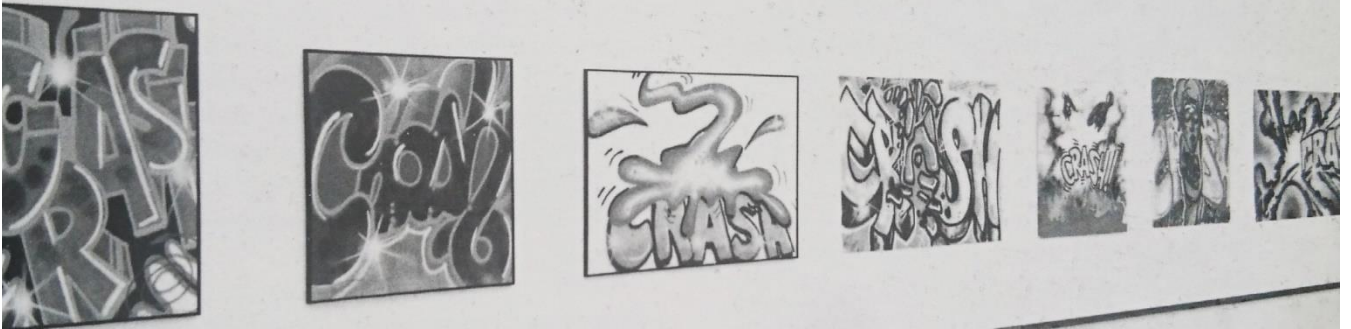


# De institutionalisering van street art in Nederland

Eindwerkstuk BA



**Angela van Paasen**

Studentnummer: 5521688

Taal en cultuurstudies; hoofdrichting Moderne en hedendaagse kunst

Universiteit Utrecht

Begeleider: Saskia de Bodt

**April 2017**

## Inhoudsopgave

<b>Hoofdstuk 1: Inleiding</b>	<b>3</b>
1.1 Definiëring 'street art' in het museum	3
1.2 Groeiende belangstelling	4
1.3 Opzet	5
<b>Hoofdstuk 2: Museale belangstelling in Nederland</b>	<b>6</b>
2.1 Acceptatie street art als kunst	6
2.2 Graffiti-expositie	6
2.3 Receptie	9
2.4 Graffiti artists over de tentoonstelling	10
<b>Hoofdstuk 3: Canonisering</b>	<b>12</b>
3.1 De jaren tachtig en vroege jaren negentig	12
3.2 Latere jaren	12
<b>Hoofdstuk 4: Institutionaliseringsprocessen</b>	<b>13</b>
4.1 Afkering van instituties	13
4.2 Land art als anti-institutionele kunst	14
4.3 Ontwikkelingen van institutionalisering van land art	17
4.4 Institutionele kritiek als anti-institutionele kunst	17
4.5 Ontwikkelingen van institutionalisering van institutionele kritiek	19
4.6 Theorieën over institutionalisering	20
<b>Hoofdstuk 5: Vergelijkende beschouwing</b>	<b>22</b>
5.1 Locatie en site-specificiteit	22
5.2 Beweegredenen	23
5.3 Kunstenaarschap	24
<b>Hoofdstuk 6: Conclusie en aanbevelingen</b>	<b>25</b>
6.1 Beantwoording van de hoofdvraag	25
6.2 Suggesties	26
Bronnenlijst	27
Bijlage 1: Relevante tentoonstellingen na de Nederlandse museumprimeur in 1983	29
Lijst van afbeeldingen	30
Samenvatting	31

## Hoofdstuk 1: Inleiding

### ‘GROOTSTE STREET ART MUSEUM TER WERELD OPENT OP NDSM IN AMSTERDAM’

Dit bericht verscheen februari 2017 op menig kunst- en nieuwswebsite. Het Street Art Museum, dat naar verwachting opent in de zomer van 2018, is een initiatief van het Nederlandse promotieplatform voor urban en street art genaamd Street Art Today.<sup>1</sup> Het plan voor een dergelijk museum is een van de vele getuigenissen van de grootse populariteit die street art in de hedendaagse kunstwereld kent. Zo vonden er in 2016 in Amsterdam ook al twee grote tentoonstellingen plaats met werk van 's werelds beroemdste street artist Banksy en verschijnen in de media regelmatig berichten over straatkunst en interviews met street artists.

Echter, de contradictio in terminis inherent aan een zogenaamd ‘Street art museum’ kan niemand ontgaan en levert dan ook de nodige problematiek op. De term ‘street art’ verwijst immers naar kunst op straat, terwijl het museum een institutionele omgeving is waar formeel geaccepteerde kunst tentoongesteld wordt. Zodra street art dus van de straat naar het museum wordt verplaatst – voor zover dat al kan – is het geen straatkunst meer. Toch is er in de afgelopen jaren in toenemende mate werk tentoongesteld in musea onder de noemer ‘street art’. Voor deze ontwikkeling verder wordt bekeken is het van belang te verduidelijken wat er door dergelijke kunstinstituties onder ‘street art’ verstaan wordt.

### 1.1 Definiëring ‘street art’ in het museum

Expert in subculturen en culturele bewegingen Maia Morgan Wells stelt dat de acceptatie van street art in de formele kunstwereld gepaard is gegaan met het ontstaan van een andere, aangepaste betekenis van het begrip ‘street art’ in deze nieuwe context. Het begrip is aan continue verandering onderhevig en wordt dan ook met verschillende bedoelingen gebruikt.<sup>2</sup> Een andere term die daarom veel wordt toegepast in de literatuur om specifiek deze kunst te benoemen, is ‘post-graffiti’.<sup>3</sup> Graffiti wordt beschouwd als de eerste vorm waarin street art zich manifesteerde, als onderdeel van de straatcultuur die opkwam in New York in de vroege jaren zeventig. Op metrotreinen en muren brachten jongeren *tags* en *pieces* aan, welke steeds complexer en geraffineerder werden. De subcultuur groeide en beetje bij beetje werd de herkenbare *streetstyle* beschouwd als een nieuwe

---

<sup>1</sup> <http://streetart.today/> Bezoekt op 5 maart 2017.

<sup>2</sup> Maia Morgan Wells, ‘Graffiti, street art, and the evolution of the art market’, in: Jeffrey Ian Ross (red.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Londen/New York 2016, pp. 464-466.

<sup>3</sup> Luke Dickens, ‘Pictures on walls? Producing, pricing and collecting the street art screen print’, *City* 14 (2010), pp. 63-81.

kunststroming.<sup>4</sup> Dit is waar de term ‘post-graffiti’ in beeld komt: street artists die erkenning hebben gekregen ontstijgen het illegale circuit door te werken op doek, zodat de graffiti zich van de straat naar de gevestigde kunstwereld kan verplaatsen.<sup>5</sup> Door de achtergrond van de maker en de herkenbare stijl, meestal uitgevoerd in spuitverf, wordt naar deze werken nog steeds verwezen als ‘street art’. Een correctere term is echter ‘street art-geïnspireerde kunst’.

## 1.2 Groeiende belangstelling

De museale interesse in street art lijkt een hedendaagse trend, maar speelt in feite al meer dan dertig jaar. In 1983 werd in Nederland voor het eerst een tentoonstelling georganiseerd met kunst in straatstijl in de hoofdrol. De tentoonstelling, getiteld ‘Graffiti’, was anderhalve maand in Museum Boijmans van Beuningen te zien en vervolgens in het Groninger Museum.<sup>6</sup> Nederland was hiermee een van de eerste landen die het werk van straatkunstenaars, door velen nog beschouwd als vandalistisch geklieder, in het officiële kunstcircuit opnamen. De tentoonstelling riep dan een felle discussie op: ‘hoort dit resultaat van vandalisme thuis in het museum?’ Critici reageerden overwegend negatief en een groep street artists protesteerde tegen het hypocriete beleid van de gemeente, die kladderaars op liet pakken maar tegelijkertijd hun werk tot kunst liet verheffen.

Toch lijkt de populariteit van street art in de museumwereld alleen maar toegenomen, want vandaag de dag is werk van street artists niet meer weg te denken uit museumcollecties, -tentoonstellingen, en de kunstmarkt. In hoeverre is street art sinds de tentoonstelling ‘Graffiti’ in de Nederlandse kunstwereld geïnstitutionaliseerd en hoe is dit proces verlopen? En is dit proces vergelijkbaar met de institutionalisering van vroegere ‘anti-institutionele’ bewegingen?

De intrede van street art in de officiële kunstwereld blijkt ook in de literatuur een actueel onderwerp. Kunsthistorici en -critici schreven al veel artikelen over de controversiële vraag of street art überhaupt als kunst kan worden beschouwd, of dat het puur vandalisme is. Hierbij ligt de focus op street art in zijn originele, stadse context, en die stap gaat dit onderzoek voorbij. Street art in de museale context is als vanzelf gedoopt tot ‘kunst’ en van vandalisme is geen sprake meer. Verder valt op dat het discours grotendeels is gericht op de ontwikkelingen in de Verenigde Staten, waar street art zijn oorsprong vindt. Echter komt ook naar voren dat met betrekking tot musealisering van deze kunstvorm juist Europa, en niet als minste Nederland, een belangrijke rol heeft gespeeld.<sup>7</sup> Nederland wordt genoemd als een van de eerste landen waar street art-geïnspireerde kunst in museumcollecties

---

<sup>4</sup> Wells 2016 (zie noot 2), pp. 464-466.

<sup>5</sup> Dickens 2010, pp. 63-64.

<sup>6</sup> Wim Beeren en Talitha Schoon (red.), *Graffiti*, tent.cat. Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen), 1983.

<sup>7</sup> Wells 2016 (zie noot 2), p. 468.

en -tentoonstellingen werd opgenomen en het is daarom waardevol om juist de ontwikkeling van het institutionaliseringsproces van street art in Nederland in kaart te brengen.

### 1.3 Opzet

De tentoonstelling 'Graffiti' in 1983-1984 in Museum Boijmans van Beuningen en Groninger Museum, die in veel bronnen wordt aangehaald vanwege zijn pioniersrol, vormt het uitgangspunt. Met welke motieven werd deze tentoonstelling gerealiseerd en hoe werd erop gereageerd door kunstcritici en door street artists zelf? Vervolgens wordt inzicht gegeven in de verdere ontwikkeling in de Nederlandse museumwereld aan de hand van tentoonstellingen en aankopen van street art-geïnspireerde kunst in navolging op 'Graffiti'. Eenmaal aangekomen bij het heden, wordt geprobeerd antwoord te geven op de vraag wat de institutionalisering nu betekent voor deze oorspronkelijk anti-institutionele kunststroming. Kan de anti-institutionele positie worden opgeheven? Ter beantwoording van deze vraag wordt street art vergeleken met andere anti-institutionele kunstvormen die in de twintigste eeuw een proces van institutionalisering en commodificatie hebben doorgemaakt, namelijk de beweging van de institutionele kritiek en land art. Kunstenaars van deze bewegingen probeerden zich letterlijk en figuurlijk van het kunstinstituut en de kunstmarkt af te keren. Dit deden ze door al dan niet site-specifieke, dus onverplaatsbare en onverkoopbare werken te creëren in de openbare ruimte en door met hun werk de instituten te bekritisieren. Onderwijl zijn deze kunstenaars en hun werken echter zo zeer geaccepteerd, erkend en gecanoniseerd door de kunstwereld, dat men spreekt van geïnstitutionaliseerde stromingen.

