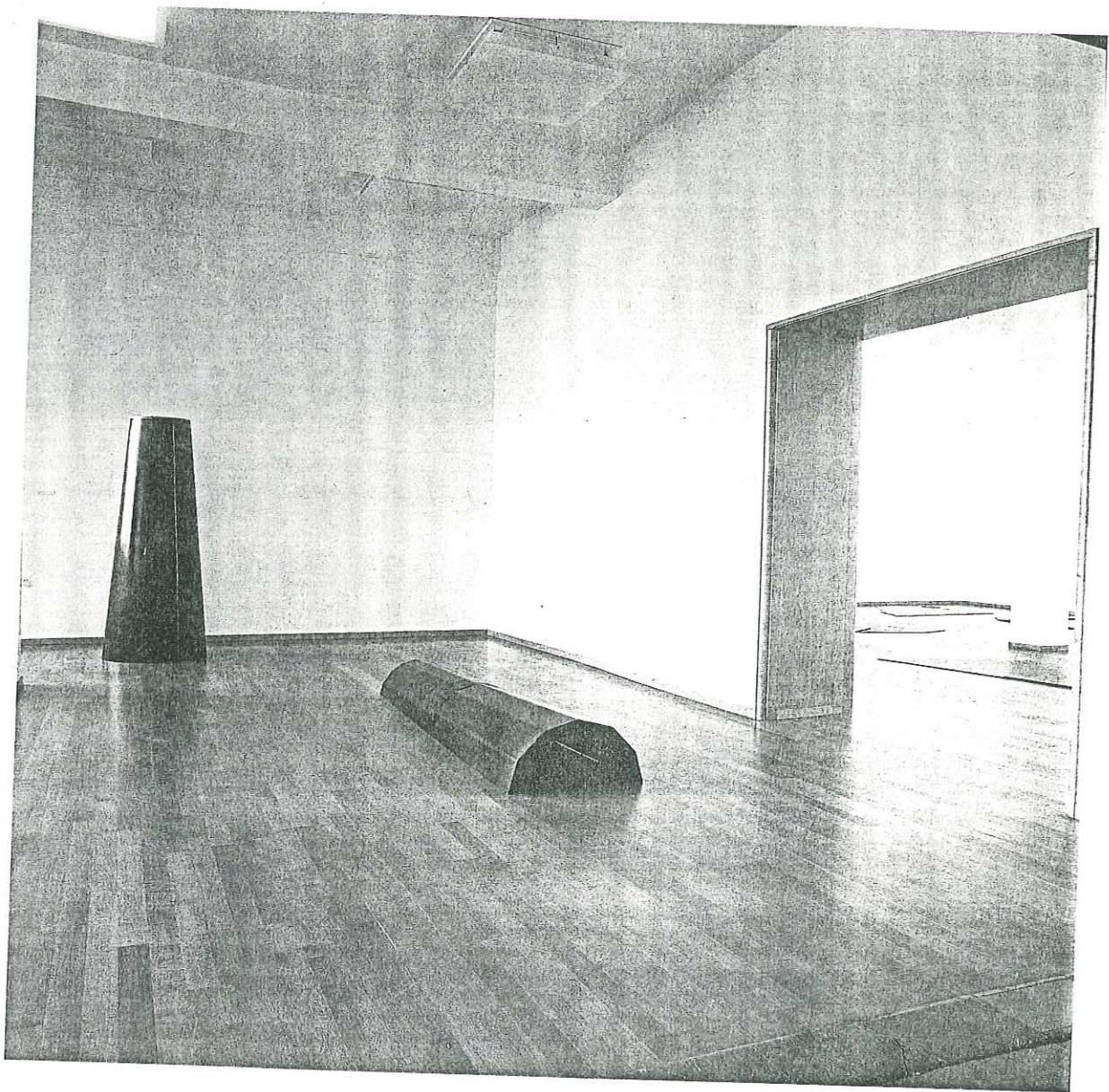
Die toekomst bracht niet alleen schaalvergroting, maar ook een sterke toename van de driedimensionale kunst in verhouding tot het schilderen; veel kunst, bovendien, die minder verstild van karakter was en minder devotie van museumbezoekers verlangde. Het was echter vooral de explosieve ontwikkeling van het tentoonstellingsbedrijf in de jaren vijftig, die leidde tot een vraag naar grote, flexibele ruimten en een – zoals het later zou gaan heten – 'laagdrempelige' architectuur. Op basis van deze eisen ontwierp Sjoerd Schamhart voor het Haags Gemeentemuseum een nieuwe vleugel, die in 1962 geopend werd. Deze uitbreiding van het tentoonstellingsareaal resulteerde echter vooralsnog niet in herstel van de rust in het Berlage-gebouw: nog steeds moesten daar regelmatig delen van de collectie het veld ruimen voor exposities. Vanaf de vroege jaren zestig vonden 'aanpassingen' plaats, zowel terwille van de kunst als om de groeiende staf onder te brengen.

