

De parabel van de kunstmarkt

Olav Velthuis

Olav Velthuis werkt als journalist voor de *Volkskrant*.

Hij promoveerde in 2002 aan de Erasmus Universiteit op een proefschrift over de kunstmarkt in Amsterdam en New York.

De begintijd van *Jong Holland* viel samen met een vruchtbare tijd voor de kunstmarkt in Nederland. Dit waren de jaren waarin inmiddels gerenommeerde Amsterdamse galeries zoals Van Gelder, Torch, Fons Welters, Lumen Travo en Leyla Akinci hun deuren openden. In 1984 besloot Paul Andriess, die enkele jaren daarvoor Helen van der Meys succesvolle galerie had overgenomen, onder eigen naam verder te gaan. Marlene Dumas, momenteel internationaal een van de bekendste kunstenaars die in Nederland woonachtig is, had een jaar daarvoor haar eerste solotentoonstelling gehad bij de galerie. Ook de enkele jaren eerder geopende The Living Room kwam in deze tijd op dreef. Galeriehouder Bart van de Ven zou met zijn tomeloze ambitie en 'zijn' gerenommeerde kunstenaars als Rob Scholte exemplarisch blijken te zijn voor de Nederlandse kunstwereld van de jaren tachtig. In het totaal startten tussen 1985 en 1990 in de Randstad meer dan honderd galeries voor hedendaagse kunst.¹

De rentesubsidieregeling die kunstkopers in staat stelde met een renteloze lening een verzameling aan te leggen, werd in het zelfde jaar als *Jong Holland*, 1984, in het leven geroepen. De succesvolle regeling, inmiddels omgedoopt tot kunstkoopregeling, zou zijn tijd ver vooruit blijken te zijn door vanaf de vraagzijde, en niet zoals de gangbare individuele subsidies aan kunstenaars vanaf de aanbodzijde van de markt te sturen. Tegelijkertijd was het aantal kunstenaars dat van de kunstacademie afstudeerde en hun werk via de markt onder de aandacht trachtte te brengen, groter dan ooit.

Wat in het collectieve geheugen van de kunstwereld is blijven voortleven over de jaren tachtig zijn evenwel geen losstaande gebeurtenissen of samenvattende statistieken, maar een samenhangend, spraakmakend verhaal. Een verhaal waarin tegen kunstenaars als supersterren wordt aangekeken. Waarin het geld dat als water verdiend wordt op de financiële markten, snel zijn weg vindt naar commerciële centra van de kunstwereld zoals New York, Keulen en Zürich. Waarin handelaren agressief een carrièrepad uitstippelen voor de jonge kunstenaars die zij vertegenwoordigen. En waarin verzamelaars kunstwerken eens te meer als investeringsobjecten zien. Al deze ontwikkelingen tezamen zouden gesymboliseerd worden door snel stijgende prijzen voor hedendaagse kunst.

Plaats van handeling is New York, de hoofdrolspeler van dit verhaal heet Julian Schnabel.² In 1979 had de van oorsprong Texaanse schilder van expressieve doeken zijn eerste tentoonstelling in New York. Nog voor de opening waren alle werken verkocht voor prijzen tussen de 2500 en 3000 dollar. Vervolgens rees Schnabels ster in rap tempo, niet in de laatste plaats door toedoen van zijn jonge, energieke galeriehoudster



Mary Boone, die op agressieve wijze een markt voor Schnabels werk orkestreerde. Boone kreeg het Whitney Museum of Art en het Metropolitan Museum zo ver om werk van Schnabel aan te kopen. Rijke geldschietters traden op als *backers* voor investeringen die Boone noodzakelijk achtte.

Aandelenmarkt

In 1981 organiseerde Boone samen met de vermaarde New Yorkse galeriehouder Leo Castelli een dubbel-tentoonstelling van Schnabels werk. Castelli's galerie was jaren daarvoor verhuisd van de chique *upper east side* naar de tot dan toe onontgonnen wijk Soho, in het zuiden van Manhattan; Soho groeide, mede door toedoen van die overstap, uit tot het epicentrum van de New Yorkse en dus ook internationale kunstmarkt.