Echter, de vraag is in hoeverre er sprake is van 'institutionalisering' als de kunstenaars nooit echt zijn losgebroken van de instituten, zoals uit de literatuur zal blijken. Dus in welke opzichten komt het anti-institutionele karakter en institutionaliseringsproces van street art overeen met die van land art en institutionele kritiek en wat zegt dat over de verdere ontwikkeling van institutionalisering van street art?

## Hoofdstuk 2: Museale belangstelling in Nederland

De kunstvorm die bekend is komen te staan als street art vindt zijn oorsprong in de graffiticultuur uit New York. De Nederlandse galeriehouder Yaki Kornblit was de eerste die in 1982 werk van de ondertussen groot geworden graffitikunstenaren uit New York zoals Blade, Futura 2000 en Quik naar Europa haalde en succesvol aan de man bracht.<sup>8</sup> Vanaf dan ontwikkelt de graffiticultuur in Nederland zich ook in hoog tempo, waar het goed paste in de tijdsgeest van protest en activisme voortkomend uit de politieke onrust en economische crisis.<sup>9</sup> Het was de tijd van punk, krakers en linkse activisten en ook in de beeldende kunst ontstond een soort tegenbeweging die zich keerde tegen de conceptuele en minimalistische kunst van de jaren zestig en zeventig, en ruimte bood aan de ongeremde, haast agressieve kunst van de avant-garde.

### 2.1 Acceptatie street art als kunst

In dit kunstmilieu werd de street art-geïnspireerde kunst opgepikt door andere galerieën, met name in Amsterdam, en spoedig ontstond ook interesse in de graffitiwerken vanuit de Nederlandse kunstmusea. Directeur Frans Haks van het Groninger Museum kocht doeken uit de Kornblitgalerie terwijl de collecties van Museum Boijmans van Beuningen en het Stedelijk Museum Amsterdam werden verrijkt met werk van de dan opkomende kunstenaars Jean-Michel Basquiat en Keith Haring.<sup>10</sup> Laatstgenoemde wordt door velen gezien als de kunstenaar aan wie de algemene acceptatie van graffiti in de kunstwereld het meest te danken is. Hoewel Haring in tegenstelling tot veel ongeschoolde graffitischrijvers een kunstopleiding had gevolgd, maakte hij een groot deel van zijn werk illegaal in de publieke ruimte en maakte hij deel uit van de straatcultuur. Zo bracht hij 'hoge kunst' onder de mensen, terwijl hij tegelijkertijd de aandacht van de officiële kunstwereld vestigde op de populaire straatcultuur.<sup>11</sup> Het zijn echter juist de doeken uit de galerie van Kornblit die tentoon werden gesteld in de eerste museumtentoonstelling van straatkunst in Nederland.<sup>12</sup>

### 2.2 Graffiti-expositie

Het initiatief voor de tentoonstelling 'Graffiti' in 1983-84 werd genomen door Wim Beeren, toentertijd directeur van Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam. Omdat het Groninger Museum reeds graffitiwerken in de collectie had, werd dit museum partner. Hoewel street artists al steeds meer werden vertegenwoordigd in galerieën in binnen- en buitenland, was deze museumtentoonstelling

---

<sup>8</sup> Rens Muis en Wessel Wessels, *Graffiti in Rotterdam*, Rotterdam 2007, p. 51.

<sup>9</sup> Duco Hellema, *Nederland en de jaren zeventig*, Utrecht 2012, p. 49, 187.

<sup>10</sup> Jhim Lamoree, 'Bruut geluk. Wreed verstoord', *De Groene Amsterdammer* 136 (2012) nr. 9 (maart).

<sup>11</sup> Wim van der Beek, "The Political Line' legt engagement bloot", *Kunstkrant* 20 (2016) nr. 1.

<sup>12</sup> Muis 2007 (zie noot 8), p. 51.

een opvallend verschijnsel. In de Verenigde Staten waren galeriehouders en zeker museumconservators kritischer en meer terughoudend dan in Europa.<sup>13</sup> De Nederlandse tentoonstelling 'Graffiti' wordt dan ook in veel literatuur omtrent de acceptatie van street art genoemd. Dat directeuren Wim Beeren en Frans Haks zich bewust waren dat ze een gewaagde tentoonstelling organiseerden, wordt al duidelijk in het voorwoord van de tentoonstellingscatalogus. Dit lijkt hoofdzakelijk een verdediging van de tentoonstelling, waarbij onder andere het 'verheerlijken van vervuiling' moest worden gerechtvaardigd, aangezien in veel steden juist werd geïnvesteerd in een anti-graffitibeleid.

"Noch Da Vinci, noch Pollock hadden het idee dat zij hun werk maakten met de bedoeling het doek te ontsieren. Zo hebben wij, en de kunstenaars die hier exposeren, ook niet het idee dat ze hun namen neerschreven om de subway te ontsieren. In de wet staat dat graffiti 'openbare vervuiling' is, maar hoe kunnen uitbundige persoonlijke ontboezemingen ooit vervuiling zijn?"<sup>14</sup>

Ook het feit dat de 'kunstenaars', die zichzelf soms niet eens zo zagen, afkomstig uit het getto en ongeschoold waren, was een heikel punt.

"Diezelfde knapen van de Graffiti schilderen nu op doeken en komen ongemanierd de kunstsalon binnen. Waar ze niks hebben te zoeken, waar ze niet horen, waar ze detoneren en waar ze zich de wet laten voorschrijven als oorlogshelden die de kinderkamer worden ingestuurd. Zei de kritiek reeds... O.k., zeer zeker. Maar wij menen grote vitaliteit waar te nemen, ook op de vierkante centimeter. Wij menen bovenal dat er af en toe zeer veroverende, mooie schilderijen ontstaan van een fascinerende directheid en bezetenheid."<sup>15</sup>

De expositie toonde zo'n tachtig doeken van graffiti artists als Blade, Quik, Crash, Lee (afb.1), Seen, Rammellzee, Futura 2000 en Zephyr (afb.2).<sup>16</sup> Kunstenaars die overstapten van de straat naar het doek, maar die wel de typerende getto-achtergrond hadden, daar waar ze zich hebben ontwikkeld tot gerespecteerde graffiti-schrijvers en hun museumwaardige, 'visueel hoog ontwikkelde kunstenaarschap' tevoorschijn kwam. In de catalogus wordt hiervan een romantisch beeld geschetst. Naar de graffiti artists wordt verwezen als 'arm geboren, zij die geen geld, bezittingen of macht hebben', maar die zich nu door middel van kunst op hebben kunnen werken. Ook wordt gesproken

---

<sup>13</sup> Margo Thompson, *American graffiti*, New York 2009, p. 240.

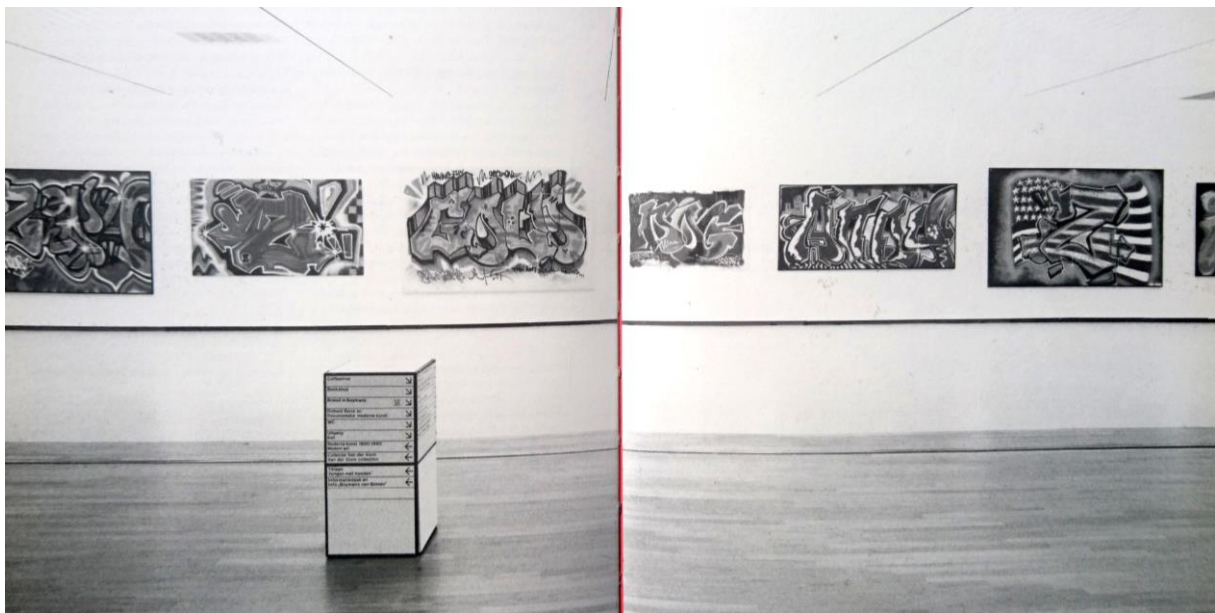
<sup>14</sup> Beeren 1983 (zie noot 6), p.5.

<sup>15</sup> Beeren 1983 (zie noot 6), p. 4.

<sup>16</sup> 'Lee' is de naam die Lee Quinones gebruikte als straatkunstenaar. Later distantieerde hij zich van zijn straatachtergrond (zie p. 11) en gebruikte hij enkel nog zijn volledige naam.



Afbeelding 1 Lee, *Society's child*, 1983, spuitverf op doek, 360 x 310 cm, Groninger Museum.



Afbeelding 2 Werken van Zephyr in de tentoonstelling 'Graffiti', Museum Boijmans van Beuningen, 1983.



van 'een stel onbekende wilden die 's nachts hun creatieve slag slaan', een beschrijving waarin kunsthistorica Margo Thompson een verwijzing herkent naar de kunstenaars van het Fauvisme in de eerste helft van de twintigste eeuw. In haar recente boek *American Graffiti* stelt ze dat met deze uitspraak op impliciete wijze graffiti met Fauvisme wordt vergeleken, als zijnde twee kunststromingen waarvan de culturele waarde niet direct door iedereen herkend werd omdat ze buiten de Westerse artistieke conventies lijken te vallen, maar die ooit onderdeel zouden worden van de kunsthistorische canon.<sup>17</sup> Dat kunstvormen die afwijken van de institutionele conventies niettemin gecanoniseerd kunnen worden, was tenslotte kortgeleden nog uitgewezen door land art en de institutionele kritiek.

