

Rein Wolfs

Door Tessa Verheul

Rein Wolfs (1960) was als curator verantwoordelijk voor de invulling van het Nederlandse paviljoen op de Biënnale van Venetië in 2003. Onder de titel *We Are The World* selecteerde hij vijf kunstenaars: Carlos Amorales (1970), Alicia Framis (1967), Meschac Gaba (1961), Jeanne van Heeswijk (1965) en Erik van Lieshout (1968). Wolfs is sinds 2008 directeur van Kunsthalle Fridericianum in Kassel. Eerder was hij hoofd tentoonstellingen bij Museum Boijmans van Beuningen en directeur van Migros Museum für Gegenwartskunst in Zurich.

Voor *We Are The World* heb je gewerkt met vijf kunstenaars met een uiteenlopende achtergrond. Kan je uitleggen hoe die selectie tot stand is gekomen?

Ik had de voorafgaande edities gezien en in zekere zin was de tentoonstelling een reactie op haar voorgangers. Ik wilde af van het idee van een solopresentatie en vond dat de tentoonstellingen van dat moment te commercieel waren opgezet – kunstenaars werden als het ware nog meer klaar gestoomd voor de markt. Daarom heb ik een thematische tentoonstelling gemaakt met een groep kunstenaars, gericht op een actueel onderwerp, om zo het marktmechanisme te ontlopen. Met twee kunstenaars had ik al uitgebreid gewerkt in Zürich: Alicia Framis en Carlos Amorales. Ik wilde een mix maken tussen uit Nederland afkomstige kunstenaars en kunstenaars die geen Nederlands paspoort hadden, maar wel in Nederland werkzaam waren en daar ook hun educatie hadden genoten. De zogenaamde *postgraduate* opleidingen zijn cruciaal binnen de Nederlandse kunsteducatie en de ontwikkeling van Nederlandse kunst. Zonder deze opleidingen – die in de nabije toekomst overigens wellicht zullen verdwijnen – zou het in internationaal opzicht slecht gesteld zijn met de Nederlandse kunst. Daarom wilde ik kunstenaars van deze opleidingen laten zien: dit waren de niet-Nederlanders Amorales, Framis en Gaba en de Nederlanders Erik van Lieshout en Jeanne van Heeswijk.

In de tentoonstellingscatalogus spreek je van een *cultural equilibrium* – een cultureel evenwicht. Zou je dat begrip kunnen toelichten?

Eigenlijk heeft het met mijn persoonlijke situatie te maken dat ik destijds voor dat thema heb gekozen. Ik werkte in Zwitserland en had tien jaar lang Nederland geïdealiseerd als een zeer tolerant, progressief denkend en sociaal gestructureerd land. Toen ik eind 2001 terug kwam was alles anders: er was plotseling sprake van het zogenaamde multiculturele drama en er was een man op tv die zijn hand naar zijn hoofd bracht en zei 'At your service'. Ook 'respect' was ook een tekenend nieuw begrip in die tijd. Toen moest ik toegeven dat wat ik jaren had bewonderd inmiddels was verdwenen. Het Nederland zoals ik me dat herinnerde bleek een mythe die ondertussen was doorgeprikt en ingestort. Ik geloofde zelf nog steeds in de mogelijkheid van multiculturaliteit: het naast elkaar laten bestaan van culturen en ook het in hun waarde laten van culturen. Ik vond dat er een enorme discrepantie bestond tussen de Nederlandse houding tegenover multiculturaliteit enerzijds en, aan de andere kant, de interculturaliteit als drager van kwaliteit binnen de Nederlandse kunstscene en het educatiesysteem. Ik wilde duidelijk maken dat deze kwaliteit zonder de multiculturele samenstelling eigenlijk niet mogelijk was. Bij de Rijksakademie in Amsterdam worden de plekken bijvoorbeeld evenredig verdeeld tussen niet-Nederlandse en Nederlandse kunstenaars. Als je de niet-Nederlanders eruit zou gooien dan zou je een schralere situatie overhouden.

Dat klinkt bijna alsof Nederlandse kunstenaars een bepaalde kwaliteit missen.

Nederlandse kunstenaars missen die kwaliteit niet, maar die zouden dan het moment missen waarop ze hun eigen kwaliteit kunnen toetsen aan die van anderen. Ik zie de kwaliteit van Nederlandse kunst als in beginsel gelijkwaardig aan kunst uit andere landen. Maar ik zie het Nederlandse *postgraduate* systeem als iets unieks dat juist interessanter wordt door de interculturaliteit en de inbreng van andere landen.