Verzamelaars die voor Schnabels werk in de rij stonden, werden door Boone gedwongen ook werk van mindere goden in haar galerie af te nemen. De kunstkopers die bij haar niet aan bod kwamen, zouden in de loop van de jaren tachtig de veilingprijzen voor

Julian Schnabel, *Resurrection: Albert Finney meets Malcolm Lowry*, 1984, olieverf, spuitlak, modelleerpasta op fluweel, 304,8 x 274,3 cm. Particuliere collectie. Afbeelding uit: Julian Schnabel, *Malerei / Paintings 1978-2003*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2004.

Dit artikel is gebaseerd op een hoofdstuk uit Velthuis' boek *Talking Prices. Symbolic Meanings on the Market for Contemporary Art*, dat komend voorjaar uitkomt bij Princeton University Press.

1 T. Gubbels, *Passie of professie. Galeries en kunsthandel in Nederland*, Abcoude 1999, p. 142. 2 Zie G. Glueck, 'Fresh Talent and New Buyers Brighten the Art World', *The New York Times*, 18 oktober 1981; idem, 'What One Artist's Career

het werk van Schnabel en collega-supersterren tot ongekende hoogte opstuwen. Door de *New York Times* werden deze kopers omschreven als een 'horde', die 'trends in de eigentijdse kunst zo nauwgezet volgen als handelaars dat doen met de aandelenmarkt'. De criticus vervolgde: 'Er zijn dezen en genen die van mening zijn dat meneer Schnabels opmars niet alleen te maken heeft met schildertalent, maar ook met de showbiz c.q. aandelenmarkt-mentaliteit van de kunstmarkt vandaag de dag, waar producten de volatiliteit hebben van – pak 'm beet – varkensbuiken.'

Kunstcriticus Robert Hughes behoorde ongetwijfeld tot dit kamp. In *Time Magazine* omschreef hij Schnabels werk als 'onvolwassen', 'pretentius' en 'banaal'. De supersterprijsen die het werk van kunstenaars als Schnabel moesten opbrengen, zetten Hughes in de jaren tachtig aan tot frequente tirades tegen de verfoeilijke invloed die het grote geld op de kunstwereld zou hebben.

Schnabel zelf liet zich er weinig aan gelegen liggen. Zonder scrupules liet hij zich, rijdend in een Bentley over de boulevards van Palm Beach in Florida, op zijn weelde voorstaan. In een overzichtstentoonstelling die het Whitney Museum in 1987 aan hem wijdde, stelde hij dat 'de tijd om hem vraagt'. De kunstenaar was inmiddels overgestapt van Boone naar de Pace Gallery, die tot dan toe uitsluitend gearriveerde kunstenaars, en de nalatenschappen van moderne meesters als Picasso en Rothko beheerde. In interviews beschouwde Schnabel zichzelf de gelijke van Giotto, Duccio en Van Gogh.

Supersterren

De supersterrencultuur van de jaren tachtig was zeker niet aan de kunstwereld van New York voorbehouden. Voor Nederland tekende Joost Zwagerman een soortgelijk verhaal op in *Gimmick*, zijn roman over de Amsterdamse kunstwereld. Drugs, seks, geld en roem vormden de drijfveren van de personages, waarin onder anderen schilder Scholte en dichter Dalstra herkenbaar waren; dezelfde Scholte die later ooit zou zeggen dat de prijs het enige echte is aan een kunstwerk.

Maar hoe waarheidsgetrouw dat verhaal van de superster is, valt te betwisten. Het gaat bijvoorbeeld voorbij aan het provincialisme van de Nederlandse kunstmarkt, dat eveneens in de jaren tachtig aan het licht kwam. Scholte exposeerde verscheidene keren in Duitsland bij galerie Paul Maenz, maar zou de overstap naar New York nooit maken. Galeriestelsels in New York gingen allianties aan met collega's in Keulen en Zürich, maar konden Amsterdam zonder moeite overslaan. De meeste Nederlandse galeriestelsels bleken het kapitaal, de cliëntèle of de connecties immers niet te hebben om buitenlandse kunstenaars van formaat te brengen. Internationale verzamelaars legden – soms op het slaafse af – verzamelingen aan van Duitse neo-expressionisten als Georg Baselitz en Jörg Immendorff, de drie C's uit Italië (Enzo Cucchi, Francesco Clemente en Sandro Chia), en New Yorkse commodity kunstenaars als Jeff Koons en Haim Steinbach. De Nederlandse Nieuwe Wilden zoals Peter Klashorst en Maarten Ploeg lieten zij evenwel goeddeels links liggen.

