

Een kunsttijdschrift voor de kunst, het publiek of de markt



Een kunsttijdschrift voor de kunst, het publiek of de markt

De positie van Kunstbeeld in het Nederlandse landschap van kunsttijdschriften (1976-2012)

Fenna van den Berg
Studentnummer: 3638782
Begeleiding: Hestia Bavelaar
Master Kunstgeschiedenis 2014

Inhoudsopgave

1) Inleiding	4
2) Kunstbeeld in het Nederlandse landschap van kunsttijdschriften	8
1976 - 1986	8
– <i>Verskillende nieuwe kunsttijdschriften</i>	9
– <i>Kunstbeeld en Museumjournaal; gericht op de actuele kunstpraktijk</i>	11
1986 - 1996	15
– <i>Een breed scala aan kunsttijdschriften</i>	15
– <i>De moeilijkheid van categoriseren</i>	18
1996 - 2006	19
– <i>Financiering door de overheid</i>	19
– <i>Inkomsten via adverteerders</i>	21
– <i>Relatie met de lezers</i>	24
– <i>Nieuwe mogelijkheden</i>	26
– <i>De invloed van het internet</i>	27
3) De positie van Kunstbeeld ten opzichte van de ontwikkelingen in het veld van de Nederlandse kunstkritiek	29
1976 - 1986; <i>Het veld van de Nederlandse kunstkritiek: reflectie centraal</i>	29
1986 - 1996; <i>Een verbreding van de kunstkritiek</i>	33
1996 - 2012; <i>Nieuwe mogelijkheden</i>	36
4) Kunstkritiek in de Nederlandse kunsttijdschriften in 2012	40
– <i>Informerende functie</i>	40
– <i>Signalerende en opiniërende functie</i>	42
5) Conclusie	45
6) Literatuur	48

1) Inleiding

‘Alleen *Kunstschrift*, *Museumtijdschrift* en *Metropolis M* hebben de kaalslag uit de jaren tachtig en negentig overleefd, met als consequentie dat er in Nederland nauwelijks meer een onafhankelijke kunstkritiek over is’, zo betoogde Domeniek Ruyters bij de opheffing van *jongHolland* in 2007.¹ Het is opmerkelijk dat *Kunstbeeld* in dit rijtje niet werd genoemd. Hoewel *Kunstbeeld* een volledig andere invalshoek hanteert, bestrijkt zij immers hetzelfde aandachtsgebied als *Metropolis M*. Met een focus op de eigentijdse beeldende kunst onderscheiden zij zich van tijdschriften als *Museumtijdschrift* en *Kunstschrift* die naast moderne en hedendaagse kunst ook berichten over oude kunst. Wellicht beschouwde Ruyters het tijdschrift met een commerciële basis niet als onafhankelijke kunstkritiek. Maar hoe onafhankelijk kan de kunstkritiek zijn in een tijd waarin de steun van de overheid voor de kunstitijdschriften afneemt en de commercie nauw verweven is met de hedendaagse kunstpraktijk? Bovendien noemde Ruyters *Kunstschrift* en *Museumtijdschrift* wel, terwijl deze bladen eveneens zonder steun van de overheid zijn opgezet. Het feit dat *Kunstbeeld* door Ruyters niet werd genoemd is op zijn minst merkwaardig en leidde tot de hoofdvraag van deze thesis.

Wat is de positie van *Kunstbeeld* in het Nederlandse landschap van kunstitijdschriften en hoe verhoudt *Kunstbeeld* zich tot het veranderende veld van de beeldende kunstkritiek in Nederland tussen 1976 en 2012?

Deze thesis geeft inzicht in de veranderingen die tussen 1976 en 2012 plaatsvonden in het Nederlandse kunstitijdschriftenbestel en de Nederlandse kunstkritiek en welke positie *Kunstbeeld* daarbij heeft ingenomen. Onder invloed van financiële kwesties en de komst van de nieuwe media is het landschap van kunstitijdschriften en daarmee de kunstkritische praktijk de afgelopen jaren ingrijpend veranderd. Zo is het aannemelijk dat met het verdwijnen van *Museumjournaal* en *jongHolland* de rol en functie van deze bladen is overgenomen door andere tijdschriften of dat oude uitgangspunten en redactionele formules niet langer werkzaam zijn.

¹ Domeniek Ruyters, ‘Kaalslag. De dreigende ondergang van *jongHolland*’, *Metropolis M* 28 (2007) nr. 2

Kunstbeeld staat in deze thesis om twee redenen centraal. Ten eerste was *Kunstbeeld* in 1976 de eerste in een reeks nieuwe informerende kunsttijdschriften met een commerciële basis. Waar *Kunstbeeld* eind jaren negentig nogal eens werd bekritiseerd vanwege haar commerciële instelling, lijkt het tijdschrift inmiddels gewaardeerd binnen de gevestigde orde van het beeldende kunstcircuit waar zij zelf ook deel van uitmaakt.² Daarnaast is *Kunstbeeld* vanaf haar oprichting gericht op een breed in kunst geïnteresseerd publiek en speelde zij in 2001 als eerste Nederlandse kunsttijdschrift in op de mogelijkheden van het internet dat bij uitstek geschikt bleek om het publiek bij het actuele kunstgebeuren te betrekken. Juist in een tijd van bezuinigingen moet de kunstwereld haar steun zoeken bij het publiek. Niet alleen de ‘inner-circle’, maar ook en vooral het grote publiek moet worden aangesproken, zo stelt Anna Tilroe in 2012 wanneer zij pleit voor een kunstkritische praktijk die zich richt op een breed publiek.³ Het centraal stellen van *Kunstbeeld* in dit onderzoek lijkt daarmee op zijn plaats.