Zou je op basis van de bijdragen aan de Biënnale kunnen zeggen dat er zoiets bestaat als Nederlandse kunst en Nederlandse identiteit?

Nederlandse kunst en Nederlandse identiteit zijn begrippen die elk jaar weer terug komen. Er wordt telkens opnieuw gediscussieerd of de structuur van de nationale paviljoens wel goed is. Die discussie doet er tot op zekere hoogte helemaal niet toe: die structuur is er nu eenmaal. Ik denk dat het zinvol is om met de diversiteit van meerdere nationale tentoonstellingen te werken in combinatie met een internationale tentoonstelling in het Italiaanse paviljoen en het Arsenaal. Deze combinatie levert een echte internationale diversiteit op. Los daarvan denk ik dat de Nederlandse identiteit wel degelijk bestaat. Met de tentoonstelling van 2003 wilde ik zeker een Nederlandse identiteit laten zien, en ik ben nog steeds van mening dat mijn project veel aspecten van deze identiteit – en de zoektocht daarnaar – van dat moment heeft laten zien.

De titel van de tentoonstelling *We Are The World* is een referentie naar het gelijknamige liedje van USA for Africa. Hoe verhoudt de tentoonstelling (met daarin een combinatie van internationale kunstenaars) zich tot het lied?

Het liedje is een *tearjerker* waar je vanuit een *high-art* positie je handen niet aan wilt branden. Maar ik vond het wel nodig om zoiets te gebruiken: enerzijds omdat ik wilde spelen met het kitscherige en clichématige ervan, anderzijds vanwege het waarheidsgehalte van het liedje als afspiegeling van de situatie in die tijd. Het is misschien meer een motto dan een titel geweest. Maar het discours over de Nederlandse identiteit kon ik in deze titel vatten. Bovendien vond ik het belangrijk om op deze manier gevoelswaarde aan de tentoonstelling te koppelen, zoals ik dat destijds wel vaker deed met de titels van mijn tentoonstellingen, en dat samen te brengen met sterke posities van de kunstenaars.

De werken in de tentoonstelling laten zich kenmerken door een politiek geëngageerde houding en spelen in op een participatie van het publiek. Kun je de keuze voor deze werken toelichten?

Ik noemde het toen *politics lite*. Tijdens mijn tijd in Zürich had ik veel participatieve kunst getoond en was ik bezig met wat wordt bestempeld als *relational aesthetics*. Deze tentoonstelling zie ik als een slotakkoord en ook een afrekening daarmee. Het werk van Carlos Amorales was niet meer zo participatief als dat het daarvoor was. Hij rekende echt af met dat idee. De leren schoenen van zijn naaiatelier *Flames Maquiladora*, bedoeld om door het publiek gemaakt te worden, waren letterlijk tot porseleinen kunstwerken gemuteerd. Ik denk dat de tentoonstelling het eindpunt van de *relational aesthetics* was. Ik wilde het op een laatste, monumentale manier neerzetten. Aanvankelijk waren de reacties positief, met name ook internationaal. Maar jaren later begon het paviljoen binnen de Nederlandse gemeenschap iconisch te worden voor een kunstrichting die stukgelopen was. Daar ligt ook een verschil tussen het maken van een tentoonstelling voor een museum en voor deze biënnale: voor mij was het een moment – en je kan er over twisten

of je dat moet doen – om een hele actuele situatie binnen de Nederlandse politiek en de kunstwereld te laten zien.

De Biënnale 2003 was de eerste Biënnale na 9/11 in 2001. Zou je de sfeer in die periode kunnen typeren?

Ik kan die periode niet los zien van de situatie in Nederland. Maar ik kan de situatie zoals die toen in Nederland was ook niet los zien van 9/11. Ik heb daar zelf ook niet direct aan gerefereerd, maar met de keuze voor het problematiseren van deze situatie heb ik wel indirect gereageerd op 9/11. Dat onderwerp zat deels ook in de Biënnale als geheel. Voor mijn gevoel kwam dat bijvoorbeeld duidelijk naar voren in de deeltentoonstelling 'Zone of Urgency' van curator Hou Hanru. Maar toch kan ik niet zeggen dat 9/11 die Biënnale heel sterk bepaald heeft. Ook zonder 9/11 was 'Dreams and Conflicts' waarschijnlijk het overkoepelende thema geweest.

