

In januari is in Rotterdam Witte de With geopend, het nieuwe kunsthuis dat de rol van galerie 't Venster in een grotere opzet overneemt. Als directeur is de 32-jarige Belg Chris Dercon aangetrokken, bekend in België en New York, maar in Nederland een nieuwkomer.

Je hebt kunstgeschiedenis gestudeerd in Leiden?

'Ja, het was eind jaren 70, begin 80. De kunst zat in een vreeslijke malaise, het was een ongelooflijk subjectieve kunst geworden. Langzamerhand begonnen de bijverschijnselen van de nieuwe schilderkunst, dat nieuwe, dat actuele, dat terroristische van de actualiteit af te zwakken. Men begon in een ivoren toren te werken, ik denk aan de tandem Gachnang-Fuchs. Het was zeer goed dat ze naar beneden bleven duwen – de resultaten ervan zijn bekend – maar tegelijkertijd kregen ze *offsprings* die niet meer interessant waren. Het gesprek tussen Gachnang en Fuchs over Baselitz, Penck, Immendorf was zo klein aan het worden, een nucleus die op zichzelf draaide en daarbuiten was niks. Benjamin Buchloh schreef op dat moment een gedurfd essay over de regressie en de autoriteit van die nieuwe neo-expressionistische schilderkunst. Van de aktualiteit word ik angstig, daarom verwijs ik graag naar artikelen. Buchloh vroeg zich af: waarom wordt die nieuwe schilderkunst zo gemakkelijk geaccepteerd en wijst men elk onderzoek naar de historische gronden af? Hij is erg bij de Duitse situatie betrokken en vergelijkt voortdurend een Richter met een Kiefer, zoals onlangs nog, in oktober.'

Waarom ben je teruggegaan naar België?

'Het ging wel leuk met mijn studie maar tegelijkertijd was ik bang dat ik het toch allemaal maar eens zelf moest gaan doen. In België begon de kunst de kop weer op te steken. Er was weinig infrastructuur maar er was een context waarbinnen eigenzinnig nagedacht kon worden. Men sprak van de Vlaamse Golf. Er waren mensen die opnieuw begonnen en vernieuwend werkten binnen de beeldende kunst en de organisatie daarvan, de dans, de film, binnen de televisie en het Vlaamse theater. Achteraf bezien is het een beetje artificieel naar omhoog geschreven, maar toch.

Ik zelf schreef over videokunst maar eigenlijk was ik die videokunst mee aan het uitvinden via mijn stukjes in De Standaard. Van iets kleins maakte je iets enorms, van een tape van 10 min. liet je een grote zwart-wit foto zien en dan leek het wel een heel oeuvre. Binnen de video ontstonden toen al cinematografische elementen, fictie en documentaire werden erin gestopt. Er was geen Nam June Paik-orthodoxie meer, het was een puur experiment, er werd nagedacht over

filmtaal. Video was een soort homeopathisch beeld, de moraliteit achter de televisiebeelden. Iedereen dacht: hier gebeurt iets, dit moeten wij helpen naar boven trekken. Wij spanden samen maar er ontstonden ook strategieën, scholen, groepen die bepaalde kunstenaars volgden. Nu heb je het normale beeld, een bepaalde concurrentiestrijd, maar toen was het erg samenzweerderig.'

voor mij heel belangrijk in de eerste tentoonstelling die ik maakte in Leuven: *Doch, doch*. Die titel was afkomstig van een werk van Ludger Gerdes, die in Duitsland samen met een paar anderen dat neo-expressionisme begon te bekritisseren. Hij werd sterk beïnvloed door Richter en Buchloh, had *Tokyo-ga* van Wim Wenders gezien waarin deze heel benauwd, bovenop een wolkenkrabber in New York, aan Werner Her-



Chris Dercon foto: Caspari de Geus

Waar haalde je je ideeën in die tijd?

'Ik ging werken als een scenarist bij de televisie, voor regisseurs als Stefan de Koster en Jef Cornelis. Wat toen erg belangrijk voor mij werd waren de films, documentaires, fictie-documentaires en documentaire ficties van Jean-Luc Godard. Dat de regisseur zijn eigen film, zijn eigen tekst, zijn eigen scenario ging aanpassen en commentarieëren in real time ten overstaan van het publiek, er de *théorie de catastrophe* en de geschiedenis van de schilderkunst bij sleurde, dat was voor mij erg belangrijk. Jean-Luc Godard ging vergelijken. Binnen de Vlaamse Golf gebeurde dat ook. Je mocht bijvoorbeeld zeggen dat de Vlaamse dans interessanter was dan de Vlaamse beeldende kunst, dat de televisiedocumentaires even interessant waren als de filmdeelen van Eric de Kuyper. Dat vergelijken was

zorg vraagt: "Zijn er nog sterke beelden vandaag?" En het antwoord was: "Doch, doch." Het was een tentoonstelling met Bruce Nauman, Ludger Gerdes, Thomas Schütte, Jef Geys, Dan Graham en die heren zijn steeds inspiratiebronnen gebleven. Het was meteen een afstand nemen van het puur subjectieve in de schilderkunst en een grotere afstand dan tussen het werk van een Baselitz en een Dan Graham kun je haast niet hebben.'