In het eerste hoofdstuk van deze thesis wordt een beeld geschetst van de ontwikkelingen in het Nederlandse landschap van kunsttijdschriften tussen 1976 en 2012 en de positie die *Kunstbeeld* vanaf haar oprichting heeft ingenomen ten opzichte van overige beeldende kunsttijdschriften. Daarmee wordt antwoord gegeven op het eerste deel van de hoofdvraag. Hoe *Kunstbeeld* zich verhiel ten opzichte van de beeldende kunstkritiek in Nederland, het tweede deel van de hoofdvraag wordt in het tweede hoofdstuk van de thesis beantwoord. Om nieuwe ontwikkelingen binnen het landschap van kunsttijdschriften aan het einde van de jaren nul mee te kunnen nemen in dit onderzoek, is de thesis uitgebreid met hoofdstuk drie waarin de jaargangen van 2012 van de tijdschriften die toen nog verschenen, met elkaar zijn vergeleken. De uitwerking van belangrijke nieuwe ontwikkelingen binnen het landschap van kunsttijdschriften begint zich dan af te tekenen. De thesis wordt afgesloten met een conclusie waarin een antwoord wordt geformuleerd op de hoofdvraag. De eerste twee hoofdstukken in de thesis zijn chronologisch opgebouwd en grofweg verdeeld in drie periodes. Deze periodes zijn in de eerste plaats bepaald aan de hand van het tien-, twintig- en dertigjarig jubileum van *Kunstbeeld*. De jaren waarin *Metropolis M* themanummers uitbracht over de beeldende kunstkritiek bleken nagenoeg samen te vallen met de jubileumjaren van *Kunstbeeld*. Daarbij waren 1996 en 2007 vanwege de laatst verschenen nummers van respectievelijk

² Domeniek Ruyters, ‘De M van Mohikaan’. Gepubliceerd op de website van *Metropolis M* <www.metropolism.com/opinion/de-m-van-mohikaan/> (8 juni 2014).

³ Camiel van Winkel en Anna Tilroe, ‘Breuklijnen. Over de positie van kunst in de huidige samenleving’, *Metropolis M* 33 (2012) nr. 6 (dec/jan). Gepubliceerd op de website van *Metropolis M* www.metropolism.com/magazine/2012-no6/breuklijnen/ (8 juni 2014).

Museumjournaal en *jongHolland* opmerkelijke mijlpalen in de geschiedenis van het kunsttijdschriftenbestel en de kunstkritiek.

Voor het onderzoek is in de eerste plaats gebruik gemaakt van de inhoud van de tijdschriften uit de periode 1976 tot 2012. Het onderzoek van Rogier Schumacher naar *Museumjournaal* (1955- 1996) en van Bertus Bakker naar *Openbaar Kunstbezit* gaven zo nu en dan een kijk op de ontwikkelingen in het landschap van kunsttijdschriften van 1976 tot 1996.⁴ Het artikel ‘De ‘tijdschriftenhause’ van Caroline Griep gaf eveneens waardevolle informatie over het landschap van Nederlandse kunsttijdschriften tot 1990.⁵ Daarnaast bestaan weinig teksten over de ontwikkeling van het landschap van kunsttijdschriften en de beschrijving in deze thesis kan in dat opzicht worden beschouwd als een bescheiden aanvulling op dit tekort. Voor de beschrijving van de ontwikkelingen binnen de kunstkritiek is in de eerste plaats gebruik gemaakt van de themanummers die *Metropolis M* in 1986, 1995 en 2008 uitbracht. De vergelijking van deze themanummers geeft een beeld van de verschuiving die plaatsvond binnen het veld van de Nederlandse kunstkritiek. Waar nodig is dit beeld aangevuld en getoetst met behulp van een aantal sleutelteksten over kunstkritiek die in 2010 door Dhaenens en Van Gelder zijn gebundeld in de anthologie *Kunstkritiek*.⁶ Opmerkelijk is dat deze teksten afkomstig zijn uit de zogenaamde ‘inner-circle’ van de kunstkritiek. Binnen deze ‘inner-circle’ werd en wordt voortdurend gereflecteerd op de eigen discipline en zijn ontwikkelingen in kaart gebracht. Buiten de ‘inner-circle’ bestaan nauwelijks vergelijkbare beschrijvingen met als gevolg dat de blik op de kunstkritische praktijk een eenzijdige blik, vanuit de gevestigde orde van de kunstkritiek is.

Heeft *Kunstbeeld* zijn informerende functie vervuld? Was het signalerend? Heeft het aandacht besteed aan nieuwe stromingen en ontwikkelingen? Is het veranderd? Heeft het een andere status gekregen? Het zijn vragen die Rob Perrée stelde toen hij in 2011 terugkeek op vijfendertig jaar *Kunstbeeld* en die redelijkerwijs verwacht kunnen worden in een onderzoek

⁴ Rogier Schumacher, *Neo-Avant-garde in Nederland. Museumjournaal als forum van een nieuw kunstbegrip*, Amsterdam 2010 en Bertus Bakker, *Elk zijn museum. Openbaar Kunstbezit 1956-1988. Esthetische vorming van het Nederlandse volk*, Alkmaar 2013.

⁵ Carolien Griep, ‘De ‘tijdschriftenhause’’, in: Willemijn Stokvis & Kitty Zijlmans (red), *Vrijspel. Nederlandse Kunst 1970-1990*, Amsterdam 1993, p. 312.

⁶ Laurens Dhaenens en Hilde van Gelder, *Kunstkritiek. Standpunten rond beeldende kunsten uit België en Nederland in een internationaal perspectief (1985-2010)*, Tielt 2010.

waarin een kunsttijdschrift centraal staat.⁷ Perrée, redacteur bij *Kunstbeeld* vanaf het begin van de jaren tachtig, concludeerde dat het vanwege externe factoren moeilijk is om antwoord te geven op deze vragen. In deze thesis worden ze eveneens maar zijdelings beantwoord, juist vanwege de redenen die Perrée noemt. De afgelopen jaren hebben met name de rol van het publiek, de financiële middelen en de inzet van nieuwe media invloed gehad op het landschap van kunsttijdschriften en daarmee op de kunstkritische praktijk. Het onderzoek concentreert zich dan ook rond deze drie factoren. Daarmee blijven andere zaken die van invloed waren zoals de rol van de uitgever, de internationalisering, het aanbod van de galerie- en museumwereld en de ontwikkeling van de kunst zelf voor een groot deel onbelicht. De thesis geeft nadrukkelijk geen compleet beeld van de ontwikkeling van *Kunstbeeld* of het landschap van kunsttijdschriften of de kunstkritische praktijk. Eerder is er sprake van een schets van een tijdschrift binnen het Nederlandse kunsttijdschriftenbestel van 1976 tot 2012 dat zich beweegt tussen de markt, het publiek en de kunst.

⁷ Rob Perrée, '35 jaar Kunstbeeld. Het bewogen leven van een Kunstblad'. Gepubliceerd op de website van Rob Perrée naar aanleiding van het 35-jarig bestaan van *Kunstbeeld* <<http://robperree.com/articles/1170/kunstbeeld-35>> (8 juni 2014).