### 2.3 Receptie

De romantische visie en positieve erkenning van de straatkunstenaars wordt niet door iedereen gedeeld. Hoewel veel kranten aandacht besteedden aan de komst van de bijzondere tentoonstelling, werd deze met niet even positieve termen beschreven. Zo wordt de denigrerende term 'muurkladkunst' gebruikt om graffiti te omschrijven en een artikel in de *Telegraaf* sluit af met een gekscherend 'Het zal een komisch gezicht zijn straks suppoosten op de graffiti-kunst te zien passen!'<sup>18</sup>

De reacties na de opening van de tentoonstelling lopen sterk uiteen. In het gereformeerde *Nederlands Dagblad* noemde Klaas Grasdijk de tentoonstelling 'een indrukwekkende presentatie van tien schilders, wier namen van de wand af knallen'<sup>19</sup> en Anneke Miedema schreef in het Groningse *Nieuwsblad van het Noorden* over werk 'van een elegante allure', dat, ondanks de statische ondergrond van het doek, 'weinig aan dynamiek en vitaliteit heeft ingeboet.'<sup>20</sup> Ook in het *NRC Handelsblad* wordt kwaliteit aan de graffiti-kunst toegeschreven: 'De schilderijen, waaronder ook een paar wondermooie abstracten, blijven de indruk van snelheid maken (...)'<sup>21</sup>

Die snelheid blijkt echter een heikel punt. Zo schreef Cees Straus in *Trouw* het volgende: 'Peinzend moet je nu in een tot contemplatie dwingende zaal staan te kijken naar iets dat anders in een oogwenk voorbij is. Dan blijkt hoe vervelend snel gemaakte beelden worden als je er meer dan twintig seconden aan besteedt.'<sup>22</sup> Hij benadrukt tevens dat hij graffiti helemaal niet als kunst beschouwt: 'Graffiti fascineren in de context van de ruimte waarvoor ze gemaakt zijn en dat is in de eerste plaats de subway. Daar heeft het even weinig met kunst te maken als een brooddeegfiguur bij de bakker met een sculptuur in een kunstmuseum.' Ook Anna Tilroe verkondigde in het opinieweekblad de *Haagse*

---

<sup>17</sup> Thompson 2009 (zie noot 13), p. 243.

<sup>18</sup> Ed Wingen, 'Musea halen spuitacrobaten uit New York', *Telegraaf* 23 september 1983.

<sup>19</sup> Klaas Grasdijk, 'Kunst uit de spuitbus door jonge knapen', *Nederlands Dagblad* 24 november 1983.

<sup>20</sup> Anneke Miedema, 'Graffiti: oorlog in museum', *Nieuwsblad van het Noorden* 13 januari 1984.

<sup>21</sup> Bas Roodnat, 'Amerikaanse spuitbus-kunst in magische sfeer', *NRC Handelsblad* 27 oktober 1983.

<sup>22</sup> Cees Straus, 'Graffiti-kunst mislukt op schildersdoek', *Trouw* 28 november 1983.

*Post*, tegenwoordig deel van *HP/De Tijd*, dat de museumcontext de graffitiwerken geen goed doet. Ze noemde de tentoonstelling een ‘toonbeeld van saaiheid’, volgens haar geen verrassende uitkomst: ‘Keurig hangen de BLADE’s, de DONDI’s de RAMMELZEE’s op een hanteerbaar formaat doek in reeksen achter elkaar [afb. 1, voorblad]. Van de hectische, chaotische stadsjungle waar ze oorspronkelijk uit voortkomen, is in de museumzalen natuurlijk niet het minste spoor te bekennen.’<sup>23</sup> Rob Vermeulen herkende in de manier van presentatie juist een verwijzing naar de treinen, maar schreef in de *Haagse Courant*, welke later is opgegaan in het *Algemeen Dagblad*, dat niettemin ‘de grote schilderijen die daar hangen vervreemd zijn, er niet thuishoren.’<sup>24</sup> De hele ontwikkeling van graffiti op treinen naar graffiti op doek ziet Vermeulen als ‘artistieke verarming’, ‘want graffiti wordt daarmee beroofd van één van zijn meest essentiële elementen.’

Naast het veelvuldige genoemde argument van de misplaatstheid van graffiti in een museale context, werd ook inhoudelijke kritiek op de werken geleverd waaruit blijkt dat, ondanks de museale erkenning, graffiti artists nog lang niet door iedereen in de kunstwereld serieus werden genomen. Zo voegde Vermeulen nog toe: ‘Op een enkele uitschieter na blijven de spuitbus-werkstukken ver achter bij wat er in de “officiële” beeldende kunst gemaakt wordt.’ Menno Schenke uitte zich in het *Algemeen Dagblad* nog wel het meest kritisch: ‘Slechts twee van de kunstenaars gaan verder dan het neerzetten van namen (...), zij [Rammelzee en Lee Quinones] hebben iets van de werkelijke kunstenaar in zich, die met zijn schilderijen iets meer wil dan een oppervlakkige mededeling doen.’ Volgens hem liet de expositie de bezoeker met een leeg gevoel achter, omdat ze diepgang miste: ‘Graffiti op de tentoonstelling in Boymans is slechts holle decoratie in de negatieve zin van het woord.’<sup>25</sup> Zo blijkt dat men vond dat graffiti ook qua onderwerp, in veel gevallen dus de schuilnamen, in de vluchtige stadse context prima op hun plek waren maar als stijl te weinig inhoud bood voor in het museum.<sup>26</sup>

## 2.4 Graffiti artists over de tentoonstelling

Er was merkbaar erkenning enerzijds, maar deze leek te worden overheerst door onbegrip en ongenoegen voor deze erkenning anderzijds. Ook vanuit de graffitiwereld zelf waren meningsverschillen te horen. Een gebeurtenis van betekenis in dit verband was de protestactie, die iets meer dan twee weken na de opening van de tentoonstelling in het Museum Boijmans van Beuningen plaatsvond. Een groep actievoerders bespoot de muren van de tentoonstelling – de

---

<sup>23</sup> Anna Tilroe, ‘De graffiti getemd’, *Haagse Post* 12 november 1983.

<sup>24</sup> Rob Vermeulen, ‘Spuitbusartiesten stappen uit de metro’, *Haagse Courant* 29 oktober 1983.

<sup>25</sup> Menno Schenke, ‘Amerikaanse kunstpunkers in Boymans’, *Algemeen Dagblad* 29 oktober 1983.

<sup>26</sup> Graffitiwerken waar critici wel positief over waren, zijn die van Lee (Quinones). Die ruilde het naamschrijven in voor het afbeelden van maatschappelijke misstanden.

schilderijen zelf bleven bespaard – met tekens en protestteksten als ‘Fake’. De actievoerders bleken leden van de ‘Bond van Rotterdamse Straatgraffici’, die hun onenigheid uitten over het schijnheilige beleid van de gemeente en de effecten van de museale aandacht op de pure straatgraffiti: ‘Door kladderaars op te pakken en zogenaamde art-graffiti in een museum op te hangen ontkracht je de werking van straat-graffiti.’<sup>27</sup> Een van de actievoerders vertelde aan een *NRC*-verslaggever dat hij niet tegen graffiti is, maar ‘tegen datgene dat in het museum hangt als object en meteen duizenden guldens kost.’

Onder de graffiti artists wiens werk in de tentoonstelling hing, heersten ook verschillende gevoelens over de expositie. Lee, die zowel in New York als in Nederland al het meest bekendheid genoot, voelde zich ondergewaardeerd door het label ‘graffiti’. Hij had zich gedistantieerd van zijn graffiti-achtergrond, zo vertelde hij onder meer aan het *Algemeen Dagblad*:

‘Ik wil graag in Rotterdam exposeren, maar ik eis een ruimte of een wand voor mij alleen. (...) Ik wil niet horen tot de groep kunstenaars, die onder de noemer American graffiti worden gepresenteerd. Ik vind graffiti als omschrijving een belediging voor mijn werk. Ik wil pure kunst maken. Ga de straat maar op, dan zie je graffiti!’<sup>28</sup>

Zephyr daarentegen, was duidelijk meer gehecht aan zijn achtergrond en zag zichzelf meer als graffiti-schrijver dan -kunstenaar: ‘Wij hebben een hele geschiedenis op de rails achter ons. Daar ontleent de graffiti zijn waardigheid aan en daarom leg ik steeds de nadruk op de mensen die nu op de treinen bezig zijn.’<sup>29</sup> Graffiti artists Futura 2000 en Quik voelen zich helemaal thuis bij het werken op doek en de erkenning die ze ervoor krijgen. Quik: ‘Dat schilderen op treinen was een soort frustratie van me, ik had een doel nodig in mijn leven. De mensen respecteren de schilderijen meer dan de treingraffiti, dat zien ze alleen maar als vandalisme.’<sup>30</sup> Voor Futura 2000 was het werken op doek de inspiratie om ‘echt iets goeds met de spuitbus te doen, ik wilde kunstenaar worden.’<sup>31</sup> Deze uitspraak laat zien dat voor veel street artists het echte kunstenaarschap zich pas in de loop van hun carrière als graffiti-spuiters ontwikkelde. Door de inmenging van vooruitstrevende verzamelaars uit de gevestigde kunstwereld werd het gesloten graffiti-circuit opener werden de graffiti artists ambitieus.<sup>32</sup> Met

---

<sup>27</sup> Bond van Rotterdamse straatgraffici in het weekblad *De Peterliehaven* geciteerd in: Rudie Kagie, ‘Laat de kunst van de straat afblijven!’, *NRC Handelsblad* 23 november 1983.

<sup>28</sup> Menno Schenke, ‘Eis aan Museum Boymans’, *Algemeen Dagblad* 20 augustus 1983.

<sup>29</sup> Beeren 1983 (zie noot 6), p.28.

<sup>30</sup> Beeren 1983 (zie noot 6), p.40.

<sup>31</sup> Beeren 1983 (zie noot 6), p.28.

<sup>32</sup> Zephyr noemde in het interview voor de tentoonstellingscatalogus van het Boijmans de invloed van kunstverzamelaar Sam Esses: ‘(...) nu kwam er een zakenman die zei: maak maar een aantal schilderijen voor me, ik wil een documentatie van jullie werk.’

geschoolde street artists zoals Keith Haring kunnen zij zich dan ook maar nauwelijks identificeren. ‘Hij komt van een kunstacademie in Pennsylvania. Ik respecteer hem, maar hij heeft niets te maken met de wereld van de subwaygraffiti,’ aldus Futura 2000.<sup>33</sup>

## Hoofdstuk 3: Canonisering

### 3.1 De jaren tachtig en vroege jaren negentig

Ondanks wisselende reacties luidde de graffititentoonstelling in het Museum Boijmans van Beuningen en Groninger Museum een nieuw tijdperk in voor street art in de Nederlandse museumwereld. Kort na de aankopen die deze twee musea voor de tentoonstelling deden, volgde ook het Gemeentemuseum Helmond, dat werken verwierf van onder andere Blade en Rammellzee. Het Centrum voor Hedendaagse Kunst in Utrecht kocht in 1984 werk van Keith Haring aan en twee jaar later verwierf ook het Stedelijk Museum in Amsterdam enkele doeken van Haring. Hij werd toen ook uitgenodigd door het Stedelijk om in de vorm van een performance een velum van twaalf bij twintig meter te beschilderen voor de trappenhal, welke deel werd van de expositie ‘© K. Haring’<sup>34</sup> die het museum dat jaar samenstelde.<sup>35</sup>

Ook werden na de pionierende ‘Graffiti’-tentoonstelling meer tentoonstellingen georganiseerd met street art-geïnspireerde kunst (overzicht in bijlage 1), maar het bleef lange tijd binnen dezelfde kringen. Met uitzondering van de Haring-tentoonstelling in het Stedelijk Museum, wijdden tot 1993 namelijk alleen het Groninger Museum en Gemeentemuseum Helmond tentoonstellingen aan deze kunst. Bovendien bleef de focus liggen op dezelfde New Yorkse kunstenaars, die door Yaki Kornblit in de Nederlandse kunstwereld geïntroduceerd waren.<sup>36</sup>

### 3.2 Latere jaren

Na enkele ongeveer gelijktijdige graffiti-tentoonstellingen in 1992-1993, werd het een tijdje stil rondom street art in de Nederlandse musea. Pas na de eeuwwisseling worden er weer tentoonstellingen georganiseerd waarin street art centraal staat. In zijn recensie van ‘Dutch Masters - Street Art & Urban Painting’ in 2006 in het GEM in Den Haag, de eerste grote tentoonstelling sinds

---

<sup>33</sup> Beeren 1983 (zie noot 6), p.28.