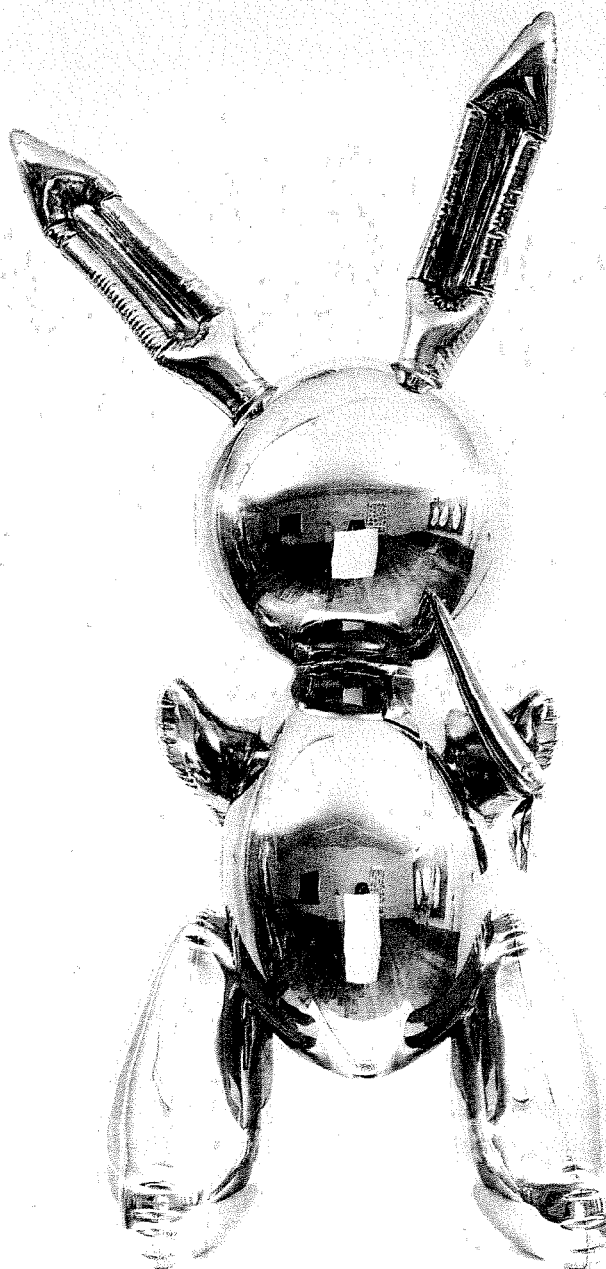
Maar ook in het buitenland liet lang niet alle be-