2) *Kunstbeeld* in het Nederlandse landschap van kunsttijdschriften

1976-1986

Begin oktober in 1976 werd in het Van Gogh Museum te Amsterdam het eerste nummer van *Kunstbeeld*, maandblad voor beeldende kunst gepresenteerd.⁸ De makers beoogden met het nieuwe tijdschrift een gat in de informatievoorziening betreffende de beeldende kunst te dichten.⁹ Sinds de jaren zestig was de belangstelling voor de beeldende kunst en de behoefte aan informatie bij het publiek toegenomen vanwege de groei van een institutioneel kader rondom de moderne en eigentijdse beeldende kunst. Desondanks was *Museumjournaal* (1955-1996) eind jaren zeventig het enige Nederlandse kunsttijdschrift dat het publiek informeerde.¹⁰ Het aantal abonnees van *Museumjournaal* was rond 1970 fors gestegen en met deze groei begonnen zich onder het lezerspubliek subgroepen af te tekenen.¹¹ De belangen en behoeften van de geïnteresseerde kunstliefhebbers enerzijds en kunstspecialisten anderzijds bleken lastig met elkaar te verenigen en voor *Museumjournaal* werd het steeds moeilijker om inzicht te krijgen in het interessegebied en het kennisniveau van haar lezers. De redactie oriënteerde zich vervolgens op een lezersgroep waarmee zij bekend was en waartoe zij zelf behoorde; de groep die werkzaam was binnen de kunstwereld oftewel de kunstprofessionals. Het gevolg was dat een deel van het lezerspubliek de toon en inhoud van het blad als te theoretisch en te specialistisch beoordeelde. Aan het eind van de jaren zeventig was *Museumjournaal*, dat in 1955 was opgericht als informerend museumbulletin voor een breed publiek, uitgroeid tot een specialistisch vakblad voor kunstprofessionals. Daarmee ontstond in het Nederlandse tijdschriftenbestel ruimte voor een nieuw kunsttijdschrift dat een breed publiek informeerde over het totale beeldende kunstgebeuren.

⁸ De hier vermelde informatie over doelen en intenties van *Kunstbeeld* is ontleend aan de redactionele bijdragen in het eerste nummer van de eerste jaargang van *Kunstbeeld*. Frans Duister (red.), 'Waarover praten wij. Waarom, Kunstbeeld', *Kunstbeeld* 1 (1976) nr. 1 (oktober), pp. 4-5, L.P.J. Braat, 'Anders & eender', *Kunstbeeld* 1 (1976) nr. 1 (oktober), p. 11. Bovendien is gebruik gemaakt van het redactioneel in het eerste nummer van de vijfde jaargang waarin op de eerste vijf jaar van *Kunstbeeld* werd teruggeblikt. Redactioneel, 'Meer pagina's. Meer informatie', *Kunstbeeld* 5 (1980) nr. 1 (oktober), p. 9.

⁹ Oprichters van *Kunstbeeld* waren Frans Duister (1931-2010), Jan Juffermans (1944-2011), Emile van Konijnenburg en Ed Wingen.

¹⁰ Zie voor een beschrijving van de oprichting, de doelstellingen en de redactionele keuzes van *Museumjournaal* Schumacher 2010 (zie noot 5).

¹¹ Schumacher 2010 (zie noot 5), pp. 230- 231.

Verschillende nieuwe kunsttijdschriften

Diverse andere bladen aan het eind van de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig volgden het voorbeeld van *Kunstbeeld* en beoogden te voorzien in de groeiende behoefte aan informatie over de beeldende kunst bij het publiek. *Kunstschrift*, uitgegeven door de Stichting Openbaar Kunstbezit was in 1977 het eerste tijdschrift dat volgde. Openbaar Kunstbezit trachtte sinds 1957 een zo breed mogelijk publiek voor oude en moderne kunst te interesseren met behulp van radio en televisie-uitzendingen. Abonnees ontvingen losbladige vellen met daarop kleurenreproducties van de kunstwerken die in de uitzendingen werden besproken.¹² De bewaarvellen werden in 1977 vervangen door een gebonden blad dat in tegenstelling tot de losse vellen als een zelfstandig tijdschrift gelezen kon worden. In 1975 was de stichting Openbaar Kunstbezit nog in overleg geweest met de makers van *Kunstbeeld* om tot een gezamenlijke uitgave te komen.¹³ Het bestuur van Openbaar Kunstbezit wilde echter afwachten of *Kunstbeeld* zou aanslaan bij het publiek. Toen *Kunstbeeld* twee jaar na de lancering leek aan te slaan, werd er opnieuw over samenwerking gesproken.¹⁴ Openbaar Kunstbezit haakte in 1980 echter af omdat zij vreesde dat ze teveel van haar redactionele vrijheid zou moeten inleveren. Bovendien was de stichting bang dat het nieuw te vormen tijdschrift te veel een *special-interest*-uitgave zou worden, en daarmee een minder divers publiek zou bereiken. *Kunstschrift* behield haar oorspronkelijke formule en werd de jaren daarna uitgegeven in combinatie met het *Openbaar Kunstbericht*, de krant die huishoudelijke mededelingen, nieuws over tentoonstellingen, interviews met kunstenaars en kunstliefhebbers bevatte. Amper een jaar later, in oktober 1978 verscheen het eerste nummer van *Tableau, tijdschrift over beeldende kunst, museumactiviteiten en kunsthandel (1978 - heden)*. Het luxueus uitgevoerde *Tableau* gaf specifieke informatie over de kunsthandel.¹⁵ Door te berichten over het veilingwezen en de kunsthandel werd het accent gelegd op kunst als belegging.¹⁶

Naast deze informerende bladen was er tevens ruimte voor bladen met een meer uitgesproken standpunt. In 1979 kwamen drie studenten van het Kunsthistorisch Instituut in Utrecht met het

¹² De informatie over *Kunstschrift* is ontleend aan de eerste aflevering van Openbaar Kunstbezit in 1977. Redactioneel, 'Kunst en Tijd', *Kunstschrift* 21 (1977) nr.1 (jan/mrt), p. 1. Meer informatie over de oprichting en geschiedenis van Openbaar Kunstbezit is te vinden in Bakker 2013 (zie noot 5).

¹³ Bakker 2013 (zie noot 5), p. 321.

¹⁴ Rond 1979 telde de betaalde oplage van *Kunstbeeld* 15000 exemplaren waarvan 10000 op abonnementsbasis.

¹⁵ Redactioneel, *Tableau* 1 (1978) nr. 1 (okt/nov), p. 8. Opmerkelijk is dat het initiatief komt van voormalig redactielid van *Kunstbeeld* Jan Juffermans.