<sup>34</sup> Het Stedelijk Museum had hiermee een primeur: het was de eerste Keith Haring-tentoonstelling in Europa.

<sup>35</sup> Jeroen Boomgaard, ‘In strijd met het gebouw. De architectuurgebonden kunst van het Stedelijk Museum’, in: J. van Adrichem en A. Martis (red.), *Stedelijk collectie reflecties*, Rotterdam 2012, ongepagineerd.

<sup>36</sup> Een uitzondering vormde het gelegenheidscollectief Spray Armee, bestaande uit René Daniëls, Hewald Jongenelis, Rob Scholte en Roland Sips. Zij maakten in 1983 als een Nederlandse tegenstem gezamenlijk een groot graffiti kunstwerk onder de naam *Holland Gravity* in ‘t Meyhuis in Helmond – op papier, dat wel. Bron: Adriëne Groen, ‘De weg naar Rome’, *De Groene Amsterdammer* 136 (2012) nr. 9 (maart).

1993, schrijft criticus Kees Keijer ook dat ‘de belangstelling voor de graffiti kunst uit de jaren ‘80 tegenwoordig echter minimaal’ is en hij noemt het daarom prijzenswaardig dat ‘het GEM het eens aandurft om een tentoonstelling te organiseren met de opvolgers van de verfspuiters van weleer.’<sup>37</sup> De tentoonstelling wordt typerend voor de jaren die volgen: ook andere musea en instanties die niet zelf werken in de collectie hebben nemen nu het initiatief en de inhoud van de tentoonstellingen is dan ook meer divers. Zo wordt werk getoond van Nederlandse en andere Europese street artists als Niels ‘Shoe’ Meulman en de inmiddels wereldberoemde Banksy, worden foto’s getoond van graffiti in de oorspronkelijke context - de subway - en worden kunstenaars uitgenodigd om ter plaatse, zowel binnen als buiten het museum, werk te vervaardigen. Een andere insteek dus dan de herhaaldelijke tentoonstellingen van de doeken van het New Yorkse clubje uit de jaren tachtig, hoewel die werken soms ook weer uit de depots worden gehaald. Musea lijken in de presentatie meer aandacht te schenken aan de achtergrond van deze kunst en de kunstenaars, waarmee de stroming aan de ene kant beter tot zijn recht komt, maar tegelijkertijd ook juist het onderscheid tussen de populaire (straat)cultuur en de hoogstaande museumkunst wordt benadrukt.

#### **Hoofdstuk 4: Institutionaliseringsprocessen**

Het voorgaande hoofdstuk laat zien dat street art vanuit de metro’s en de straat onderdeel is geworden van de gevestigde kunstwereld. In de jaren zeventig en tachtig van de twintigste eeuw vonden ook institutionaliseringsprocessen plaats voor de bewegingen van institutionele kritiek en land art, die zich tevens oorspronkelijk buiten de instituties manifesteerden.

##### **4.1 Afkering van instituties**

De anti-institutionele positie van deze kunststromingen ontstond in de jaren zestig vanuit een verlangen onder kunstenaars om los te komen van de conventies die door musea en galerieën werden gecreëerd en in stand gehouden. Zo wilden kunstenaars zich bevrijden van de beperkingen van de traditionele media als schilder- en beeldhouwkunst, maar ook van de marktwerking van de kapitalistische economie, die van kunstwerken louter handelswaar maakt.<sup>38</sup> Als gevolg ontstonden bewegingen waarin kunstenaars zich steeds meer distantieerden van de kunstinstuties, door letterlijk in de publieke ruimte en de natuur te werken, maar ook door in hun werk kritisch commentaar te

---

<sup>37</sup> Kees Keijer, ‘Dutch masters. Street art & urban painting’, *De Witte Raaf* 123 (2006). Online geraadpleegd. <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3117> (1 april 2017).

<sup>38</sup> Naar dit concept wordt ook wel verwezen als ‘commodificatie’, de vernederlandste term van het Engelse *commodification*.

leveren op deze instituten.<sup>39</sup>

Street artists keerden zich niet bewust af van de institutionele kunstwereld vanuit dergelijke ideeën. Hun werk is primair de expressie van een subcultuur van een minderheidsgroep, een poging om terrein te veroveren in een samenleving waarin diegenen met geld en een gewenste afkomst de macht hebben.<sup>40</sup> Toch herkent kunsthistoricus en socioloog Peter Bengtsen ook in street art een kritische notie richting het kunstsysteem, ongeacht de bedoelingen van de kunstenaars. Doordat street art zich in de buitenwereld bevindt beschikt het over vergankelijke en niet-commerciële kwaliteiten welke volgens Bengtsen impliciete kritiek vormen op de grenzen en werking van de institutionele wereld – het toont immers dat niet alle kunst kan worden toegeëigend.<sup>41</sup>

Deze kritische notie en het werken buiten de institutionele kaders in ruimtelijke en figuurlijke zin vormen interessante overeenkomsten die maken dat de twee bewegingen uit de jaren zestig-zeventig en de hedendaagse street art alle drie als ‘anti-institutioneel’ kunnen worden gezien. Hoewel ook hedendaagse kunstenaars nog steeds met land art en institutionele kritiek worden geassocieerd, is bij zowel land art als institutionele kritiek echter een globaal eindpunt aan te wijzen waarop door institutionalisering de historische ‘anti’-motieven van de beweging zijn ontkracht. Om te voorzien of voor street art net zo’n bestemming in het verschieft ligt, onderzoeken we het verloop van deze ontwikkeling voor land art en institutionele kritiek.

#### 4.2 Land art als anti-institutionele kunst

Reageren op de benauwdheid van een steeds commerciëlere kunstwereld was een belangrijke drijfveer voor de land artists. Robert Smithson, een sleutelfiguur in deze beweging die met zijn theoretische essays veel andere kunstenaars heeft beïnvloed, beschreef hoe volgens hem galerieën en musea als neutrale ruimten, verantwoordelijk zijn voor de commodificatie, het verworden tot verhandelbare objecten, van kunst. In zijn beroemde essay ‘Cultural confinement’ noemde Smithson musea ‘cultural prisons’, waarin kunstwerken hun lading verliezen doordat ze worden geïsoleerd van de buitenwereld en zo ‘totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized, (...) ready to be *consumed* by society.’<sup>42</sup> Smithson pleitte voor een kunst die haar verbondenheid met het alledaagse leven behoudt. Het categoriseren van objecten als ‘kunst’ of ‘non-kunst’, zoals musea en galerieën doen, heeft enkel tot effect dat kunstwerken hun lading verliezen. In plaats van

---

<sup>39</sup> Miwon Kwon, ‘One Place after Another: Notes on Site Specificity’, *October* 80 (1997), pp. 85-110.

<sup>40</sup> Beeren 1983 (zie noot 6), pp. 4-5.

<sup>41</sup> Peter Bengtsen, ‘Site Specificity and Street Art’, in: James Elkins en Kristi McGuire (red.), *Theorizing visual studies. Writing through the discipline*, New York/Oxon 2013, p. 252.

<sup>42</sup> Robert Smithson, ‘Cultural confinement’, *Art forum*, oktober 1972. Online geraadpleegd.  
<https://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>. (17 maart 2017).

museumkunst, geheel losgeweekt van het leven en de buitenwereld, streefde hij naar kunst die verbonden is met de wereld buiten de gesloten kunstwereld en de strijd aangaat met de elementen. Deze kritische ideeën over de rol van kunstinstituten vormden een belangrijke beweegreden voor kunstenaars om te gaan werken in en met het landschap en in plaats van kunstobjecten, 'kunstervaringen' te creëren in de ware ruimte, de echte wereld. Ze kozen verafgelegen, onherbergzame locaties voor hun werken, die meestal geschaard worden onder sculptuur of installatiekunst. Ook site-specificiteit werd geïntroduceerd door de land art kunstenaars: ze integreerden hun werken in de natuur, op zo'n manier dat het verplaatsen van het werk niet alleen het werk fysiek zou vernietigen, maar ook de betekenis ervan verloren zou gaan. Hoewel in de openbaarheid toegankelijk voor iedereen, was in sommige gevallen zelfs het bezoeken van zo'n kunstwerk bijna onmogelijk. Zo poogden de land artists de beperkingen van het bestaande museum- en galeriesysteem te passeren, en het privébezit van kunst te vermijden zodat kunst kon communiceren met een groter publiek.<sup>43</sup>



Afbeelding 3 Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Rots, aarde en zoutkristal, 457.2 x 4,6 m, Great Salt Lake, Utah, Dia Art Foundation. Foto: George Steinmetz.

---

<sup>43</sup> Sandra Smalenburg, *Expeditie land art. Landschapskunst in Amerika, Groot-Brittannië en Nederland*, Amsterdam 2015, pp. 8, 13.

Land art manifesteerde zich in verschillende vormen, van grootschalige interventies in het landschap die lang zouden bestaan, tot kleine, vluchtige aanpassingen met minieme middelen die enkel konden voortbestaan in documentatie.<sup>44</sup> Voor Smithson's *Spiral Jetty* uit 1970 (afb. 3), een van de bekendste landschapskunstwerken, moest met behulp van kiepwagens, een tractor en een frontlader zesduizend ton steen en aarde worden verplaatst om in het Great Salt Lake in Utah een spiraal van bijna een halve kilometer lang te creëren. Het werk bevindt zich op twee en een halfuur rijden vanaf Salt Lake City en is alleen zichtbaar bij een lage waterstand omdat het zich anders onder water bevindt. Door de aantasting van de natuur zal het werk in de loop van de tijd zelfs verdwijnen. Omdat het Smithson's intentie was dat het werk op zou gaan in de natuur, wordt het bewust niet gerestaureerd.<sup>45</sup>

Kunstenaars als Andy Goldsworthy en Richard Long beoefenen land art op subtielere wijzen. Zo maakt Goldsworthy vergankelijke werken met materialen gevonden ter plekke, zoals composities van kleurrijke herfstbladeren en sculpturen van modder die vergaan in de regen. Long staat bekend om zijn wandelingen door onbewoonde natuurgebieden,

waarvan soms enkel sporen zijn terug te zien in de stenen die hij onderweg vond en rangschikte in lijnen, cirkels en stapels, of het platgetrapte gras zoals in *A line made by walking* uit 1967 (afb. 4).<sup>46</sup> Dit laatste werk vertoont veel raakvlakken met de conceptuele kunst, waarbij de focus zo sterk op dematerialisatie van het kunstwerk en afkeer van productie lag dat een kunstwerk enkel nog een concept hoefde te bevatten en de materiële uitwerking menigmaal achterwege werd gelaten.<sup>47</sup> Dit werk van Long behelst de weinig omvattende actie van het op en neer lopen door een grasveld, waarvan uiteindelijk alleen één foto, gemaakt met een eenvoudige camera, overblijft.<sup>48</sup>



Afbeelding 4 Richard Long, *A line made by walking*, 1967. Gelatine zilverdruk op papier en grafiet op board, 375 x 324 mm, Tate, Londen.