Wat zijn sterke beelden?

'Een sterk beeld is bijvoorbeeld dat in *Passion* van Godard, waarin hij Jerzy, de Poolse regisseur, de studio laat binnenlopen met de figuranten die die doeken van Ingres, Delacroix, Géricault en Goya moeten gaan vormen, waarbij Jerzy in gevecht raakt met de engel die zijn plaats in het

en het werkelijke

ableau wil gaan innemen.

En ander sterk beeld van Godard zit in *Bande à part*, waarin het wereldrecord museum doorloven, dat op naam staat van een Amerikaan, wordt gebroken. Drie acteurs doorlopen het Louvre in 30 seconden. Dat is zowel de Godard van de kritiek op *Le cinéma de l'exposition et l'exposition du cinéma* als de Godard die niet meer buiten *la peinture* kan om over de film te spreken. En uiteraard *Hiroshima mon amour*, waarin de documentaire over de slachtoffers van de radioactieve uitval deel wordt van het museum. Je merkt het verschil niet meer tussen de filmbeelden in het atoommuseum en het museum zelf.

Dit zijn sterke beelden omdat ze een situatie bijna omkeren. In de cinema werd altijd een anonieme kijker geconfronteerd met iets beweeglijks en in het museum wordt iets mobiel geconfronteerd met immobiliteit. Toen Godard juist een brandende kaars hield onder een Rembrandt, probeerde ik dat terug te vinden in de beeldende kunst. Ik denk dat dat zo langzamerhand gelukt is bij de *Destroyed room* van Jeff Wall. Ik denk ook aan beelden van Hilla en Bernd Becher. Samen met Gerhard Richter zijn zij sinds tien jaar de belangrijkste inspirators van Duitse kunstenaars als Reinhard Mucha, Thomas Struth en Thomas Schütte. Naast het museum als machine van Malraux, de Passagenarbeit van Benjamin of de kunstcritiek van Baudelaire kun je een paar mensen van vandaag zetten die niet zo zeer bedreven zijn in de filosofie, maar wier beelden net zo sterk de filosofie of de crisis van de filosofie doorgronden.'

Je eerste exposant in Witte de With is uitgesproken Belgisch. Zou je iets kunnen zeggen over de Belgische traditie?

'Men zou moeten ophouden Guillaume Bijl te vergelijken met Commodity Art, Koons of Steinbach. Koons is vooral met de media bezig, het cynisme van de media wil hij bij de kunst betrekken. Steinbach is een heel heldere denker over design, hij is een *designcritic*. Bijl put vooral uit de typisch Belgische traditie van het surrealisme. In België hebben wij maar vier musea: Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen met die prachtige De Brackeleers, het Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, een fictief museum van Marcel Broodthaers, het Museum voor Hedendaagse Kunst in Gent, dat een obsessief museum is, waarschijnlijk wel één van de *schönste* musea in Europa zoals Beuys volgens Jan Hoet ooit gezegd heeft. En we hebben het oeuvre van Guillaume Bijl. Ik zeg daarmee niet dat het werk van Bijl als een paal boven water staat maar het is een uitdrukking van en binnen dat Belgische. Kijk maar naar Antoine Wiertz, Magritte in zijn periode vache, Tjigtat, een zeer belangrijk bourgeoisie schilder, De Brackeleer, Broodthaers, Geys, Charlier, Vercruyse, dat surrealisme zit er heel sterk in, die uitdrukking, die transformatie.

Ook dat typisch Belgische tussen twee vuren in zitten, voortdurend. Dat wonder van die taal, die crisis van die taal. Dat je die tweetaligheid voortdurend hebt maakt dat wij taal als iets veel werkelijker beschouwen dan de Nederlanders. Zoals Marie-Pascale Gildemijn schrijft in Museumjournaal wordt de taal veel werkelijker als je *Donkerstraat* als *Rue du Paradis* in het Frans gaat vertalen. Je kunt in België niet een galerie beginnen met kunstenaars als Veneman, Kemps, Fortuyn/O'Brien. Ik heb er respect voor maar bij ons is de kunst veel werkelijker. Jan Vercruyse zegt vaak tegen mij dat ik eigenlijk een socioloog ben en ik vind dat de Belgische kunst iets van sociologie heeft. Ook het werk van Jan Vercruyse heeft in zijn streven naar een puur kunstbegrip, naar een esthetiek die alleen maar over kunst gaat iets geweldig sociologisch. In België kan men spreken over iets dat een typisch Belgisch fenomeen is, er is grond gemaakt voor jonge kunstenaars waar ze voortdurend uit kunnen putten. Hier in Nederland ligt dat veel moeilijker, de context van het Nederlandse is veel minder aangegeven. Het meesterschap of leraarschap is hier veel warriger, onduidelijker, waziger. Bij ons is een duidelijke lijn te trekken. Je kunt nog altijd terecht bij Broodthaers, Tjigtat of Magritte als je het over de actualiteit hebt.