¹⁶ Ineke van Hamersveld (red.), Nienke Huizinga en Johan Overduin, *Kunsttijdschriften in Nederland. Inventarisatie*, Amsterdam 1983, p. 57.

blad *Metropolis M*. Zij hadden aan het einde van de jaren zeventig een gemis aan visie opgemerkt bij de gevestigde instituten en wilden met het nieuwe tijdschrift ‘volgens een krachtig beleid stelling nemen tegen de gevestigde orde en gericht zijn op de eigen tijd’, aldus de makers van het blad.¹⁷ Een tegengeluid werd eveneens gegeven door de bladen *Art-zien*; *A monthly review of art in Amsterdam* (1978) en *Kunstwerkt* (1980). Beide tijdschriften ontstonden uit onvrede met de gevestigde kunstbladen waarvan verondersteld werd dat deze een beperkende invloed uitoefenden op de beeldende kunst door te informeren over doorgaans al gevestigde kunstenaars.¹⁸ De negatieve beschrijving van *Kunstbeeld*, *Tableau*, *Home-Art* in het eerste nummer van *Kunstwerkt* was veelzeggend.¹⁹ De oprichters van het in 1980 nieuw verschenen tijdschrift *Home Art* speelden op een geheel andere wijze in op de ruimte die was ontstaan in het kunsttijdschriftenbestel. Zij kwamen met een blad dat was bedoeld als een ‘gedrukte kunstgalerie’.²⁰ Het tijdschrift oogde als een verkoopcatalogus en trachtte voor zowel de kunstenaar als het publiek ‘de hoge drempel van de kunstgalerie te verlagen’.²¹

In korte tijd waren meerdere nieuwe tijdschriften verschenen die allen vanuit eigen doelen en uitgangspunten berichtten over beeldende kunst. In de periode van 1981 tot 1982 was het de Boekmanstichting die de bestaande tijdschriften inventariseerde.²² Er werd een onderscheid gemaakt tussen publieksbladen, waaronder *Museumjournaal*, *Kunstbeeld*, *Kunstschrift*, *Tableau* en *Home Art* en wetenschappelijk kunsthistorische bladen. *Metropolis M* werd gerekend tot de wetenschappelijk kunsthistorische bladen waarvan de oplagecijfers doorgaans

¹⁷ In het kader van het dertigjarige bestaan van *Metropolis M* beschrijft Domeniek Ruyters de sfeer en de toestand van de kunst in 1979. Hij typeert de stemming als gelaten en merkt op dat men binnen de instituten onmachtig was om vooruit te kijken. In een artikel over het postmodernisme in *Metropolis M* schrijft Caroline Dumalin over de politieke machteloosheid en de desillusie van de nieuwe generatie die zich afkeert van de idealistische jaren zeventig. *Metropolis M* besteedt volgens Dumalin in de eerste nummers vooral aandacht aan de neo-expressionistische golf in de schilderkunst en de opkomst van een historiserende, eclectische vormentaal in architectuur en design.

Domeniek Ruyters, ‘1979’, *Metropolis M* 30 (2009) nr. 1 (febr/mrt). Gepubliceerd op de website van *Metropolis M* < www.metropolism.com/magazine/2009-no1/1979/> (8 juni 2014).

Caroline Dumalin, ‘Spelen met de brokstukken. De receptie van het postmodernisme in *Metropolis M*’, *De Witte Raaf* (2012) nr 156 (mrt/apr). Gepubliceerd op de website van *De Witte Raaf* <www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3750> (8 juni 2014).

¹⁸ Van Hamersveld 1983 (zie noot 16), p. 57.

¹⁹ Ad van der Blom, ‘Kunstbladen in Nederland’, *Kunstwerkt* 1 (1980) nr 1 (oktober), pp. 4-5.

²⁰ Redactioneel, ‘Geachte kunstliefhebber’, *Home Art* 1 (1980) nr. 1 (mrt/apr), pp. 2-3.

²¹ Redactioneel *Home Art* 1980 (zie noot 20), pp. 2-3.

²² Van Hamersveld 1983 (zie noot 16), pp. 48-68. De inventarisatie geeft inzicht in de financiële afhankelijkheid; adverteerders, subsidie, abonnementsgelden, losse verkoop, oplagecijfers, de eventueel samenwerkende instellingen die het blad uitgeven, de specialisatie, de formules en de doelgroep.

een stuk lager lagen.²³ In die jaren had *Metropolis M* een oplage van slechts 500 exemplaren tegenover 15000 exemplaren van *Kunstbeeld*. De oplage van *Tableau* kwam eveneens boven de 10000 exemplaren uit en *Museumjournaal* had een oplage van 7200 exemplaren.²⁴

Kunstschrift was met ruim 20000 abonnees het grootste kunstblad aan het begin van de jaren tachtig.²⁵ De kleinere bladen hadden veelal een oplage van minder dan 1500 exemplaren.²⁶ Deze kleine, in de meeste gevallen gebonden bladen hanteerden, net als *Home Art* een volledige andere bladformule dan de grotere publiksbladen en onderscheidden zich met name door een accent te leggen op een specifieke regio, het programma van een instelling, specifieke groep kunstenaars of kunstdiscipline.

De meeste nieuw opgerichte tijdschriften bleven niet langer dan tien jaar bestaan. Naast *Museumjournaal*, hadden *Kunstbeeld*, *Kunstschrift* en *Tableau* halverwege de jaren tachtig echter een stevige positie in het landschap van informerende beeldende kunsttijdschriften ingenomen.²⁷ Ondanks dat deze publiksbladen vergelijkbare uitgangspunten hanteerden en in beginsel voor een breed publiek gemaakt werden, bestond er toch een duidelijk onderscheid.

Kunstbeeld en Museumjournaal; gericht op de actuele kunstpraktijk

De eerste tien jaar van haar bestaan was *Kunstbeeld* met name gericht op de actuele kunstpraktijk.²⁸ Een gevolg daarvan was dat de beeldende kunst van voor de negentiende eeuw maar mondjesmaat aandacht kreeg.²⁹ Voor informatie over oude kunst kon de lezer beter *Kunstschrift* of *Tableau* raadplegen. In *Tableau* werd de nadruk gelegd op schilderkunst vanaf de middeleeuwen tot en met de eerste decennia van de twintigste eeuw.³⁰ In

²³ Naast *Metropolis M* werden onder andere *Kunstlicht*, *Kunstwerk*, *Oud Holland* en *Simiolus* tot deze categorie gerekend. Met uitzondering van *Metropolis M* zijn deze bladen in deze thesis buiten beschouwing gelaten gezien het wetenschappelijke karakter. Van Hamersveld 1983 (zie noot 16), pp. 69-74.

²⁴ Een opmerkelijke hoog oplagecijfer van maar liefst 20000 exemplaren had het blad *Home Art*. Het blad werd in de periode van 1981-1982 verkocht aan ECI de grootste boekenclub van Nederland, die het blad waarschijnlijk samen met haar boekencatalogus naar al haar leden stuurde. Het opmerkelijk hoge oplagecijfer zou daarmee verklaard zijn. Informatie over de verkoop van *Home Art* is verkregen via Edward Karten, één van de twee oprichters van het tijdschrift.