<sup>44</sup> Eleanor Heartney, *Art & Today*, Londen/New York 2013, p. 169.

<sup>45</sup> *Dia Art Foundation*, 'Robert Smithson'. <http://www.diaart.org/collection/collection/smithson-robert-spiral-jetty-1970-1999-014/> (19 maart 2017)

<sup>46</sup> Heartney 2013 (zie noot 44), p. 169.

<sup>47</sup> Heartney 2013 (zie noot 44), p. 346.

<sup>48</sup> Dieter Roelstraete, 'Richard Long's *Line*: Dissolving aesthetics into ethics', in Twylene Moyer en Glenn Harper (red.), *The New Earthwork*, Hamilton 2011, pp. 14-17.



### 4.3 Ontwikkelingen van institutionalisering van land art

De meeste land artists maakten net als Richard Long gebruik van fotografie en film om iets blijvends en zichtbaars te creëren van hun vergankelijke en soms onbereikbare 'landwerken'. Automatisch werden deze visuele reproducties ook gebruikt om land art te kunnen (re)presenteren in musea, galerieën en tijdschriften. De Duitse kunsthistoricus Tom Holert spreekt van een onvermijdelijke paradox: hoe minder een artistieke praktijk gericht is op het creëren van verkoopbare, reproduceerbare kunstobjecten, hoe groter de rol van de beeldrepresentatie ervan wordt. Dit levert spanning op voor de kritische notie van land art, omdat de visuele reproductie steeds vaker gepresenteerd werd als 'het werk' op zich. Op die manier worden de foto's en video's objecten van betekenis en wordt de land art, die juist gecreëerd was met als doel het werk te ervaren, ondermijnd. Ook land artists zelf waren zich hiervan bewust. Zo noemde Dennis Oppenheim de documentatie 'the weakest part of the aesthetic', omdat 'it arrests the processual and temporary character of the work and carries out an indelible, violent "abstraction" of the artistic process.'<sup>49</sup>

De problematiek rondom het rechtmatig zichtbaar maken van land art, een kwestie waar kunstenaars niet omheen konden, maakte dat sommige kunstenaars kozen voor een andere aanpak. Zo maakte Walter De Maria meerdere 'land'-installaties in galerieën: met zijn *Earth Rooms*, simpelweg een galerieruimte volgestort met aarde, bevroeg hij het nut van kunstgalerieën. Meerdere kunstenaars brachten op deze manier hun land art juist binnen de instituten, ondanks een van de algemeen beschouwde speerpunten van land art: het zich afkeren van het commerciële kunstcircuit. Een ander punt dat deze afkering lastig maakte waren de financiën. Om grootschalige projecten te kunnen realiseren was financiële steun nodig, die veelal kwam van musea en galeriehouders.<sup>50</sup>

'Echt breken met de kunstwereld bleek lastig en dus toonden kunstenaars zich al snel gevoelig voor kopers'<sup>51</sup>, zo schreef een recensent over de recente land art tentoonstelling<sup>52</sup> in Kunsthall KAdE, en het lijkt er inderdaad op dat het anti-institutionele uitgangspunt van land art maar kort houdbaar bleek.

### 4.4 Institutionele kritiek als anti-institutionele kunst

Ongeveer gelijktijdig met land art ontstond ook de stroming van institutionele kritiek. Net als land-artists keerden kunstenaars die tot de beweging van institutionele kritiek worden gerekend, zich af

---

<sup>49</sup> Tom Holert, 'Land art's multiple sites' in Philipp Kaiser en Miwon Kwon (red.), *Ends of the earth. Land art to 1974*, tent. cat. Los Angeles (Museum of Contemporary Art) en Munich (Haus der Kunst) 2012, pp. 106-107, 117.

<sup>50</sup> Smalenburg 2015 (zie noot 43), pp. 14-15.

<sup>51</sup> Alix de Massiac, 'Indoor Land Art', van: website *Metropolis M* 24 december 2015. [http://www.metropolism.com/nl/reviews/24020\\_indoor\\_land\\_art\(21\\_maart\\_2017\)](http://www.metropolism.com/nl/reviews/24020_indoor_land_art(21_maart_2017)).

<sup>52</sup> De tentoonstelling vond plaats in 2015-2016, was getiteld 'Expeditie land art' en samengesteld door Sandra Smalenburg.

van het institutionele kunstcircuit. Zij distantieerden zich van de kunstinstituten door deze in hun werk te bevragen, becommentariëren en bekritisieren. De kunstwerken hebben de relatie tussen het kunstwerk en de omgeving en de verhouding tussen het kunstwerk en de beschouwer als onderwerp. Kunstenaars gaven hieraan vorm op velerlei manieren, van ingrepen in de architectuur van het museumgebouw tot performances en videowerken waarin verschillende figuren uit de kunstwereld worden nagespeeld.

De institutionele kritiek kent verschillende fasen. In de vroege fase onderzochten kunstenaars de condities van het kunstinstituut, welke dan hoofdzakelijk werd beschouwd als een fysieke omgeving waarin kunstwerken tentoongesteld worden en waartoe kunstwerken zich verhouden. Kunstenaars als Daniel Buren, Hans Haacke en Marcel Broodthaers wilden de gevestigde zekerheden ter discussie stellen door de werking van het kunstinstituut en de daardoor gecreëerde kaders bloot te leggen.<sup>53</sup> Daarbij traden zij net als de land artists ook buiten de kunstinstellingen, in een poging de kunst meer met het dagelijks leven in de buitenwereld te vermengen en zo de grenzen tussen kunst en non-kunst te doen vervagen. Net als voor land art gold voor institutionele kritiek dat site-specifieke werken meer weerstand boden aan de macht van de musea, die ook deze kritische kunst ondertussen probeerden toe te eigenen.<sup>54</sup>

Een belangrijke vertegenwoordiger van de beweging is Daniel Buren, die stelde dat kunst alleen kan bestaan binnen *les limites culturelles*, een begrensde culturele ruimte waarbinnen die personen werkzaam zijn, die een werk tot kunst kunnen verheffen.<sup>55</sup> In de tweede fase van institutionele kritiek, vanaf eind jaren zeventig, werden de 'institutionele kaders' van de kunst dan ook veel ruimer opgevat: niet alleen als de fysieke kaders gevormd door musea, maar als een gemeenschappelijk referentiekader binnen de kunstwereld, het geheel van normen, waarden en conventies die gelden in dit veld dat begrensd wordt door de personen die erin werkzaam zijn.<sup>56</sup> De institutionele kritiek stelde nu dan ook de mate van neutraliteit van het museum als cultureel kader aan de kaak, als een systeem dat de betekenis en daarmee de culturele en economische waarde van kunst bepaalt en tegelijkertijd de kunst distantieert van de buitenwereld. Dat cultureel kader werd bovendien in een breder perspectief geplaatst. Door de relaties met de bredere socio-economische en politieke processen in de maatschappij aan te tonen, werd de veronderstelde autonomie van kunst, kunstenaars en instituten in twijfel getrokken.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> Justine Reijnen, 'Institutionele kritiek toen en nu', Utrecht 2011, p. 5.

<sup>54</sup> Kwon 1997 (zie noot 39), p. 91.

<sup>55</sup> Daniel Buren, *Limites critiques*, Parijs 1970, ongepagineerd.

<sup>56</sup> Reijnen 2011 (zie noot 53), p. 9.

<sup>57</sup> Kwon 1997 (zie noot 39), pp. 87-88.

#### 4.5 Ontwikkelingen van institutionalisering van institutionele kritiek

Kunstenaars wilden niet alleen meer de werking van het instituut blootleggen en bekritisieren, maar ook verandering teweeg brengen. Ze realiseerden zich dat dit door middel van kunst niet mogelijk was, omdat ze daarmee altijd aan de institutionele kunstwereld verbonden zouden zijn. Daarom traden ze nog meer buiten de museumwereld, door bijvoorbeeld deel te nemen aan projecten die niet meer direct met kunst verbonden waren. Tegelijkertijd beseften men dat buiten dit veld, onafhankelijk van de kunstautoriteiten, geen 'kunst' kan worden gemaakt, zoals Buren ook al stelde.<sup>58</sup> Hiermee belandde de institutionele kritiek op een dood punt wat betreft het ontsnappen aan de institutionele kaders. Veel kunstenaars deden dan ook geen pogingen meer om zich op dergelijke manieren te distantiëren van de museumwereld, maar gingen daarentegen samenwerkingen aan met musea. Zo werd Daniel Buren door onder meer Stedelijk Museum Amsterdam uitgenodigd om werk in situ te maken. Voor het Stedelijk Museum maakte hij in 1976 *Kaléidoscope, un travail in situ* (afb. 5), een werk waarmee hij *les limites culturelles* op de proef stelt. Door zijn gestreepte canvassen niet aan de muren maar in de zwikken boven de doorgangen te plaatsen, bevindt zijn werk zich tegelijkertijd binnen de grenzen – het museum – en daarbuiten: op een non-kunstplaats in het museum, waardoor het gemakkelijk wordt aangezien voor decoratie in plaats van kunst.<sup>59</sup>



Afbeelding 5 Daniel Buren, *Kaléidoscope, un travail in situ*, 1976 - 1983. Acrylverf op perspex, 52 platen van 63 x 64,5 cm, Stedelijk Museum Amsterdam.

De anti-institutionele kern van de institutioneel kritische kunstpraktijk lijkt dus te zijn gesmoord, want de fysieke museumvlucht bleek vruchteloos en de zelfkritiek heeft alleen waarde als de kunstwereld deze oppikt. Institutionele kritiek is zelfs in zoverre onderdeel geworden van het kunstinstituut, dat kunstenaars werken in opdracht van de instituten die ze bekritisierden. Het museum is daarbij ook veranderd, van een statische instelling die zich beperkte tot het bewaren en presenteren van kunstwerken uit het verleden, naar een museum dat zich meer richt op het heden en deel wil

<sup>58</sup> Reijken 2011 (zie noot 53), p. 9.

