

[K] **BESTAAT FRIESE KUNST?
“DE KLEUR VAN FRIESLAND”**

In het noordelijk gelegen Friesland is de hang naar een eigen identiteit sterker dan in andere Nederlandse provincies. Het Fries leeft als taal een eigen bestaan naast het Nederlands. Op Nederlands grondgebied zijn alleen in Friesland de plaatsnamen tweetalig aangebracht. De taal is de basis voor de samenhang in de eigen cultuur. Hoe verhoudt zich dat met de taal van het beeld? Met andere woorden: is er zoiets als typische Friese kunst? Huub Mous, in 2008 scheidend consulent van de culturele projectorganisatie “Kuenstwurk”, stelde zich die vraag voorafgaand aan wat een zeer uitgebreid onderzoek zou worden naar beeldende kunst in Friesland na de Tweede Wereldoorlog. Het resulteerde in een expositie en een boek met dezelfde titel: *De kleur van Friesland*.

Het is verleidelijk om te denken dat zich in geografisch begrensde gebieden een gemeenschappelijke cultuur ontwikkelt en schilderscholen ontstaan, zoals in de vijftiende en zestiende eeuw in Brugge en Antwerpen. Dat is voor (klassiek) moderne kunst al veel minder aan de orde. Tot vroeg in de twintigste eeuw zijn kunstenaars soms nog wel geografisch te clusteren, maar gelijkgestemden verbinden zich vaker om andere redenen. De gekozen periode (na 1945) kent (inter)nationaal zoveel ontwikkelingen in de beeldende kunst dat speuren naar een eigen identiteit op voorhand al heikel lijkt. Friesland was in 1945 echter een relatief geïsoleerd gebied, wat de onderzoeksvraag wel rechtvaardigt.

Mous heeft de gehele periode in mootjes van een decennium gehakt, met uitzonderingen van de eerste twee hoofdstukken, respectievelijk solo gewijd aan de Friese kunstenaar bij uitstek, Gerrit Benner, en de periode 1945-1965. De keuze voor de bespreking van Gerrit Benner in een apart essay is opmerkelijk. De mythevorming rond Benner is groot en verdient het wellicht om breder te worden uitgemeten, maar nu is dit stuk een wat zware aanloop, te meer daar Mous er een diepgaande kunsttheoretische lading aan heeft gegeven. Het tweede hoofdstuk beschrijft vooral de organisatiestructuren in de eerste naoorlogse jaren. Belangrijkste spelers waren de stichting Fryske Kultuerried (opgericht in oktober 1945), het Kunstcentrum Prinsentuin (Keunstsintrum

Prinsentún) en de particuliere Kunstzaal Van Hulsen. De meer behoudende kunst werd getoond in de Prinsentuin (een initiatief van de Kultuerried). Aiko van Hulsen daarentegen had meer oog voor actuele ontwikkelingen. De beeldende kunst zelf bespreekt Mous vooral in categorieën — verschillende vormen van expressionisme en gradaties in abstractie — en bij uitzondering krijgt (werk van) schilder Cor Reisma meer ruimte daar zijn dood in 1962 het einde van het kapittel markeert. Cor Reisma bleef als kunstenaar in velerlei opzichten trouw aan Friesland. Gerrit Benner daarentegen, zijn tegenpool, niet: hij trok in de jaren vijftig voorgoed naar Amsterdam, waar hij internationaal furor maakte. In de volgende hoofdstukken besteedt Mous in toenemende mate aandacht aan de kunst, al laat hij de context waarin deze ontstond nooit los. De jaren zestig zijn ook in Friesland roerig. De bestaande kunstnijverheidsschool wordt omgevormd tot kunstacademie Vredeman de Vries. De in 1962 als directeur aangestelde Paul Panhuysen gooit na ruim twee jaar alweer de handdoek in de ring wanneer hij het niet voor elkaar krijgt een deel van het (Friese) docentencorps te vernieuwen door meer professionele krachten. Als reactie wordt De Bende van De Blauwe Hand opgericht, een collectief dat zich sterk richt op vernieuwing. Wat uit deze periode blijft, is een beeld van eenlingen, zowel met betrekking tot de kunstproductie als in de organisatie eromheen. Mous kan dan ook bijna niet anders dan ze één voor één een plekje te geven. Kunstenaars als Boeke Bregman, Sjoerd de Vries, Harmen Abma, Jopie Huisman en solist bij uitstek Louis le Roy hebben in feite niets anders gemeen dan dat ze tegelijkertijd in Friesland werkzaam waren (en soms nog zijn).

In de jaren zeventig ontdekken kunstenaars van buiten de (lands)grenzen Friesland als oase van rust. Met hen — vaak leerlingen van de Duitse avant-gardekunstenaar Joseph Beuys — krijgt het behoudende Friese kunstklimaat de nodige avant-gardistische impulsen. De jaren tachtig kenmerken zich door een aantal (soms kortstondige) collectieven en de opkomst van de kunstenaarsinitiatieven. Deze initiatieven zijn niet los te zien van het afschaffen van de Beeldende Kunstenaars Regeling (BKR-regeling) in 1987, een regeling die in Nederland sinds 1956 bestond en waardoor kunstenaars in ruil voor hun kunstwerken een



Gerrit Terpstra & Klaas Hoek, “Lûdskarre” bij Westhem, Frysk Festival, juli 2000,
Foto het Hooge Noorden, Leeuwarden.

inkomen konden krijgen, waar ca. een derde van de Friese kunstenaars gebruik van maakte. Het collectief dat het — ook internationaal — het verste schopt, De Vier Evangelisten, maakt naam met grote installaties. Tegelijkertijd blijven ook in deze jaren de solisten talrijk.