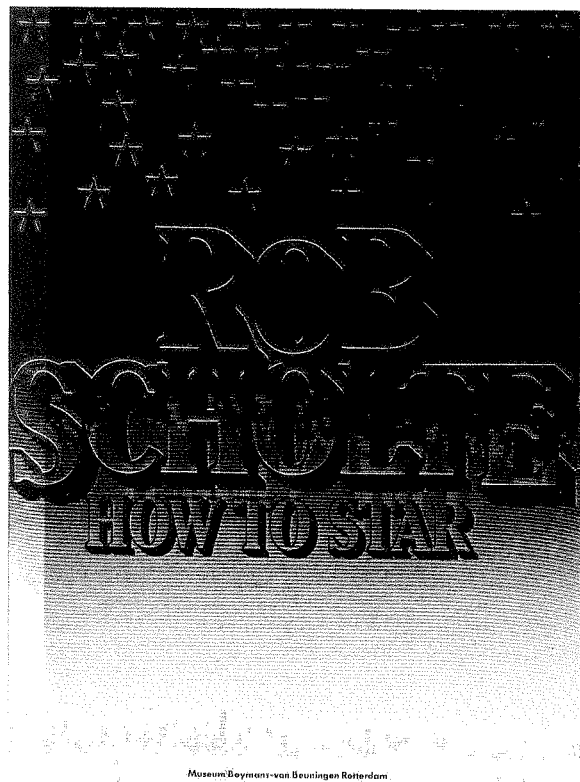
drijvigheid op de kunstmarkt van de jaren tachtig zich in het verhaal van de superster vangen. Veel galeriehouders wilden zich verre houden van de agressieve marktpraktijken van hun collega's, en van het hyperkapitalisme dat vooral de veilinghuizen in de kunstwereld verspreidden. Zoals een New Yorkse galeriehouder in een interview zei: 'We handhaafden een zekere waardigheid en statigheid in ons prijsbeleid door het gezond verstand te gebruiken.'³ Ook veel kunstenaars waren niet van de supersterrencultuur gediend. Sommigen van hen bliezen de historische avant-garde van onder anderen Marcel Duchamp nieuw leven in door zogeheten institutionele kritiek uit te oefenen op de kunstwereld van dat moment.

Waarom ligt dat verhaal van de superster dan toch zo vers in het geheugen? Om dat te begrijpen moet het verhaal niet alleen als poging tot geschiedschrijving worden gezien, maar vooral ook als poging tot morali-

Tells Us of Today's World', *The New York Times*, 2 december 1984; C. McGuigan, 'Julian Schnabel. "I always knew it would be like this"', *ARTnews*, 81 (1982) 6, pp. 88-94; J. James, 'Self-portraits in a changing landscape', *ARTnews*, 87 (1988) 4, pp. 110-113; E. Fingleton, 'Portrait of the artist as a money man', *Forbes*, 1 februari 1982, pp. 58-62. A. Schwartzman, 'The Twilight Of the Art Gods From the 80's', *The New York Times*, 4 juni 1995; J. Servin, 'SoHo Stares at Hard Times', *The New York Times*, 20 januari 1991. 3 Zie O. Velthuis, *Talking Prices. Symbolic Meanings on the Market for Contemporary Art*, Princeton 2005.

Jeff Koons, *Rabbit*, 1986. Afbeelding uit *The Jeff Koons Handbook*, London (Thames and Hudson / Anthony d'Offay Gallery) 1992.





Omslag Rob Scholte. *How to star*, tent.cat. Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) 1988.

sering. Want met de supersterrencultuur ging het goed mis. Oktober 1987 stortten de aandelenmarkten in; twee jaar later volgde de kunstmarkt. Toen in 1990 Schnabels *Anh in a Spanish Landscape* bij veilinghuis Sotheby's op de markt kwam, wilde niemand er op bieden. 'Na enige tijd stilte, volgde cynisch gelach en een ronde van applaus', rapporteerde een verslaggever van de *New York Times*.⁴ Prijzen in de veilinghuizen gingen even snel omlaag als zij omhoog gegaan waren; in kunstcentra over de hele wereld moesten vele galeries hun deuren sluiten. Degenen die overbleven zagen zich gedwongen hoge kortingen te geven om hun werken te slijten; bovendien moesten zij stevig snijden in hun opgerekte budget voor chique catalogi, onbeperkte taxiritten, dure diners met verzamelaars, en luxueuze verwennerijen voor kunstenaars.⁵ Veel van die kunstenaars zagen hun carrières abrupt tot stilstand komen. Van sommigen is in de internationale kunstwereld nooit meer iets gehoord.

Purificatie

Opvallend is dat galeriehouders achteraf op deze kaalslag niet terugkijken als een tragedie, maar als een purificatie: er werd korte metten gemaakt met een cultuur die de kunstwereld blijvende schade had berokkend. Kunstenaars als Jean-Michel Basquiat stierven in de jaren tachtig aan een overdosis, anderen zoals Robert Mapplethorpe aan aids; de pieken en dalen op de veilingmarkt vergrooten de – toch al niet geringe – onzekerheid over de waarde van hedendaagse kunst; de buitenwacht zag zijn vooroordelen tegen die oppervlakkige kunstwereld in de jaren tachtig bovendien bevestigd.