²⁵ Bakker 2013 (zie noot 5), p. 329.

²⁶ Hier worden bladen bedoeld als *Fodor*, *De Appel bulletin*, *Het Bulletin van het Rijksmuseum*, *Rijksmuseum-kunst-krant*, *Mededelingen Centraal Museum*, *GBK*, *Bijvoorbeeld*, *Museumvisie*, *Beeldende vorming*, *Beeldpraat*, *DA+AT* (Dutch art & architecture today) *Keramiek*, *Modern denken*, *Pulchri*, *Scheppend ambacht*, en *Vista*. Raadpleeg voor een beschrijving van deze bladen de publicatie van de Boekmanstichting. Hamersveld 1983 (zie noot 16).

²⁷ *Metropolis M* werd in de beginjaren gerekend tot de wetenschappelijke kunsthistorische vakbladen en het verschil in oplagecijfers met de informerende kunsttijdschriften was dusdanig groot waardoor het onjuist zou zijn om *Metropolis M* hier te vermelden. *Metropolis M* zou zich in de jaren daarna eveneens ontwikkelen tot een blad met een stevige positie in het landschap van beeldende kunsttijdschriften.

²⁸ Frans Duister en Ed Wingen, 'Tien jaar Kunstbeeld', *Kunstbeeld* 11 (1986) nr. 1 (okt), p.15.

²⁹ Redactioneel, Meer pagina's. Meer informatie, *Kunstbeeld* 5 (1980) nr 1 (okt), p. 9.

³⁰ Redactioneel, 'Van de redactie', *Tableau* 1 (1978) nr. 1 (okt/ nov), p. 8.

Kunstschrift werd de lezer aan de hand van een thema voorzien van kunsthistorisch informatie en werd kunst uit heden en verleden samengebracht. Opvallend was dat *Kunstschrift* bestond uit één doorlopende tekst waardoor het blad een volledig andere aanzien kreeg dan *Kunstbeeld* en *Tableau*, die door terugkerende rubrieken en meerdere redactionele artikelen het kenmerkende uiterlijk van een tijdschrift hadden.

Doordat de inhoud van *Kunstbeeld* werd bepaald aan de hand van het actuele kunstaanbod in musea, culturele centra, galeries en manifestaties, lag de focus van het blad op moderne en eigentijdse kunst.³¹ Daarmee bevond *Kunstbeeld* zich op een deelterrein van de beeldende kunst dat ook door *Museumjournaal* werd bestreken. Toch bestonden er ook tussen deze twee tijdschriften grote verschillen. Hoewel op geheel eigen wijze, trachtte zowel *Museumjournaal* als *Kunstbeeld* het begrip van de beeldende kunst bij het publiek te verbeteren.³² Zo was de redactie van *Museumjournaal* ervan overtuigd dat de kunst begrijpelijker zou zijn wanneer deze werd beschouwd vanuit een socioculturele en politieke context.³³ De eigentijdse kunst was immers vaak verbonden aan de samenleving terwijl de relatie tussen kunst en samenleving onvoldoende werd erkent, aldus de redactie. Vanaf de jaren zestig en zeventig plaatste *Museumjournaal* dan ook steeds vaker artikelen over de maatschappelijke aspecten van kunst, kunstenaar en publiek en het overheidsbeleid betreffende kunstzaken in haar blad. Bij *Kunstbeeld* daarentegen ging men ervan uit dat de kunst beter begrepen zou worden wanneer het intrinsieke aspect van het kunstwerk en de artistieke ontwikkeling van de kunstenaar centraal stond. Met een ‘goede voorbereiding in educatieve zin’ beoogde *Kunstbeeld* een eventueel gebrek aan betrokkenheid van het publiek bij de beeldende kunst op te lossen.³⁴ Wanneer men schreef, schreef men vooral over de inhoud van het individuele kunstwerk. Dit bleek al direct bij de uitgave van het eerste nummer. Van de zes artikelen waren er vier volledig gewijd aan individuele kunstenaars en hun werk en de rubriek *In Beeld*, waarin kunstenaars en hun werk centraal stonden, kreeg vanaf het eerste nummer een vaste plaats in het tijdschrift. Bovendien pleitte de kunstbeeldredactie in 1979 voor een inhoudelijke

³¹ Redactioneel, ‘Een ruimere blik op heden én verleden’, *Kunstbeeld* 9 (1984) nr. 5 (okt), p. 10.

³² In het commentaar dat in 1980 verscheen in het februarinummer van *Kunstbeeld* merkte de redactie van *Kunstbeeld* op dat het publiek een gereserveerde houding had aangenomen ten aanzien van de beeldende kunst. Redactioneel, ‘Commentaar. Pluralis majestatis in de beeldhouwkunst’, *Kunstbeeld* 4 (1980) 2 (feb), p. 5. Rogier Schumacher stelt dat *Museumjournaal* handelde vanuit de idee dat er onbegrip heerste ten aanzien van de beeldende kunst. Schumacher 2010 (zie noot 5), p. 232.

³³ Schumacher 2010 (zie noot 5), p. 232.

³⁴ Redactioneel, ‘Commentaar, Artistieke zelfbevruchting’, *Kunstbeeld* 5 (1980) nr. 4 (aug), p. 5.

in plaats van een chronologische presentatie van de permanente opstelling in musea. Hierbij zou de betekenis van het individuele werk op de voorgrond moeten worden geplaatst.³⁵

Anders dan *Museumjournaal* liet *Kunstbeeld* zich eind jaren zeventig maar zijdelings uit over kwesties betreffende kunst- en museumbeleid. In het eerste nummer werd slechts één opiniestuk geplaatst en de *Commentaren* die vanaf 1979 met regelmaat in het tijdschrift verschenen, lieten zich lezen als een kanttekening bij actuele kunst- en beleidskwesties.³⁶ Tekenend is de opmerking uit het *Commentaar* van het decembernummer uit 1979. De redactie wilde niet teveel uitweiden over de kwestie van de opheffing van de Rijksacademie te Amsterdam en beperkte zich tot ‘een enkele kanttekening’. Er was immers ‘al veel commentaar op geleverd’.³⁷ In tegenstelling tot *Museumjournaal* dat de kunst vanuit een sociale context beschouwde, koos de redactie van *Kunstbeeld* er duidelijk voor om de intrinsieke aspecten van het kunstwerk en de artistieke ontwikkeling van de kunstenaar centraal te stellen.³⁸