<sup>59</sup> Boomgaard 2012 (zie noot 35), ongepagineerd.

uitmaken van de ontwikkeling van de eigentijdse kunst – ook wanneer deze kritisch is op de instituten.<sup>60</sup>

#### 4.6 Theorieën over institutionalisering

Zo beschouwd lijken de stromingen en kunstenaars van land art en institutionele kritiek, ondanks hun oorspronkelijk anti-institutionele posities, volledig te zijn erkend, geaccepteerd en opgenomen in de institutionele kunstwereld van musea, de kunsthistorische canon en de kunstmarkt. Hoewel er derhalve een proces van institutionalisering lijkt te hebben plaatsgevonden, zijn er vanuit beide bewegingen verschillende visies op deze ontwikkelingen.

Zoals in het voorgaande al naar voren kwam, was het voor land artists lastig zich echt los te maken van het institutionele kunstcircuit. In tentoonstellingscatalogi uitgegeven bij museale land-arttentoonstellingen, de verwezenlijking van de paradox, is deze kwestie veelvuldig aan bod gekomen. Curatoren van de expositie 'Ends of the Earth: Land art to 1974' in 2012-2013 Philipp Kaiser en Miwon Kwon bespreken het idee dat land art het kunstsysteem ontvlucht als een van de 'mythen' die zij met de tentoonstelling en het boek wilden ontcrachten. Volgens hen is het idee dat land art een anti-materialistische praktijk is, die zich als zodanig keert tegen de commerciële markt en ideologie van kunstinstituties, onjuist. De manier van werken gekozen door land artists zien zij wel degelijk als een materiële praktijk; in tegenstelling tot conceptuele kunst werden ideeën immers uitgewerkt in tastbare vorm en bovendien gedocumenteerd om tóch voortbestaan te kunnen waarborgen. Omdat een werk geen betekenis heeft als het niet gezien wordt, kan dit aspect zelfs gezien worden als een fundamenteel onderdeel van de productie en distributie van land art, en dus niet een secundaire bijkomstigheid.<sup>61</sup> Daarnaast benadrukken Kaiser en Kwon dat de meeste land-artwerken die tot op vandaag de dag genoemd worden als al dan niet 'anti-institutionele' kunstwerken, niet eens hadden kunnen worden gerealiseerd zonder verzamelaars, mecenasen, kunsthandelaren en curatoren, die de productie, publieke presentatie en verspreiding ervan mogelijk maakten.

Hoewel het werk inderdaad lastig te verkopen, exposeren of bezitten is, zien Kaiser en Kwon dit als een probleem waar in werkelijkheid de kunstenaars zelf evenzeer mee worstelden als de kunstinstituties. Land art begaf zich dus niet zozeer buiten de institutionele wereld, maar ontwikkelde zich binnen deze context, dusdanig dat het een verhoogd bewustzijn creëerde over de beperkingen die deze nieuwe vorm van kunst voor de bestaande kunstinstituties opleverde.<sup>62</sup> Ook Sandra

---

<sup>60</sup> Wouter Davidts, 'Het museum buitenspel gezet. Over stadstentoonstellingen', *De Witte Raaf* 88 (2000), online geraadpleegd op <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2201> (20 maart 2017).

<sup>61</sup> Philipp Kaiser en Miwon Kwon, *Ends of the earth. Land art to 1974*, tent. cat. Los Angeles (Museum of Contemporary Art) en Munich (Haus der Kunst) 2012, p. 27.

<sup>62</sup> Kaiser 2012 (zie noot 61), pp. 22-27.

Smallenburg, curator van 'Expeditie land art' in Kunsthall KAdE in 2015, concludeert dat de land artists helemaal niet los kwamen van de gevestigde kunstwereld: 'Ze namen deel aan exposities, ze publiceerden in kunsttijdschriften, ze hadden contacten met andere kunstenaars (...). Hun kunst mocht dan gedijen bij isolement, zelf vormden ze de spil van een wereldwijd netwerk.'<sup>63</sup> Smallenburg spreekt wel van een institutionalisering van land art. Hoewel de kunstenaars namelijk niet écht braken met de kunstinstituties, was hun werk wel zo baanbrekend en anders dat de kunstwereld tijd nodig had om het te accepteren. In de pioniersjaren was de consternatie het grootst, maar in de jaren zeventig werd land art al meer mainstream en namen musea schetsen en foto's op in hun collecties.<sup>64</sup> Dat gebeurde kort na de eerste grote overzichtstentoonstelling over land art: 'Earth Art'. Voor deze tentoonstelling, in 1969 georganiseerd in het Andrew Dickson White Museum of Art in Ithaca, werden kunstenaars uit heel de wereld gevraagd om zowel buiten als binnen werken in situ te creëren met materialen gevonden in de omgeving. Veel kunstenaars die worden gezien als sleutelfiguren in de land-artbeweging maakten deel uit van de show<sup>65</sup>, wat misschien wel het duidelijkst weerspiegelt hoe deze verondersteld anti-institutionele kunstenaars, zelf institutionalisering bevorderden.<sup>66</sup>

Het gegeven dat Kaiser en Kwon aanklaarten, dat land art nooit echt het kunstsysteem heeft ontvlucht, komt nog sterker terug in theorieën met betrekking tot de institutionalisering van de institutionele kritiek. Benjamin Buchloh beschreef in 1990 een verschuiving van de uitoefening van kritiek: waar eerst de kunstenaars het systeem 'van buitenaf' aanvielen, werd kritiek nu van binnenuit, door de museumdirectie, curatoren, et cetera, zélf gepraktiseerd.<sup>67</sup> Andrea Fraser, een kunstenaar wiens werk tot de tweede fase van institutionele kritiek wordt gerekend, spreekt in haar essay uit 2005 de mogelijkheid van zo'n 'verschuiving' tegen. Volgens haar theorie is dit in zijn geheel uitgesloten, omdat onderscheid tussen binnen en buiten het instituut niet bestaat. Ze betwist de scepsis van kunstcritici die menen het werk van institutioneel critici niet meer serieus te kunnen nemen nu zij als gerespecteerde 'official artists' niet langer van buitenaf een kritische positie jegens de instituties kunnen innemen. Fraser betoogt dat zo'n externe, afstandelijke positie voor kunstenaars nooit aan de orde is geweest. Volgens haar is het onmogelijk om de kunstenaar en zijn werk los te zien van de instituten en is er dan ook geen sprake van institutionalisering van de institutionele kritiek,

---

<sup>63</sup> Smallenburg 2015 (zie noot 43), p. 15.

<sup>64</sup> Smallenburg 2015 (zie noot 43), pp. 18, 197.

<sup>65</sup> Deelnemers waren Jan Dibbets, Hans Haacke, Neil Jenney, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Günther Uecker, Walter De Maria en Michael Heizer. De laatste twee kunstenaars trokken hun werk terug vlak na de opening van de tentoonstelling vanwege vooralsnog onduidelijke redenen.

<sup>66</sup> Kaiser 2012 (zie noot 61), pp. 23-24.

<sup>67</sup> S. Sheikh, 'Notes on institutional critique', in G. Raunig and G. Ray (eds.), *Art and contemporary critical practice: reinventing institutional critique*, London 2006, pp. 29-32.

omdat de kunst(enaar) nooit niet-institutioneel is geweest. Hoewel institutioneel critici zich pas eind jaren zeventig bewust werden van de institutionele kaders als concept, als veld dat geconstrueerd wordt door iedereen die daarbinnen opereert, heeft dit volgens Fraser altijd al een voorwaarde gevormd voor het bestaan van kunst. Het instituut bevindt zich *in* de kunst en *in* de mensen en staat dus nooit buiten een kunstwerk. Doordat kunstenaars de institutionele kaders probeerden te ontvluchten is enkel meer van de wereld hierin betrokken geraakt, zodat de grenzen van de kaders verder zijn verlegd. Kunstenaars en dus ook institutioneel critici zitten gevangen binnen de kaders omdat zij deze zelf mede constitueren.<sup>68</sup>

## 5: Vergelijkende beschouwing

Het geloof in een 'echte' wereld buiten de kunstwereld, waar zowel institutioneel critici als land artists zich in eerste instantie op baseerden, wordt door Fraser opgeheven. Vanuit deze visie bestaat er dus geen echte anti-institutionele kunst en lijkt institutionalisering een inhoudsloze term. Maar hoe zit het met een kunstvorm die is ontstaan door individuen die niets met kunst te maken hebben? Een stroming als street art, die voorafgaand aan de institutionele belangstelling niet eens als kunst werd beschouwd maar werd afgedaan als muurkladkunst en vandalisme?

### 5.1 Locatie en site-specificiteit

Aan de hand van de voorgaande uiteenzetting van de onderliggende motieven en theorieën omtrent land art en institutionele kritiek kan nu de balans worden opgemaakt van overeenkomsten en verschillen met street art. De duidelijkste overeenkomst is de locatie en daarmee gepaard gaande site-specificiteit, welke kenmerkend zijn voor de aanvankelijke uitwerkingen van zowel land art als street art, en in mindere mate de institutionele kritiek. Kunstenaars uit de bewegingen van land art als street art trokken de wijde wereld in om hun werken ter plaatse te vervaardigen. Voor land artists waren dit afgelegen plekken in het landschap, voor street artists juist plekken in de stad en metrosteden. Hier komt al een eerste verschil aan het licht: land artists kozen plaatsen waar hun werk niet zomaar voor iedereen te zien was, lastig bereikbaar, of tijdelijk zichtbaar, zoals de wandeling van Long en Smithson's soms onderwater liggende *Spiral Jetty*. Street artists daarentegen kozen voor metro's die zich door de stad bewegen, zodat hun werk door zoveel mogelijk mensen gezien werd. Niet voor niets werd een graffiti artist die het meest bekendheid verwierf, doordat hij de meeste *pieces* op een bepaalde

---

<sup>68</sup> Andrea Fraser, 'From the Critique of Institutions to an Institution of Critique', *Artforum* 44 (2005) nr. 1, pp. 278-285.

metrolijn had gemaakt, 'King' genoemd. Zichtbaarheid was een belangrijk doel.<sup>69</sup>

Zowel land als street artists hebben uiteindelijk hun praktijken uitgebreid en ook 'vertalingen' van hun site-specifieke werk gemaakt om het te kunnen presenteren in tentoonstellingsruimten. Voor land artists werd documentatie in de vorm van foto's en schetsen een belangrijk middel voor (re)presentatie van hun werk, zelfs in zoverre dat in sommige gevallen een foto het kunstwerk werd. Kunsthistoricus Bob vanden Broeck sluit een soortgelijke vorm van commercialisering van street art uit, vanwege het feit dat foto's met de komst van het internet totaal geen exclusieve en dus economische waarde meer hebben.<sup>70</sup> Dan is er echter nog de vertaling van de straatstijl naar werken op doek, die vergelijkbaar is met de kleinere sculpturen en installaties van aardse materialen als compromis van de land artists. Vanden Broeck vindt dat de doeken niet dezelfde lading hebben als een werk op straat door het gebrek aan interactie met de 'realiteit'. Peter Bengtsen concludeert uit het grote succes van dergelijke werken op de kunstmarkt echter dat street artists er blijkbaar wél in slagen om de stijl op overtuigende manier over te brengen.<sup>71</sup>

Net als de land artists had het merendeel van de street artists zelf geen problemen met dit 'compromis' en zagen ze in dat dit onvermijdelijk was. Voor land art was het onvermijdelijk omdat anders hun werk helemaal niet gezien en gewaardeerd kon worden en voor street artists was het noodzakelijk om als kunstenaar erkend te worden.