Vandaar ook dat het supersterrenverhaal zo gepro-
nounceerd is, en zo vers in het geheugen ligt van de galeriehouder: de jaren tachtig fungeren als parabel. De tendensen naar een sterrencultuur mogen er ook

nadien nog zijn – al is het alleen maar vanwege de rijkdom van de kunst koper, de autonome werkwijze van de kunstenaar, en de flamboyante levensstijl van menig kunstliefhebber – maar zoals in de jaren tachtig mag het nooit weer.

Hoe dan wel? Sommige galeriehouders verlangen sinds het ineensstorten van de kunstmarkt terug naar de kleine, intieme kunstwereld van de eerste decennia na de Tweede Wereldoorlog. Een kunstwereld waarin iedereen elkaar kende, onafhankelijke geesten liefde voor kunst met elkaar deelden, en waarin geld van ondergeschikt belang was. Opnieuw een verhaal, met een niet minder moralistische ondertoon.

Anderen kozen – en kiezen tot op de dag van vandaag – voor een verhaal dat draait om prudentie, realisme, professionaliteit en vertrouwen: een kunstmarkt die volwassen wordt, en zowel het dorpskarakter van na de Tweede Wereldoorlog als de uitwassen van de jaren tachtig achter zich laat. Daarbij horen galeriehouders die er naar eigen zeggen voor willen zorgen dat de markt voor hun kunstenaars een veilige, stabiele markt is; met een zo breed mogelijke basis van geïnteresseerde kopers, een professioneel ethos, en zakelijke afspraken tussen henzelf en de partijen waarmee zij werken. En met prijzen die realistischer en minder mythisch zijn dan in de jaren tachtig en die geleidelijk stijgen en vooral niet dalen.

Daarbij horen ook kunstenaars die hun sterren-aspiraties laten varen. Een New Yorkse galeriehouder merkte in dat verband op: 'Zij zijn bescheiden, heel bescheiden. De huidige generatie kunstenaars is volstrekt verbaasd door wat er in de jaren tachtig gebeurde: grote carrières, een heleboel geld, duizenden schilderijen, en dan opeens: plons.'

Voor Nederland is het jongste element in dit verhaal van een prudente kunstmarkt de kritiek op de rol van de overheid. De overheid zou een van de artificiële, versturende invloeden zijn op de kunstmarkt die galeries hun poortwachterpositie in de kunstwereld ontzegt. Was Riki Simons, die eind jaren negentig in haar boekje *De gijzeling van de beeldende kunst* betoogde dat de overheid met al haar subsidieprogramma's de energie uit de Nederlandse kunstwereld zuigt nog een roepende in de woestijn, inmiddels lijkt haar analyse *bon ton* te zijn geworden.

Maar evenals het verhaal van de superster, is ook het verhaal van de prudente kunstmarkt slechts gedeeltelijk met de werkelijkheid in overeenstemming. Want in de afgelopen jaren lijken topprijzen voor hedendaagse kunst weer helemaal terug te zijn; toonaangevende galeries zoals die van Larry Gagosian in New York houden er opnieuw supersterpraktijken op na. Met de vele rituelen die zo kenmerkend zijn voor de kunstmarkt (de hoge drempel die de museale uitstraling van de galerieruimte heeft voor niet-ingewijden, het verbergen van prijskaartjes en andere referenties aan commercie, de wachtlijsten die galeriehouders aanhouden voor kunstenaars die in trek zijn, etc.) is nergens ter wereld afgerekend; de kunstmarkt is met andere woorden nog steeds een buitenbeentje van de moderne, kapitalistische economie. En wat Nederland betreft: dat provincialisme, dat is ook na de jaren tachtig gebleven.

4 J. Servin, 'SoHo Stares at Hard Times', *The New York Times*, 20 januari 1991. 5 A. Szántó, *Gallery Transformations in the New York Art World in the 1980's*, ongepubliceerd proefschrift, New York (Columbia University), 1996, p. 112.