Behalve de gehanteerde benadering was de onderwerpskeuze eveneens van belang om de afstand tussen de beeldende kunst en publiek te kunnen verkleinen. De interesse voor de beeldende kunst in het algemeen was gegroeid en de afstand tussen kunst en publiek betrof met name die tussen de eigentijdse kunst en het publiek. De beeldende kunst was gedurende de jaren zeventig steeds conceptueler geworden en kunst in de vorm van performances, body art of video-art werd vaak als ontoegankelijk beschouwd. De kunst van de jaren zeventig leek gemaakt voor en door een intellectuele groep kunstprofessionals of, zoals Domeniek Ruyters de situatie in 1979 typeerde, de kunst functioneerde ‘in een eigen vacuüm’.³⁹ Waar *Museumjournaal* was gericht op experimentele presentaties en de avant-garde richtte *Kunstbeeld* zich op een kunst die bij een breed publiek bekend werd verondersteld.⁴⁰ De conceptuele kunst ging grotendeels aan het blad voorbij.

³⁵ Redactioneel, ‘Commentaar. Zin en Onzin van de chronologie’, *Kunstbeeld* 4 (1979) nr. 11 (nov), p. 9.

³⁶ In het eerste nummer van *Kunstbeeld* werd één artikel geplaatst waarin het fenomeen van kunstbeurzen werd bekritiseerd.

³⁷ Redactioneel, ‘Commentaar. Inhoud zoekt vorm’, *Kunstbeeld* 4 (1979) nr. 12 (dec), p. 6.

³⁸ Dit sluit aan bij het algemene beeld over *Museumjournaal* dat werd gevormd vanwege het groot aantal als ‘sociologisch’ te kwalificeren artikelen dat tussen 1974 en 1980 die verschenen in het blad. Rogier Schumacher geeft in zijn onderzoek rondom de beeldvorming van een ‘sociologisch’ *Museumjournaal* echter een meer genuanceerd beeld. Schumacher 2010 (zie noot 5), p. 232. Het is niet onwaarschijnlijk dat bij zorgvuldige lezing van de uitgaven van *Kunstbeeld* ook een meer genuanceerd beeld van de immanente kunstbenadering die *Kunstbeeld* in die periode hanteerde, zou ontstaan.

³⁹ Ruyters 2009 (zie noot 17).

⁴⁰ Van Hamersveld 1983 (zie noot 16), p. 56. Rob Perrée, redacteur van 1983 tot 2012, merkte op dat *Kunstbeeld* zich begin jaren tachtig eenzijdig op Nederland, op COBRA en op de traditionele media dreigde te richten. Rob Perrée, ‘In Memoriam: Frans Duister 1931-2010’, verscheen op de website van *Kunstbeeld* op

In 1984 bleek hoezeer *Kunstbeeld* een publieksgerichte benadering hanteerde. Het tijdschrift werd inhoudelijk uitgebreid toen een deel van het lezerspubliek vroeg om een bredere wegwijzer. Er zou meer aandacht komen voor Oude Kunst en buiten-Europese cultuur, aldus de redactie in het oktobernummer van 1984.⁴¹ Behalve deze inhoudelijke aanpassing getuigde tevens de gehanteerde toon dat *Kunstbeeld* in tegenstelling tot *Museumjournaal* was gericht op een breed publiek. Tegenover de intellectuele terminologie en ontoegankelijke theorieën die sinds het begin van de jaren tachtig door *Museumjournaal* werden gehanteerd, stelde *Kunstbeeld* een voor een breed publiek begrijpelijke en daarmee toegankelijke schrijfstijl centraal.⁴² De verschillen tussen *Kunstbeeld* en *Museumjournaal* werden in 1984 door *Kunstbeeld* zelf treffend geformuleerd. Hoewel *Museumjournaal* niet expliciet werd genoemd mag worden aangenomen dat hier indirect wordt verwezen naar het, ten tijde van de oprichting van *Kunstbeeld*, enige andere bestaande Nederlandse beeldende kunsttijdschrift.

‘Er was halverwege de jaren zeventig moed voor nodig het erop te wagen een maandelijks blad voor beeldende kunst uit te geven, voor het gehele Nederlandse taalgebied. Een maandblad dat een bredere lezerskring zou kunnen bereiken dan de kleine groep van geïnteresseerden die er toch al bestond en die in haar circuit de eigen informatiekanalen bezat. Een maandblad tevens, dat zich als een zelfstandig medium, ongebonden en met eigen verantwoordelijkheid zou manifesteren, met vaste lijnen naar medewerkers in Nederland en België, die op hun terrein weten waarover zij het hebben, zonder nochtans zich te uiten in geheimtaal of mandarijnengeschrift’.⁴³

Vanwege de signalerende en opiniërende functie die *Museumjournaal* gedurende de jaren zestig en zeventig had aangenomen had het tijdschrift de reputatie bijdetijds en

dinsdag 19 oktober 2010 naar aanleiding van het overlijden van Frans Duister.

<<http://www.kunstbeeld.nl/nl/nieuws/14596/in-memoriam-frans-duister-1931-2010.html>> (2 oktober 2013).

⁴¹ Redactioneel *Kunstbeeld* 1984 (zie noot 31), p. 10. Het is opmerkelijk dat *Kunstschrift* in die tijd een vergelijkbaar verzoek van haar lezers ontving. De lezers van *Kunstschrift* zagen liever wat minder moderne kunst in hun blad. *Kunstschrift* gaf in tegenstelling tot *Kunstbeeld* geen gehoor aan het verzoek van haar lezers en besloot de bladformule niet te wijzigen. Bakker 2013 (zie noot 5), p. 324.

⁴² Rogier Schumacher toont in 2002 hoe de postmodernistische kritiek die zich kenmerkte door het gebruik van een voor velen onbegrijpelijke terminologie en ingewikkelde theorieën met name in *Museumjournaal* een podium krijgt. Rogier Schumacher, ‘Gelovigen, relativisten, moralisten. Het postmodernisme in de Nederlandse kunstcritiek 1980-1990’, *jongHolland* 18 (2002) nr.1, p. 16. De verschillende schrijfstijlen werden eveneens door Huizinga en Overduin benoemd. Van Hamersveld 1983 (zie noot 16), p. 60.