Ook de grote flexibele ruimten raakten gedateerd. Irritatie over de ongemakken, die museumwerk in een 'gedateerd' gebouw meebrengt, maakte plaats voor respect voor de toenmalige opvattingen. Jarenlang verstopt achter een kinetisch reliëf van Gerhard von Graevenitz, mag de bovenaardse dame van Willem



Zaal met sculptuur van James Lee Byars (*Verzameling aan Zee*, 1988); de bronzen deuren zijn in hun oorspronkelijke staat hersteld.

(Foto: Witkam & Zweerts)



De Polier
Royde-

volslagen willekeur aan de ene, verval in louter smaakvol arrangement aan de andere kant – met de kans dat het ene werk wordt gereduceerd tot een decoratieve achtergrond bij het andere.

Fuchs zelf lijkt aan de 'confrontaties' minder betekenis te hechten dan aan de rust in huis. Toch is het chronologisch arrangement in de andere helft van de collectie hem te weinig dramatisch: het duurt te lang voor het spannend wordt, dat wil zeggen voor je bij de moderne kunst aankomt. Bovendien wil hij bezoekers ruimte geven om te 'dwalen door de tijd', analoog aan de manier waarop kunstenaars dwars door de geschiedenis heen aansluiting vinden bij voorgangers. Zo zou je van Courbet naar Baselitz moeten kunnen zonder eerst Mondriaan te passeren. Uitvoering van deze ideeën vereist aanpassingen in het gebouw en is daarom naast een kwestie van experimenteren met opstellingen ook een financiële aangelegenheid. Fuchs verwacht pas tot een bevredigende inrichting te kunnen komen na de grote Mondriaantentoonstelling in 1994, waarvoor dit deel van het gebouw ontruimd moet worden.

De nieuwe vleugel – volgens Fuchs een gebouw van dat zijn functie als tentoonstellingspaviljoen niet behoren vervult – is gesloten en wordt ingericht voor verheid. Fuchs concentreert zich op het Berlage-gevoel van hij het specifieke karakter – anderen zullen de beperkingen – accepteert. Kunst die hij goed vindt, wordt altijd op respect kunnen rekenen, en hij vindt de architectonische voorwaarden voor een museum al kunst aanspraak maakt op gezag en op contemplatie. Deze visie realiseert Fuchs weloverwogen en consistent. Of we op dit moment zo gebaat zijn bij bewoond onaanastbare meesterwerken betwijfel ik, maar kan als illustratie bij een discussiestuk over wéér een probleemgebied is ook niet alles. En tenslotte de invloed van de 'context van presentatie' niet over irritante presentatie bemoeilijkt de waarneming van u laat zich toch niet uitsluitend door een tentoonstelling voorschrijven hoe u een kunstwerk ziet?

van Konijnenburg nu alweer een hele tijd vrijuit propaganda maken voor het goddelijk licht – weliswaar ondermijnd door de doorgang naar het Museon.