Met de nadruk op multiculturaliteit binnen de tentoonstelling zou je je kunnen afvragen wat de rol is van een nationaal paviljoen of een nationale bijdrage aan een internationale tentoonstelling is. Is het systeem van de nationale paviljoens op zichzelf niet gedateerd?

Het was destijds al niet meer ongebruikelijk om internationale kunstenaars te tonen binnen nationale paviljoens. Marlene Dumas wordt door veel mensen als Nederlandse gezien, maar was Zuid-Afrikaanse toen ze door curator Chris Dercon werd uitgenodigd voor de Nederlandse bijdrage aan de Biënnale in 1995. Twee jaar geleden heeft curator Nicolaus Schafhausen de Britse kunstenaar Liam Gillick getoond in het Duitse paviljoen. Dan heb je het over een kunstenaar die niet direct iets met Duitsland te maken heeft. Dat werd in Duitsland in bepaalde kringen ook wel als lastig ervaren. Je zou er een soort van songfestivalgevoel van kunnen krijgen. Het is te vergelijken met hoe landen als Luxemburg vroeger een grote internationale ster inhuurden om het songfestival te winnen. Maar ik heb over het internationale karakter van onze tentoonstelling eigenlijk nooit iets negatiefs gehoord. Bovendien is het onmogelijk om de nationale paviljoens in het concept van een overkoepelende tentoonstelling te dwingen. Daar geloof ik absoluut niet in. Laten we dan maar elke keer een cultuurschok krijgen als we van het ene paviljoen naar het andere lopen. Die structuur is zo gegroeid en daar moeten we mee werken. Het is juist interessant dat de Biënnale als geheel niet als eenheid naar buiten treedt, maar dat elk land ook kan kiezen voor het thematiseren van een bepaald probleem. Ook dit jaar richt de Nederlandse bijdrage zich op een actueel onderwerp, net als curator Maria Hlavajova dat deed in 2007 en de kunstenaars De Rijke/De Rooij in 2005 ook actuele maatschappelijke aspecten reflecteerden.

Je tentoonstelling lijkt een reactie te zijn op de opkomst van (extreem) rechts in die tijd, zoals ook het artikel van Paul Scheffer over het einde van multiculturalisme waar je naar verwijst. Kun je hier wat meer over vertellen?

Je kunt de tentoonstelling wel zien als een reactie daarop, of een alternatief statement. Of misschien wel een nostalgisch statement. Achteraf gezien had ik graag wat meer tijd genomen voor de catalogus en daar meer gefundeerd in de catalogus op de politiek van toen gereageerd. Dat zou ik nu anders hebben gedaan. We kijken er nu ook anders op terug. Als je een tentoonstelling gaat maken die een globaal publiek bereikt en die acht jaar later nog precies zo waargenomen kan worden als toen, dan was het niet zo'n tentoonstelling geweest als die welke ik nu gemaakt heb. Op een solotentoonstelling kijk je terug zoals je in een museum terugkijkt naar een retrospectief. Als je het thematisch

vastlegt en aan de actualiteit verbindt dan is het moeilijk om dat zo te zien. Dan zou je het met educatieve middelen in zijn historische context moeten plaatsen. Bovendien is ook onze omgang met ironie veranderd.

In welke zin is onze omgang met ironie veranderd?

Dat is lastig te zeggen maar ik vind dat er een zekere speelsheid verloren is gegaan die toen nog in de kunst en de omgang met kunst zat. Die speelsheid heeft plaatsgemaakt voor een politiekere manier om taal in verbinding met kunst te brengen. Zoals gezegd geloofde ik destijds nog in het middel van de 'lichte politiek', *politics lite*, in de zin van dat je op een speelse manier met deze onderwerpen om kunt gaan. Dat zou op dit moment veel minder goed werken. Op dit moment moet je harder zijn om een stelling in te nemen. Dat was acht jaar geleden nog niet het geval. Toen zaten we nog in de nadagen van een periode waarin de taal verder van de kunst werd gehouden, een puurdere situatie waarin de context van de *white cube* misschien nog wel belangrijker was. Ik denk dat de omgang met kunst ook serieuzer is geworden – maar dat is noodzakelijk geworden binnen ons huidige politiek bestel.

In een recensie in *De Witte Raaf* bekritiseert Camiel van Winkel de tentoonstelling op een gebrek aan het specifieke inspelen op de nationale onrust, en de specifieke nationale situatie in die tijd ('onbewust over historische veranderingen'). Hoe sta jij hier tegenover?