⁴³ Redactioneel, ‘Emile van Konijnenburg’, *Kunstbeeld* 8 (1984) nr 1 (jan), p. 5.

toonaangevend te zijn.⁴⁴ *Kunstbeeld* daarentegen was eerder een volger en begeleider van de actuele kunstpraktijk. Deze opstelling zorgde wellicht voor het belegen imago dat *Kunstbeeld* binnen de professionele kunstkringen zou krijgen.⁴⁵ In 1984 schreef de redactie over het verwijt dat ze niet moedig genoeg waren, niet vooruitstrevend en geen kleur wilden of konden bekennen.⁴⁶ Vanaf haar oprichting echter had *Kunstbeeld* de rol van gids in de wereld van de beeldende kunst op zich genomen en trachtte zij elke maand letterlijk een beeld van de kunst te geven.⁴⁷ Ondanks dat bij het bereiken van het tweede lustrum in 1986 werd vastgesteld dat er binnen het tijdschrift meer ruimte was gekomen voor kritische en beschouwelijke benaderingen had *Kunstbeeld* de eerste jaren vooral een educatieve en informerende taak op zich genomen.⁴⁸

1986 -1996

Ontwikkelingen op het gebied van informatie- en communicatietechnologie hadden niet alleen het maken en uitgeven van een blad eenvoudiger gemaakt, maar ook het volgen van nationale en internationale ontwikkelingen in de beeldende kunst.⁴⁹ Daarbij zou het toegenomen aantal kunsthistorici als gevolg hebben dat er meer belangstelling was ontstaan voor het maken van eigen bladen.⁵⁰ Eveneens was de belangstelling voor moderne en eigentijdse kunst toegenomen en verschillende commerciële partijen speelden daarop in. Gedurende de jaren tachtig zou de diversiteit aan kunsttijdschriften dan ook flink toenemen en het maken van een eenduidige categorisering van deze tijdschriften bleek niet zo eenvoudig te zijn.

Een breed scala aan kunsttijdschriften

In 1984 verscheen het eerste nummer van *jongHolland* (1984 - 2007). *Het tijdschrift voor beeldende kunst en vormgeving in Nederland na 1850* kwam voort uit een academisch

⁴⁴ Schumacher 2010 (zie noot 5), p. 11.

⁴⁵ Rutger Pontzen, 'Van jarenzeventigidealisme tot multimediaal blad', *Volkscrant* 17 oktober 2006. Hoewel het tijdschrift wat ouderwets oogt maakt het de pretenties redelijk waar, aldus Keikes in 1998 in de Leeuwarder Courant. Ook Rob Perrée, redacteur van *Kunstbeeld* vanaf omschrijft het *Kunstbeeld* van de beginjaren als weinig schokkend en vernieuwend, eerder braaf en saai.

⁴⁶ Redactioneel *Kunstbeeld* 1984 (zie noot 43), p. 5.

⁴⁷ Redactioneel, 'Commentaar 'De vinger aan de pols en vooruit kijken', *Kunstbeeld* 20 (1996), nr. 10 (okt), p. 11.

⁴⁸ Duister en Wingen 1986 (zie noot 28), p. 15.

⁴⁹ Redactioneel *Kunstbeeld* 1996 (zie noot 47), p. 11.

⁵⁰ Griep 1993 (zie noot 6), pp. 300.

initiatief en werd mogelijk gemaakt met steun van het ministerie van WVC.⁵¹ Niet de academische maar een informatieve benadering stond voorop. De zorgvuldig geformuleerde artikelen die werden voorzien van noten, gecombineerd met voornamelijk zwart-witte afbeeldingen gaven het blad een gedegen kunsthistorisch aanzien.⁵² Hoewel minstens de helft van haar abonnees uit niet-historici bestond bereikte *jongHolland* met ruim 2000 abonnees niet het aantal dat *Kunstbeeld*, *Tableau* en *Kunstschrift* wel bereikten.

Van geheel andere aard waren de bladen *KunstWerk* (1987-1990) en *Vitrine* (1988). De tweemaandelijks uitgave over kunst en cultuur *KunstWerk* was een tijdschrift over moderne kunst en vormgeving. *Vitrine*, werd in 1988 gestart door de geprivatiseerde Staatsuitgeverij (SDU) die sinds 1984 tevens het blad *jongHolland* uitgaf en in 1988 een tweede leven zou geven aan *Kunstschrift*.⁵³ *Vitrine* werd in samenwerking met de stichting Museumjaarkaart opgericht als magazine voor museumbezoekers. Met veel kleur, grote afbeeldingen en toegankelijk geschreven artikelen berichtte *Vitrine* over museumnieuws en bevatte artikelen over zowel oude als hedendaagse kunst, fotografie, architectuur, mode en design, archeologie of cultureel erfgoed.⁵⁴ In de eerst helft van de jaren negentig nam de diversiteit van kunstbladen nog verder toe met uiteenlopende titels als *Boekmancahier*, het forum voor kunst, onderzoek en beleid (1989), *Origine* het kunst- antiek- en designmagazine (1991), *Art & Value* over kunst en verzamelen (1993), *Dada* het kunsttijdschrift voor kinderen (1994) en *Collect* de glossy bijlage bij *Kunst & Antiek Journaal* dat was gericht op de actieve verzamelaar (1995).

De redactie van *Kunstbeeld* beschouwde de komst van nieuwe kunsttijdschriften als een positieve ontwikkeling. Het gaf haar de mogelijkheid om accenten te plaatsen op deelterreinen van het brede veld dat door de verschillende bladen werd bestreken.⁵⁵ Om zich te kunnen onderscheiden van de overige informerende bladen zou de redactie gedurende de jaren tachtig meer aandacht hebben voor kritische en beschouwelijke benaderingen. De op de

⁵¹ A.C. van Cortenberghe, 'Kunstbedrijf. Jarig kunstblad jongHolland blijft aangenaam beperkt', Het Financiële Dagblad, 22 juni 1995. *jongHolland* werd opgericht door vooraanstaand kunsthistoricus Carel Blotkamp, hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Vrije Universiteit van Amsterdam.

⁵² In 2007 typeerde Domeniek Ruyters *jongHolland* als een enigszins saai blad dat elk gevoel van urgentie zou willen vermijden om maar niet als vluchtig en oppervlakkig te worden versleten. Ruyters 2007 (zie noot 1).

⁵³ Bakker 2013 (zie noot 5), p. 351.

⁵⁴ Merlijn Schoonenboom, 'Museumtijdschrift mag best wat steviger'. Gepubliceerd op de website van *De Volkskrant* op 3 maart 2004. <www.volkskrant.nl/vk/nl/2844/Archief/archief/article/detail/717438/2004/03/03/Museumtijdschrift-mag-best-wat-steviger.dhtml> (8 juni 2014).