Aan de architectuur van Berlage valt niet ongestraft te sleutelen. Deze constatering was voor Rudi Fuchs als directeur van het Haags Gemeentemuseum aanleiding tot een grote schoonmaak waarbij de latere ingrepen zoveel mogelijk ongedaan zijn of worden gemaakt. (Dat daarbij weer nieuwe afwijkingen optreden, is hem door Berlage-kenners kwalijk genomen.) Fuchs wil ook in die zin terug naar 1935 – tot op zekere hoogte – dat hij zijn museum in de eerste plaats ziet als een huis voor een verzameling. Het Gemeentemuseum herbergt, sinds de afdeling Haagse Historie naar elders is overgebracht, nog altijd drie collecties: kunst van de negentiende en twintigste eeuw (inclusief een zeer bijzondere verzameling tekeningen en prenten), oude kunstnijverheid en de muzikafdeling met haar Europese en niet-Europese instrumenten en bibliotheek. De verzameling moderne kunst vertoont het in Nederland gebruikelijke weinig consistente beeld: het oudere gedeelte bepaald door de smaak van particuliere schenkers, enkele werken van de vooroorlogse avant-garde waarop men na 1945 min of meer bij toeval de hand heeft kunnen leggen, plaatselijke kunstenaars en de voorkeuren van opeenvolgende directies die zelden ruim in hun geld hebben gezeten. Pièce de résistance is wat sinds de jaren vijftig is uitgegroeid tot de grootste Mondriaancollectie ter wereld – waarnaast de andere kunstenaars van De Stijl echter te lang zijn verwaarloosd. Kleinere kernen van meer recente datum worden gevormd door het werk van Constant, J.C.J. van der Heyden en Arnulf Rainer.