## 5.2 Beweegredenen

Land artists, kunstenaars van de institutionele kritiek en street artists hebben zich allen op verschillende manieren 'buiten' de institutionele kaders (geprobeerd te) begeven om werk te vervaardigen. De motieven voor deze manier van werken zijn echter wezenlijk anders. Land artists probeerden op deze manier aan de conventies van de instituten en commodificatie van kunst te ontkomen en kunstenaars van de institutionele kritiek kozen voor deze werkwijze om de werking en grenzen van het kunstinstituut te onthullen en bekritisieren. Kunstenaars uit beide bewegingen keerden zich zodoende bewust af van een wereld waarvan zij, volgens Andrea Fraser onvermijdelijk, deel uitmaakten. Voor street artists was het werken in de publieke ruimte echter voornamelijk een strijd tegen anonimiteit, een poging van een subcultuur om zichzelf te uiten en zichtbaar te maken. Hun werk is dus primair geen afkering van of kritiek op het kunstsysteem, hoewel Peter Bengtsen dit er wel in ziet. Hij stelt zelfs dat het de impliciete kritiek is waardoor aan street art een bepaalde authenticiteit wordt toegekend die deze kunst zo aantrekkelijk maakt voor de (commerciële)

---

<sup>69</sup> Craig Castleman, *Getting up. Subway graffiti in New York*, New York 1982, p. 81.

<sup>70</sup> Bob Vanden Broeck, 'Street art: tussen de straat en het museum', *Rekto:verso* 54 (2012), online geraadpleegd. <http://www.rektoverso.be/artikel/street-art-tussen-de-sstraat-en-het-museum> (1 april 2017).

<sup>71</sup> Bengtsen 2013 (zie noot 41), pp. 252-253.

kunstwereld.<sup>72</sup> Institutionele kritiek is immers steeds meer een praktijk van de instituten geworden, zoals Buchloh al constateerde en bevestigd wordt door musea die institutioneel critici uitnodigen om ter plaatse 'kritisch' werk te maken.

### 5.3 Kunstenaarschap

Ook al kan street art dus ook als kritische kunst worden beschouwd, de street artists probeerden zich geenszins te 'distantiëren' van de kunstinstituten. Zij waren namelijk aanvankelijk in het geheel niet bezig met het maken van 'kunst'. Typerend voor street artists is dat hun artistieke uitingen niet voortkwamen uit een kunstopleiding of verlangen om kunstenaar te worden. Zij begonnen zichzelf pas als kunstenaars te zien, toen figuren uit de formele kunstwereld 'kunst' in hun werk zagen. Hierin zit een essentieel verschil met de kunstenaars van de institutionele kritiek en land art: die werkten van meet af aan vanuit de positie van kunstenaar, met kennis van de kunstgeschiedenis en kunstwereld, zodat zij hierbinnen welbewust een standpunt innamen. Een kritisch standpunt, een poging tot een afstandelijk standpunt, hoewel voor de land artists geldt dat zij in behoorlijke mate afhankelijk waren van die kunstwereld voor de productie en distributie van hun werk. Andrea Fraser benadrukte daarbij nog dat werkelijk afstand nemen voor kunstenaars geenszins mogelijk is, zolang een kunstenaar als kunstenaar kunst blijft maken. Fraser gaat zelfs zo ver dat ze stelt dat er voor bewegingen als institutionele kritiek en land art dan ook geen sprake is van institutionalisering. Andere auteurs karakteriseren de ontwikkeling die deze kunstvormen hebben doorgemaakt echter wel zo, omdat de kunstwerken en kunstenaars toch meer onderdeel zijn geworden van de museale wereld dan toen de bewegingen ontsprongen: land artists zijn werken en methoden gaan ontwikkelen met het oog op presentatie in tentoonstellingen en institutioneel kritische kunstenaars gaan nu samenwerkingen aan met musea.

Toch is dit institutionaliseringsproces van andere aard dan de institutionalisering van street art. In het geval van street art zijn artistieke uitingen die geheel losstonden van de gevestigde kunstwereld, verheven tot kunst en zijn niet-kunstenaars officieel kunstenaars geworden. Frasers argument dat institutionalisering niet aan de orde is omdat de kunstenaars hoe dan ook onderdeel zijn van het 'instituut kunst', gaat voor street art dus niet op. Street art kan in die zin zelfs gezien worden als een van de gevallen waarin wél sprake is van institutionalisering. Bengtsen betoogt echter dat alleen de documentatie en representatie van street art als socio-culturele stroming en kunstwerken gemaakt door street artists geïnstitutionaliseerd kunnen worden, maar dat 'pure' straatkunst nooit in een institutionele context kan bestaan, juist omdat die wordt getypeerd door zijn fysieke en conceptuele

---

<sup>72</sup> Bengtsen 2013 (zie noot 41), p. 252.



context en ongeautoriseerde natuur – alles wat verloren gaat wanneer het onderdeel wordt van het kunstinstituut.<sup>73</sup> Dat betekent overigens niet dat er niet desondanks pogingen worden gedaan. Zo bestaan er voor veel steden uitgestippelde street-artroutes en georganiseerde tours langs de beste *pieces* op straat.

## **6: Conclusie en aanbevelingen**

De institutionele belangstelling voor street art begon in Nederland in de jaren tachtig toen Yaki Kornblit doeken van New Yorkse street artists naar Amsterdam haalde en met succes onder de aandacht bracht van Nederlandse museumdirecteuren. Museum Boijmans van Beuningen en Groninger Museum waren in 1982 een van de eerste musea die deze nieuwe kunstvorm erkenden als kunst en er een tentoonstelling aan wijdden. De tentoonstelling leverde wisselende reacties op, met als belangrijkste kritiek dat street art uit zijn context werd gerukt en dat deze kunstvorm te weinig inhoud bood voor in het museum. De street artists die deel uitmaakten van de show waren over het algemeen blij met de erkenning vanuit de officiële kunstwereld, hoewel enkelen de achtergrond van street art en van zichzelf nadrukkelijk bleven onderstrepen. Ondanks de controverse rond de tentoonstelling nam de museale belangstelling voor street art in de daaropvolgende jaren toe waardoor het steeds meer onderdeel werd van de gevestigde kunstwereld.

### **6.1 Beantwoording van de hoofdvraag**

Met de overgang van de metro en de stad als ondergrond naar werken op doek hebben de street artists een eerste aanzet gegeven voor institutionalisering. De tweedeling die hierdoor ontstond in de uitingen van de street-artbeweging, met enerzijds de ‘pure’ straatwerken in de openbare ruimte en anderzijds de doeken die de kunstvorm verhandelbaar maakten en geschikt voor presentatie in galerieën en later musea, zorgt voor complexiteit met betrekking tot de institutionalisering van de stroming. De street art-geïnspireerde kunst op doek blijkt met de collectie-aankopen door kunstmusea, de talrijke populaire tentoonstellingen en de aankondiging van een speciaal Street Art Museum duidelijk deel te zijn geworden van de institutionele kunstwereld in Nederland. Echter, het deel van street art dat zich op straat afspeelt behoudt nog altijd het aspect van site-specificiteit, zowel fysiek als contextueel gezien, wat de kunstinstututen belemmert om deze vorm toe te eigenen. Voor land art en institutionele kritiek geldt dat zelfs de site-specificiteit ondertussen overwonnen is en dat deze oorspronkelijk ‘anti-institutionele’ bewegingen inmiddels geheel worden beschouwd als

---

<sup>73</sup> Peter Bengtsen, ‘Carelessness or curatorial chutzpah? On controversies surrounding street art in the museum’, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 84 (2015) nr.4, p. 229.

geïnstitutionaliseerd. Dit institutionaliseringsproces is echter niet geheel vergelijkbaar met dat van street art en juist deze verschillen vormen de reden dat street art nooit in zijn geheel, dat wil zeggen in al zijn vormen, geïnstitutionaliseerd zal raken.

Land artists en institutioneel critici maakten kunst vanuit de positie van kunstenaar en probeerden zich bewust – vergeefs, zo stelde Fraser – buiten de institutionele kaders te begeven, terwijl street artists als niet-officiële kunstenaars van meet af aan buitenstaanders waren en zich misschien niet eens bewust waren van die kaders. Waar land artists en institutioneel critici probeerden hun kunst deel te laten zijn van de ‘echte’ wereld en de veronderstelde neutraliteit van de museumcontext betwistten, was die non-kunstwereld voor street artists de oorsprong van de beweging – een beweging die pas later tot kunststroming zou worden bestempeld. De institutionele kritiek en land art zijn als bewegingen dus nooit echt anti-institutioneel geweest op de manier dat street art dat is geweest. Daarom is bij street art meer sprake van een echt institutionaliseringsproces, maar zit er ook een bepaalde limiet aan. Zolang street artists als niet-kunstenaars werk blijven vervaardigen op straat, zal altijd dit deel van de beweging anti-institutioneel blijven.

## **6.2 Suggesties**

Een vraag die nog rest en vraagt om verder onderzoek, is of street art ook zodanig is geïnstitutionaliseerd dat het wordt erkend als een kunststroming die onderdeel is van de kunsthistorische canon. Dit aspect werd namelijk door auteurs als Sandra Smalenburg en Miwon Kwon aangehaald als een soort onuitgesproken criterium voor de mate van institutionalisering van kunstenaars en stromingen. Het aantal vooraanstaande Nederlandse kunstmusea dat zich nog altijd afzijdig houdt van street art-geïnspireerde kunst, zoals het Van Abbemuseum, Gemeentemuseum Den Haag en het Kröller-Müller Museum, zoals zichtbaar is in de lijst met street-arttentoonstellingen (bijlage 1), doet vermoeden dat institutionalisering in die zin in Nederland wellicht nog niet het geval is. Daarnaast wordt in recente street-arttentoonstellingen vaak de nadruk gelegd op de populaire straatcultuur, hoe zeer sommige kunstenaars – zoals bijvoorbeeld Lee Quinones – zich ook proberen daarvan te distantiëren en zich te positioneren als serieuze kunstenaars. Bovendien klinken op Keith Haring en Jean-Michel Basquiat na, namen van sleutelfiguren uit de street-artbeweging, als Blade en Shoe alias Niels Meulman aanzienlijk minder bekend in de oren dan bijvoorbeeld Robert Smithson en Daniel Buren, vertegenwoordigers van respectievelijk land art en institutionele kritiek. Ook zijn nog regelmatig dezelfde kritieken hoorbaar als op de eerste museale street-arttentoonstelling in het Boijmans; dus wordt street art daadwerkelijk geaccepteerd en op gelijke waarde geschat als andere kunststromingen? Of betekent de aangetoonde musealisering niet per definitie institutionalisering in deze zin?