Het Friese aandeel in de beeldende kunst die in Friesland wordt getoond, neemt in de jaren negentig sterk af. Daaraan ligt een toenemende internationalisering ten grondslag, er worden bij (steeds grotere) manifestaties meer kunstenaars van buiten betrokken en de benoeming van Wim van Krimpen als directeur van het Fries Museum heeft een versterkend effect. Kwaliteit is voor hem een belangrijker criterium dan Friese wortels.

En dan belanden we al bijna in het hier en nu. Het nieuwe millennium wordt ingeluid met een mondiale reünie van Friezen tijdens “Simmer 2000”. Tijdens het “Frysk Festival” zijn er diverse manifestaties rondom een bestaande, vermeende of zelfs gecreëerde gemeenschappelijke identiteit. En de nabije toekomst? Er komt in 2012 een nieuw Fries Museum, maar of dat structureel een beeld wil

tonen van de tot op heden vooral voor het depot verzamelde moderne kunst is de vraag. Wie daar wat van wil zien, zal Museum Belvédère in Oranjewoud moeten bezoeken. Dit in 2004 geopende museum is de gerealiseerde droom van de eigenzinnige Thom Mercur, die in de periode die Mous beschrijft in vrijwel alle kunstinstellingen een belangrijke functie heeft gehad. Verwacht daar echter geen chronologisch overzicht van de Friese moderne kunst. Mercur kiest heel persoonlijk voor werk met een “meerkwaliteit”.

Huub Mous concludeert dat er niet zoiets is als een typisch Friese identiteit, dat “de kleur van Friesland” “in werkelijkheid niet bestaat en ook nooit heeft bestaan ...”. Hessel Miedema concludeerde al in 1964 met betrekking tot de literatuur dat Friestalige cultuur te allen tijde een verlate afspiegeling is van wat elders eerder gaande was. Vernieuwers als Panhuysen en Van Krimpen kunnen daarvan meepraten.

Wat is dan de winst van *De kleur van Friesland*? Mous betoogt zelf dat hij een leemte heeft willen opvullen, niet zozeer als definitief overzicht, maar

meer een opzet voor een canon. Daar is hij zeker in geslaagd. Het boek is echter een doos van Pandora. Mous is sterk verweven met het Friese culturele veld en een dusdanig kenner dat hij de beschikking heeft over een ongeëvenaarde hoeveelheid informatie. Met het uitstorten van details is hij weinig terughoudend. Mous voert zo ongeveer alle kunstenaars op die maar iets hebben betekend in het Friese. Niet zozeer met kenmerken van hun oeuvres, maar eerder in context. Het boek is vooral een accurate reconstructie van ontwikkelingen en dwarsverbanden met de nadruk op organisatoren (al waren dat vaak ook kunstenaars) die Friesland kleur gaven. De kunst zelf sneeuwt helaas onder en meer bij uitzondering dan structureel — zeker tot halverwege het boek — wordt er wat dieper op het werk van een kunstenaar ingegaan. De verhouding afbeeldingen van kunstwerken versus documentaire afbeeldingen (portretten, krantenknipsels) is ongeveer 2:1 en eigenlijk zijn veel afbeeldingen van kunstwerken eveneens op te vatten als documentair en illustratief. Er lijkt voor Mous niet veel onderscheid te zijn tussen het plaatsen van een (foto)portret van een kunstenaar, het afbeelden van een kunstwerk of het noemen van diens naam.

Het boek zou gebaat zijn geweest met meer eindredactie. De hoofdstukken zijn inhoudelijk wat onevenwichtig en dat heeft gevolgen voor de leesbaarheid. Stroperige stukken over organisatie-structuren in een woud van namen en zware kunsttheoretische uitwijdingen worden afgewisseld door vlotte besprekingen van enkele kunstenaars of bepaalde initiatieven. Er zijn fouten gemaakt bij het herschrijven van bestaande artikelen. Bij het knippen en plakken duikt een bepaalde alinea tientallen pagina's verder nog eens op en een schilderij van Klaas Koopmans wordt twee keer afgebeeld, zowel 1951 als 1985 gedateerd. Storend is het onvertaald laten van lange citaten in het Fries (Zuid-Afrikaans is soms begrijpelijker). Een eindredacteur had kunnen voorkomen dat Mous bepaalde uitdrukkingen oeverloos toepast (de eenzame wandelaar, pommeranten, dat is ... in het kwadraat). Het ontbreken van een register is een echte ommissie. Het zo veelvuldig noemen van namen veroorzaakt een wens tot heen en weer bladeren (waar werd die en die ook alweer nog meer genoemd). Het ontnemt het boek in feite ook een functie als naslagwerk. Maar goed, “met dit boek is

niet het laatste woord gezegd ...”, zegt de auteur zelf in zijn inleiding. Waarvan akte.

FRANK VAN DER PLOEG

HUUB MOUS, *De kleur van Friesland. Beeldende kunst na 1945*, Friese Pers Boekerij, Leeuwarden, 2008, 256 p.

Zie ook de voor Omrop Fryslân gemaakte documentaire “Huub Mous op zoek naar de kleur van Friesland”:

www.uitzendinggemist.nl of

<http://player.omroep.nl?affID=6920010>.

Huub Mous heeft een eigen website waar meer teksten over dit onderwerp zijn terug te vinden:

<http://www.huubmous.nl>.