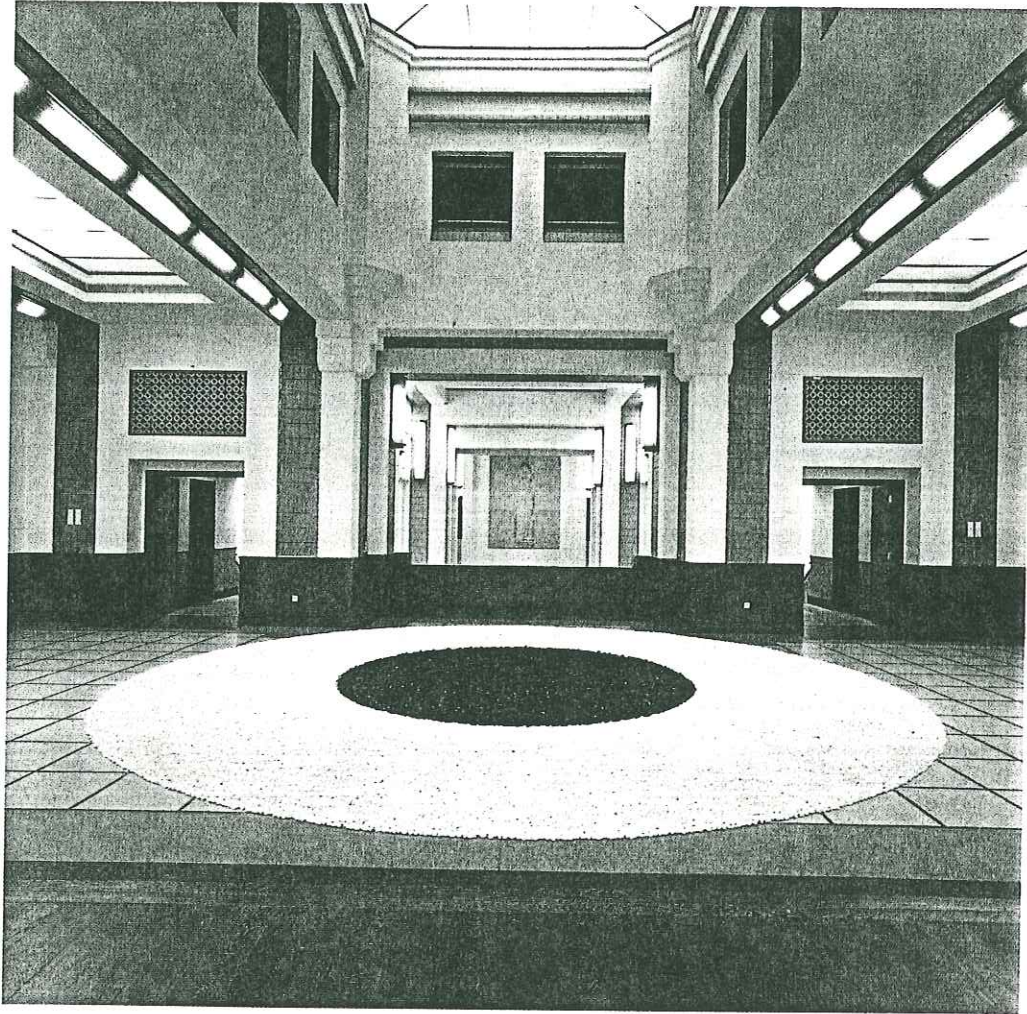
Fuchs stelt zich een museum voor waarin de bezoeker telkens zal aantreft die aan één kunstenaar zijn gewijd. Naast Constant, Van der Heyden en Rainer heeft hij daarbij het oog op Donald Judd, Per Kirkeby, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, kunstenaars van wie het museum al een aantal werken bezit en van wie Fuchs hoopt, via aankopen en bruiklenen representatieve ensembles in huis te halen. Binnen de eenmanszalen kan worden geschoven, maar Fuchs is niet voor snelle wisselingen: een bevredigende opstelling laat hij liefst minstens een half jaar onveranderd. In perioden waarin van hen geen ensemble te zien is, zal de bezoeker toch altijd op verschillende plaatsen in het museum werk van deze kunstenaars aantreffen. Tijdelijke tentoonstellingen zouden niet meer moeten zijn dan 'discrete ingrepen', geïntegreerd in het programma van geleidelijke verschuivingen binnen de verzameling. Fuchs ziet in het Haags Gemeentemuseum geen aanleiding tot grote retrospectieën. Wel zou hij af en toe perspectief willen geven aan de eigen collectie door bijvoorbeeld een zaal te vullen met geleende werken van Oskar Kokoschka, Emil Nolde of Kurt Schwitters – kleine historische tentoonstellingen dus, niet per se van kunstenaars die in het museum vertegenwoordigd zijn. Belangrijk vindt hij ook dat regelmatige bezoekers het museum leren kennen als een huis met een rijke en gevarieerde inventaris. Daarom moet op enkele plaatsen in het gebouw bijvoorbeeld gelegenheid zijn om het bezit aan werken op papier te tonen: tekeningen, prenten, ontwerpen, muziekprenten en partituren.

Bezoekers zullen met Fuchs' respect voor Berlages architectuur waarschijnlijk een heel eind kunnen meegaan. Het gebouw houdt bij alle monumentaliteit overal een menselijke maat en biedt een voortdurende afwisseling van grotere en kleinere, open en

besloten ruimten, variërend van licht en properties. Wel geeft het aan alles wat erin geplaatst wordt een zekere plechtstatigheid – die kunst volgens Fuchs best mag hebben, hoewel ook hij toegeeft dat niet ieder kunstwerk is opgewassen tegen de eisen van Berlages architectuur. De viersprong bijvoorbeeld, die men passeert als men vanuit de ingangshal onder de erezaal door het eigenlijke museum ingaat, stelt de op de vier wanden gehangen schilderijen zwaar op de proef. Die wanden vragen om meer dan levensgrote, oprijzende figuren in de trant van Ferdinand Hodler; werk dat niet zozeer getuigt van sterk geloof in de openbaringen der kunst, maar eerder past bij Asger Jorns omschrijving van kunst als 'vorm van twijfel', kan op deze plek overkomen als een zwakgebod. Dwingende eisen stelt de architectuur in de rechthoekige zaal op de verdieping, die via drie 'alkoven' uitzielt op de binnentuin en door Berlage bedoeld is als beeldenzaal. De geleiding, de pijlers en de zware plafondconstructie geven deze zaal een plastische kwaliteit die een plastisch antwoord vraagt van de erin opgestelde kunstwerken. Vlak werk krijgt het hier moeilijk.