Ik wijs ook graag op het museale. Museum en mausoleum staan niet ver van elkaar en het verzamelen van kunst is iets tegen de tijd in. Het typische is, België heeft een aantal uitstekende verzamelaars en niet vanwege het geld. Verzamelen zit helemaal in onze traditie. De verzamelaar die bijna een crypto-conservator is, een crypto-criticus, crypto-galerist, bijna een cryptokunstenaar. In België draait dat allemaal door elkaar. En onze kunst is altijd een sterk museale kunst geweest, daarom vind ik het museum als instituut nog steeds belangrijk. De ingrepen van Jan Vercruyse zijn ingrepen in de museumtijd en de museumtoon. Maar in de relatie tussen kunstenaar en museum hebben wij in België door het gebrek aan infrastructuur een achterstand.'

Hoe benader je kunstenaars?

'Mijn beste adviseurs zijn de kunstenaars met wie ik al gewerkt heb en ook wil werken in de toekomst, die vraag ik: wat moet ik nu gaan bekijken. Een andere bron is voortdurend rondkijken en vooral je durven vergissen, een tentoonstelling maken en zeggen: het is niet gelukt. De kunstenaars die ik raadpleeg zijn een selecte groep van zeer diverse mensen. Wij hebben geen collectie, anders zouden de kunstwerken mijn adviseurs zijn. Als ik straks full-time in Nederland ben wordt atelierbezoek erg belangrijk. Ik wil bewerkstelligen dat kunstenaars die bij ons exposeren de gelegenheid krijgen om les te geven aan de academie. Ik hoop van hen dan weer te horen dat ik ook eens naar de academie moet komen etcetera.'

Wat heb je opgestoken in Amerika?

'In Amerika is het heel moeilijk eigenzinnig bezig te zijn. Men heeft er geen boodschap aan een programma, is bang voor intellectualiteit. Ik geloof in New York als *capital of the third world*. Cultuur is niet iets essentieels, het is een luxe, wordt verward met schijn. New York is een crisissituatie, kom je daarbuiten dan wordt het plotseling veel leuker, veel reëler. Het intellectualisme neemt in de periferie niet toe maar men is er veel meer op de hoogte van wat er in de wereld gebeurt. De programma's in Chicago en Minneapolis zijn ook stukken interessanter dan in New York. Er is een crisis in de kunst in Amerika, men is sterk op Europa gericht. En er is een crisis in de Amerikaanse museumwereld, de beste curators vertrekken uit de musea omdat ze niet meer kunnen functioneren.

In New York is het grote probleem het ontbreken van een middenklasse. De nieuwe middenklasse die opkomt bestaat uit *Hispanics*, die hebben de toekomst in New York, absoluut. De blanken trekken zich terug in het kapitaal, er is gebrek aan een middenklasse die nog iets te bewijzen heeft. Er is een voortdurende confrontatie, niet met *America* maar met *The Americas*, Noord en Zuid. Ik kijk in New York voortdurend naar wat die outsiders aan het doen zijn. Bijvoorbeeld in Harlem lopen belangrijke programma's. Daar kom je in contact met wat op de Biënnale van Cuba getoond wordt, wat in Brazilië gemaakt wordt, wat te zien is op de Biënnale van Sao Paulo, die heel interessant is. Het is de bedoeling dat het Museum voor Volkenkunde gaat samenlopen met beeldende-kunsttentoonstellingen, omdat die sociale druk zo groot wordt. Men zegt: wij maken niet alleen van dat spirituele, wij zijn geen magiciens maar maken deel uit van jullie werkelijkheid. Bovendien kopen wij bij Bloomingdale's. Dat opnieuw uitvinden van die middenklasse, dat is in New York belangrijk. Ik ben niet geïnteresseerd in Soho, niet in New York festivals. Het stadsbeeld van New York is wel interessant als je omhoog kijkt, maar kijk je naar de straat, naar de *potholes* en naar de infrastructuur, dan is New York niet beter of slechter dan Sao Paulo. Om daar getuige van te zijn, dat is interessant voor mij. De films van Jim Jarmusch zijn er een fantastische uitdrukking van. Amerika op dit moment dat is Route 1, de film van Robert Graham, en route 66. New Mexico, dat is Amerika. Die herkenning en erkenning van de Native Americans, dat zegt veel meer over de wereld dan New York. Maar het vertaalt zich niet in de kunst van jonge kunstenaars. Er zijn wel nieuwe initiatieven als Exit Art die Native Americans tonen als Jimmy Durham en David Hammond, er is wel een nucleus van nieuwe ideeën, maar binnen de kunstenaars zelf is die nog niet voelbaar. Dat zou hun financiële mogelijkheden verzwakken.'

Cornel Bierens