Het is duidelijk dat de kunstenaars binnen de tentoonstelling hun autonome artistieke positie hebben behouden. Ik wilde niet in de val trappen waar mijns inziens curator Okwui Enwezor intrapte in 2002 tijdens Documenta 11, wat wel een hele duidelijke reactie was op 9/11. Ik wilde geen documentaire maken en daarom wilde ik ook dat de kunstenaars zich op een metaforische en ambivalente manier tot de werkelijkheid zouden blijven verhouden. Carlos Amorales' werk gaat niet over de Nederlandse situatie, maar over een mondiaal probleem van *sweat shops*. Meschac Gaba's *Ginger Bar* was een directe metafoor voor interculturaliteit. Maar ik had geen zin om kunstenaars de opdracht te geven om direct op de Nederlandse situatie in te gaan. En daar kun je over twisten. Maar het werk van Erik van Lieshout (*Respect*) had wel direct veel te maken met de Nederlandse situatie. Het was voor mij een perfecte metafoor om te laten zien hoe de Nederlandse samenleving op dat moment in elkaar stak. Hij was al met het werk begonnen voor de Biënnale maar het kwam daar op zijn pootjes terecht. Het was een experiment en een sterk ter plekke geproduceerde show met nieuwe werken, die in die zin ook verrassingen met zich mee bracht. Het was geen show waarbij enkel wat schilderijen worden opgehangen. Tot vlak vantevoren en op locatie werd door de kunstenaars nog gewerkt, zoals ook het herinterpreteren van het paviljoen door Erik van Lieshout. Het paviljoen werd een soort studio waar het idee werd ontwikkeld. In die zin zitten er veel verrassingselementen in. Maar dat is een manier waarop ik altijd te werk ga – dan geef je veel vertrouwen aan de kunstenaars.

Waarin verschilt het maken van een tentoonstelling voor een veranderlijk platform als de Biënnale van een tentoonstelling voor een museum?

Ik zie mezelf als een curator met een institutionele manier van denken. Daarmee bedoel ik dat mijn grootste specialiteit bestaat uit het profileren van een ruimte door middel van een jarenlange programmering. Het organiseren van de nationale tentoonstelling voor de Biënnale is iets heel punctueel: je moet op één moment scoren. Dat is volkomen anders dan mijn werk voor diverse musea. Een ander verschil is dat je zelf een structuur op moet

zetten met onder andere een communicatie-afdeling en technische dienst, iets wat binnen een museum al bestaat.

De curator van het Nederlands paviljoen wordt geselecteerd door de Mondriaan Stichting. In hoeverre was de stichting betrokken bij het voorbereidingsproces?

Ik kan me herinneren dat ik rond september 2002 voor het eerst werd benaderd met de vraag of ik interesse had. Vervolgens heb ik met het bestuur gesproken over mijn voorstel en hebben zij daar een beslissing over genomen. Ik ben benoemd in november van dat jaar. Ik woonde op dat moment nog niet zo lang in Nederland – een jaar ongeveer – nadat ik tien jaar was weggeweest, en werkte destijds bij het Boijmans. Tijdens het ontwikkelingsproces hield de Mondriaan Stichting een vinger aan de pols. Ik stelde een groepstentoonstelling voor en ik herinner me dat niet alle bestuursleden het daar aanvankelijk mee eens waren maar uiteindelijk kreeg ik de artistieke vrijheid. Ik heb het ontwikkelingsproces opgevat als een open discussie met het bestuur.

Hoe zie jij de rol van de curator tijdens de politieke en maatschappelijke onrust destijds en ook op dit moment, in een tijd waarin de rol van kunst onder vuur ligt?

Je hebt een heleboel rollen als curator. In de eerste plaats moet je trouw blijven aan wat noodzakelijk is. Een curator is iemand die bepaalde ideeën in de wereld zet maar ook is het iemand die een heleboel voorwaarden schept om ideeën over kunst te concretiseren en mogelijk te maken. Ik denk dat het voor de curator van de toekomst belangrijk is om op de eerste plaats aan die voorwaarden te gaan werken, ook aan de financiële voorwaarden. Het blijft natuurlijk belangrijk om een kritische positie ten opzichte van de maatschappij te behouden. In die zin blijf ik altijd een politiek bewust curator omdat ik denk dat je met een kritische positie, of een strategische provocatie, in staat bent om de kunst verder te laten spreken. Je moet je niet nog meer terugtrekken in een ivoren toren en geloven dat het allemaal vanzelf goed komt. Je moet het maatschappelijke potentieel wat in kunst zit blijven gebruiken. Daar ligt dan ook mijn grootste interesse.