Fuchs denkt voor de viersprong aan een opdracht voor een kunstenaar om een schildering te maken op de vier wanden, die de omgeving vormt voor een beeld van een andere kunstenaar. Na bijvoorbeeld een half jaar zou de combinatie door een andere vervangen kunnen worden. Ook hij meent overigens dat in dit gebouw veel, maar niet alles kan. De vraag of iets past in deze architectuur – letterlijk, vanwege de afmetingen, maar vooral ook figuurlijk – speelt dan ook een rol in het verzamelbeleid.

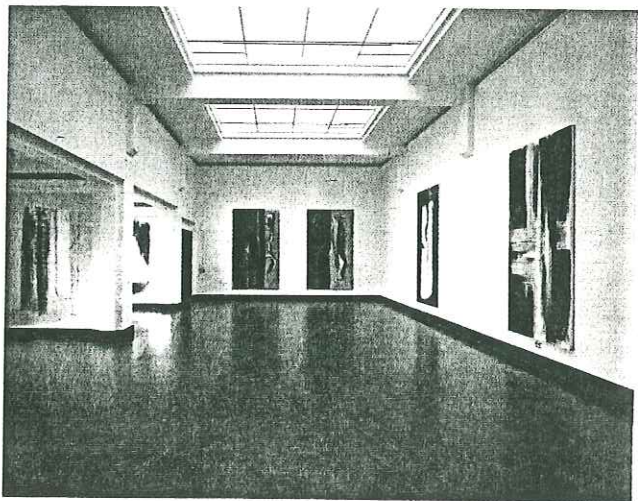
Niet alleen de relatie tussen gebouw en inhoud, ook die tussen de kunstwerken onderling kan bij bezoekers van het Haags Gemeentemuseum een gevoel van wrijving oproepen. Soms met verrassend resultaat: een aantal Oostaziatische blaasinstrumenten, klokken en trommen stond een tijdlang opgesteld als sculpturen, met eigentijdse kunst aan de wanden, waardoor de aandacht gevestigd werd op de fascinerende vormen van deze objecten, met voorbijgaan aan hun muzikale functie. Maar ook daar bleef de kijker opgezaald met vragen: waarom die combinatie met Mark Boyle, Arnulf Rainer en Wout van Heusden? Bevat deze een geheime boodschap of had er even goed iets anders kunnen hangen? Vragen die ook elders in het museum door de opstelling worden opgeroepen. Te midden van een reeks zaaltjes met historische kostuums stuit men opeens op de *Carroussel* van Bruce Nauman, alsof diens opgehangen en in een cirkel rondgesleepte beesten van zichzelf al geen schokwerking ontketenen. Op de verdieping, in de collectie kunst van de negentiende en twintigste eeuw, lijken twee inrichters met totaal verschillende opvattingen aan het werk te zijn geweest. Langs de ene kant van het gebouw wandelt men 'volgens het boekje' via romantiek, Haagse School en symbolisme naar Mondriaan, de Duitse expressionisten en de jaren dertig en zo verder naar Cobra, Francis Bacon en Marino Marini. Aan de andere kant, waar de hedendaagse kunst te zien is, treft men tussen de eenmanszalen 'confrontaties' aan als die waarmee Fuchs tijdens zijn directoraat in het Van Abbemuseum opzien baarde. Het meest extreme voorbeeld van de laatste tijd – ook door Fuchs niet als een gelukkige greep beschouwd – is een bronzen naakt van Maillol in combinatie met Immendorff, Kirkeby en Constant. Het effect kan zijn dat je beide 'confrontanten' extra goed bekijkt in de hoop op verrassend inzicht, maar je kunt je ook afwenden met een geërgerd 'Fuchs kan me nog meer vertellen.' De risico's zijn



Zaal met een werk van Long, 1989. (Litkam & Zweerts)



De viersprong.



De beeldenzaal met werk van Ika Huber, 1992.