## Bronnenlijst

### Literatuur

- Beek, Wim van der, 'The Political Line' legt engagement bloot', *Kunstkrant* 20 (2016) nr. 1.
- Beeren, Wim en Talitha Schoon (red.), *Graffiti*, tent.cat. Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen), 1983.
- Bengtsen, Peter, 'Carelessness or curatorial chutzpah? On controversies surrounding street art in the museum', *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 84 (2015) nr.4, pp. 220-233.
- Bengtsen, Peter, 'Site Specificity and Street Art', in: James Elkins en Kristi McGuire (red.), *Theorizing visual studies. Writing through the discipline*, New York/Oxon 2013, pp. 250-253.
- Boomgaard, Jeroen, 'In strijd met het gebouw. De architectuurgebonden kunst van het Stedelijk Museum', in: J. van Adrichem en A. Martis (red.), *Stedelijk collectie reflecties*, Rotterdam 2012, ongepagineerd.
- Buren, Daniel, *Limites critiques*, Parijs 1970, ongepagineerd.
- Castleman, Craig, *Getting up. Subway graffiti in New York*, New York 1982.
- Dickens, Luke, 'Pictures on walls? Producing, pricing and collecting the street art screen print', *City 14* (2010), pp. 63-81.
- Fraser, Andrea, 'From the Critique of Institutions to an Institution of Critique', *Artforum* 44 (2005) nr. 1, pp. 278-285.
- Grasdijk, Klaas, 'Kunst uit de spuitbus door jonge knapen', *Nederlands Dagblad* 24 november 1983.
- Groen, Adriëne, 'De weg naar Rome', *De Groene Amsterdammer* 136 (2012) nr. 9 (maart).
- Heartney, Eleanor, *Art & Today*, Londen/New York 2013.
- Hellema, Duco, *Nederland en de jaren zeventig*, Utrecht 2012.
- Holert, Tom, 'Land art's multiple sites' in Philipp Kaiser en Miwon Kwon (red.), *Ends of the earth. Land art to 1974*, tent. cat. Los Angeles (Museum of Contemporary Art) en Munich (Haus der Kunst) 2012, pp. 97-117.
- Kagie, Rudie, 'Laat de kunst van de straat afblijven!', *NRC Handelsblad* 23 november 1983.
- Kaiser, Philipp en Miwon Kwon, *Ends of the earth. Land art to 1974*, tent. cat. Los Angeles (Museum of Contemporary Art) en Munich (Haus der Kunst) 2012.
- Kwon, Miwon, 'One Place after Another: Notes on Site Specificity', *October* 80 (1997), pp. 85-110.
- Lamoree, Jhim, 'Bruut geluk. Wreed verstoord', *De Groene Amsterdammer* 136 (2012) nr. 9 (maart).
- Miedema, Anneke, 'Graffiti: oorlog in museum', *Nieuwsblad van het Noorden* 13 januari 1984.
- Muis, Rens en Wessel Wessels, *Graffiti in Rotterdam*, Rotterdam 2007.
- Reijken, Justine, 'Institutionele kritiek toen en nu', Utrecht 2011.

- Roelstraete, Dieter, 'Richard Long's *Line*: Dissolving aesthetics into ethics', in Twylene Moyer en Glenn Harper (red.), *The New Earthwork*, Hamilton 2011, pp. 14-17.
- Roodnat, Bas, 'Amerikaanse spuitbus-kunst in magische sfeer', *NRC Handelsblad* 27 oktober 1983.
- Schenke, Menno, 'Amerikaanse kunstpunkers in Boymans', *Algemeen Dagblad* 29 oktober 1983.
- Schenke, Menno, 'Eis aan Museum Boymans', *Algemeen Dagblad* 20 augustus 1983.
- Sheikh, S., 'Notes on institutional critique', in G. Raunig and G. Ray (eds.), *Art and contemporary critical practice: reinventing institutional critique*, London 2006, pp. 29-32.
- Smallenburg, Sandra, *Expeditie land art. Landschapskunst in Amerika, Groot-Brittannië en Nederland*, Amsterdam 2015.
- Straus, Cees, 'Graffiti-kunst mislukt op schildersdoek', *Trouw* 28 november 1983.
- Thompson, Margo, *American graffiti*, New York 2009.
- Tilroe, Anna, 'De graffiti getemd', *Haagse Post* 12 november 1983.
- Vermeulen, Rob, 'Spuitbusartiesten stappen uit de metro', *Haagse Courant* 29 oktober 1983.
- Wells, Maia Morgan, 'Graffiti, street art, and the evolution of the art market', in: Jeffrey Ian Ross (red.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Londen/New York 2016, pp. 464-474.
- Wingen, Ed, 'Musea halen spuitacrobaten uit New York', *Telegraaf* 23 september 1983.

#### Online bronnen

- Davidts, Wouter, 'Het museum buitenspel gezet. Over stadstentoonstellingen', *De Witte Raaf* 88 (2000). Online geraadpleegd: <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2201> (20 maart 2017).
- *Dia Art Foundation*, 'Robert Smithson'. <http://www.diaart.org/collection/collection/smithson-robert-spiral-jetty-1970-1999-014/> (19 maart 2017).
- Keijer, Kees, 'Dutch masters. Street art & urban painting', *De Witte Raaf* 123 (2006). Online geraadpleegd: <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3117> (1 april 2017).
- Massiac, Alix de, 'Indoor Land Art'. [http://www.metropolism.com/nl/reviews/24020\\_indoor\\_land\\_art](http://www.metropolism.com/nl/reviews/24020_indoor_land_art) (21 maart 2017).
- Smithson, Robert, 'Cultural confinement', *Art forum*, oktober 1972. Online geraadpleegd: <https://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>. (17 maart 2017).
- *Street Art Today*. <http://streetart.today/> (5 maart 2017).
- Vanden Broeck, Bob, 'Street art: tussen de straat en het museum', *Rekto:verso* 54 (2012). Online geraadpleegd: <http://www.rektoverso.be/artikel/street-art-tussen-de-sstraat-en-het-museum> (1 april 2017).

## **Bijlage 1: Relevante tentoonstellingen na de Nederlandse museumprimeur in 1983**

- 1984: 'Graffiti', Groninger Museum.
- 1985: 'New York Graffiti', Gemeentemuseum Helmond.
- 1986: '© K. Haring', Stedelijk Museum Amsterdam.
- 1986-1987: 'Rammellzee', Gemeentemuseum Helmond.
- 1989: 'Graffiti, tekeningen en schilderijen', Groninger Museum.
- 1992-1993: 'Quik en Blade', Gemeentemuseum Helmond.
- 1992-1993: 'Coming from the subway: New York Graffiti Art', Groninger Museum.
- 1992-1993: 'Burners; subway graffiti rond 1980', Centrum voor Architectuur en Stedenbouw.
- 2001: 'Overzichtstentoonstelling Badboyz', Centrum voor Beeldende Kunst Rotterdam.
- 2003: 'Graffiti art', Sotheby's Amsterdam.
- 2006: 'Dutch Masters, street art & urban painting', GEM Museum voor actuele kunst (Den Haag).
- 2007-2008: 'Mooi van ver- Muurschilderingen in Rotterdam', TENT Rotterdam.
- 2010: 'Graffiti', Museum Scription (Tilburg).
- 2012: 'God save the queen - Kunst, kraak, punk: 1977-1984', Centraal Museum (Utrecht).
- 2013: 'Tekens aan de wand', Tongerlohuys (Roosendaal).
- 2014: 'Amsterdam DNA: Street Art', Amsterdam Museum.
- 2014-2015: 'Van Blade en Daze tot Lee en Rammelzee – Amerikaanse graffiti', De Wieger (Deurne).
- 2015-2016: 'Keith Haring - The Political Line', Kunsthal Rotterdam.
- 2015-2016: 'Graffiti. New York meets the Dam', Amsterdam Museum.
- 2016: 'Banksy: laugh now', MOCO Museum (Amsterdam).
- 2016-2017: 'The art of Banksy', Beurs van Berlage (Amsterdam).
- 2018: Opening Street Art Museum (Amsterdam).

## Lijst van afbeeldingen

Afb. I (voorblad). Werken van Crash in de tentoonstelling 'Graffiti', Museum Boijmans van Beuningen, 1983. Foto: Rens Muis en Wessel Wessels, *Graffiti in Rotterdam*, Rotterdam 2007, p. 57.

Afb. 1. Lee, *Society's child*, 1983, spuitverf op doek, 360 x 310 cm, Groninger Museum, Groningen. <https://mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/start/press/2014/Mix%20Match%20Museum?view=previ&fuid=1983.0047%20S.jpg> (2 april 2017).

Afb. 2. Werken van Zephyr in de tentoonstelling 'Graffiti', Museum Boijmans van Beuningen, 1983. Foto: Rens Muis en Wessel Wessels, *Graffiti in Rotterdam*, Rotterdam 2007, pp. 60-61.

Afb. 3. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Rots, aarde en zoutkristal, 457.2 x 4,6 m., Great Salt Lake, Utah, Dia Art Foundation. Foto: George Steinmetz. <http://www.diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty> (31 maart 2017).

Afb. 4. Richard Long, *A line made by walking*, 1967, Gelatine zilverdruk op papier en grafiet op board, 375 x 324 mm, Tate, Londen. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149> (31 maart 2017).

Afb. 5. Daniel Buren, *Kaléidoscope, un travail in situ*, 1976–1983, acrylverf op perspex, 52 platen van 63 x 64,5 cm, Stedelijk Museum Amsterdam. <http://www.stedelijk.nu/nu-in-stedelijk/archief/archief-tentoonstellingen/taking-place/daniel-buren> (31 maart 2017).

## Samenvatting

Vandaag de dag is er veel museale belangstelling voor street art, een oorspronkelijk 'anti-institutionele' kunstvorm die voor de museumcontext is vertaald naar schilderijen van spuitverf op doek, gemaakt door graffiti-artists die ook op straat werken of werkten. De eerste Nederlandse museumtentoonstelling met zulk werk, getiteld 'Graffiti', vond al in 1983-84 plaats in Museum Boijmans van Beuningen en aansluitend het Groninger Museum. Ondanks negatieve reacties is sindsdien de museale interesse in street art-geïnspireerde kunst gegroeid, wat blijkt uit collectie-aankopen door musea en talrijke tentoonstellingen die tot op heden worden georganiseerd. De kunstvorm lijkt van een anti-institutionele beweging een geïnstitutionaliseerde kunststroming te zijn geworden, net als in de jaren zeventig en tachtig geschiedde met land art en institutionele kritiek. Deze twee stromingen blijken echter minder anti-institutioneel dan street art, aangezien deze kunstenaars nooit écht de instituties ontvluchtten; de institutionele kaders worden geconstitueerd door iedereen die in het kunstveld werkzaam is, inclusief kunstenaars. Bij street art is wel sprake van echte institutionalisering, omdat in dit geval niet-kunst is verheven tot kunst, en 'kladderaars' tot kunstenaars. Zolang street art zich naast de werken op doek ook buiten de institutionele kaders, dus door niet-kunstenaars in de openbare ruimte zal blijven uiten, zal de beweging niet geheel geïnstitutionaliseerd raken zoals met land art en institutionele kritiek het geval was.