⁵⁵ Editorial, 'Tien jaar Kunstbeeld', *Kunstbeeld* 11 (1986), nr. 1 (okt), p. 15.

actualiteit gerichte basisformule bleef daarbij voortdurend voorop staan.⁵⁶ Dit uitte zich in de continuïteit van de verschijning van nieuwsrubrieken als ‘Kunstwereld’ en ‘Kunstmarkt’, maar ook de vaste plaats van de ‘Kunstkalender’ onderstreepte een op de actualiteit gerichte basisformule. In de rubrieken ‘Commentaren’ en ‘Brieven uit België’ werden actuele kwesties in de wereld van de kunst voorzien van enig kritisch commentaar. Ondanks de voorgenomen aandacht voor kritische en beschouwelijke benaderingen, werd het geven van kritiek voor *Kunstbeeld* nooit een doel op zich. Dit in tegenstelling tot *Museumjournaal* die juist het geven van kritiek tot doel had verheven.⁵⁷ Hoewel *Museumjournaal* vanaf haar oprichting verbonden was met de Nederlandse museumwereld streefde de redactie vanaf medio jaren zestig naar redactionele onafhankelijkheid en vanaf 1980 liet het blad zich steeds vaker kritisch uit over de programma’s van de participerende instellingen, het museum en het museumbeleid in het algemeen.⁵⁸ Het was deze kritische houding waarmee *Museumjournaal* zich onderscheidde van informerende publiekstijdschriften zoals *Kunstbeeld* maar die tevens bijdroeg aan het afnemende draagvlak van de museumwereld in de jaren tachtig.⁵⁹ Toen verschillende instellingen stopten met de participatie aan het blad en de Mondriaan Stichting met ingang van 1996 besloot om het tijdschrift niet langer te subsidiëren betekende dat het einde van *Museumjournaal*.⁶⁰ *Metropolis M* werd vervolgens door de Mondriaan Stichting gepositioneerd als het platform voor een onafhankelijke kunstkritiek. Het blad streefde er eind jaren negentig naar om een toonaangevend vaktijdschrift te zijn voor de harde kern van de hedendaagse, niet-toegepaste kunst, zo vermeldde de Mondriaan Stichting in 2000 in haar jaarverslag.⁶¹ Vergelijkbaar in oplage en publieksbereik maar geheel verschillend van karakter hadden *Metropolis M* en *Museumjournaal* gedurende de jaren tachtig naast elkaar bestaan zo stelde Rob Smolders, één van de oprichters en tot 1992 hoofdredacteur van *Metropolis M*.⁶² Bij de oprichting van *Metropolis M* stond het schrijven over beeldende kunst in plaats van aanverwante zaken centraal. Gestart vanuit een kunsthistorische traditie en opgegroeid met een nieuwe generatie kunstenaars en kunsthistorici, had het blad haar eigen

⁵⁶ De juistheid van de ingeslagen koers werd volgens de redactie bevestigd met een groeiend aantal abonnees.

⁵⁷ Schumacher 2010 (zie noot 5), pp. 232-236.

⁵⁸ Schumacher 2010 (zie noot 5), p. 11.

⁵⁹ Schumacher 2010 (zie noot 5), p. 11.

⁶⁰ De Mondriaan Stichting was van mening dat *Kunst & Museumjournaal* begin jaren negentig was ingehaald door nieuwere tijdschriften als *Metropolis M* en *jongHolland*. In 1995 stelde de Mondriaan Stichting de voorwaarde dat het blad, dat na 1989 onder de naam *Kunst & Museumjournaal* was voortgezet, radicaal van inhoud zou veranderen en zich voornamelijk op de Nederlandse musea zou richten. Hierdoor kon het verschil tussen *Kunst & Museumjournaal* aan de ene kant en *Metropolis M* en *jongHolland*, tijdschriften met een wetenschappelijk karakter aan de andere kant worden vergroot, aldus de stichting.

⁶¹ Mondriaan Stichting Jaarverslag 2000, Amsterdam 2001, p. 132.

⁶² Rob Smolders, ‘De onmogelijke ontmoeting van journalistiek en beeldende kunst’, *Metropolis M* 13 (1992), nr. 6 (dec), p. 6.

onderwerp en publiek meegenomen.⁶³ Net als *Museumjournaal* schreef *Metropolis M* voor een zogenaamde ‘inner circle’ van de hedendaagse kunst en had daarbuiten weinig weerklank, aldus Smolders. De toon van *Metropolis M*, die door Carolien Griep in 1990 als actueel, gespecialiseerd en vooral kritisch werd getypeerd, was anders dan die van de andere kunsttijdschriften.⁶⁴ Een voorlichtingsfunctie was wel aanwezig maar de inhoud was met name gericht op het ‘zelf denken’. In 1990 had de redactie de intentie om de kunsthistorische artikelen in monografische vorm los te laten en meer omvattende conclusies te trekken, dwarsverbanden te leggen en meer nadruk te leggen op bepaalde probleemstellingen dan op kunstenaars.⁶⁵ Ook de communicatie binnen de kunstwereld moest centraal komen te staan.

De moeilijkheid van categoriseren

Verschillende keren werd getracht een indeling te geven van de bestaande kunsttijdschriften. In 1985 onderscheidde de Staatssecretaris van Binnenlandse Zaken de commerciële bladen als *Tableau*, *Kunstbeeld* en *Antiek* van de niet commerciële wetenschappelijk uitgaven als *jongHolland* en *Semiolus*.⁶⁶ Daarnaast verschenen, aldus de staatssecretaris, bladen als *Kunstschrift*, *Museumjournaal* en *Metropolis M* die hij niet verder definieerde. Op weinig genuanceerde wijze typeerde hij de commerciële uitgaven als algemeen georiënteerd en de wetenschappelijke, niet commerciële uitgaven waren volgens de staatssecretaris geweid aan de oude of aan zeer moderne kunst. Hoewel de indeling die Caroline Griep in 1993 maakte niet sluitend was, gaf zij een meer inhoudelijke beschrijving van de tijdschriften die in 1990 werden uitgegeven.⁶⁷ Zij deelde de bestaande kunsttijdschriften in aan de hand van twee uitgangspunten. Enerzijds besprak zij de bladen die werden uitgegeven op initiatief van kunsthistorici zoals *Metropolis M* en *jongHolland*. Anderzijds besprak zij *Kunstbeeld*, *Tableau* en *Vitrine* als bladen met een commercieel uitgangspunt.⁶⁸ Een andere indeling werd door Griep gemaakt op grond van de inhoud en het lezerspubliek. Tijdschriften als *Museumjournaal*, *Kunstschrift*, *Metropolis M* en *jongHolland* richtten zich volgens Griep op

⁶³ Smolders 1992 (zie noot 62), p. 6.

⁶⁴ Griep 1993 (zie noot 6), pp. 304.

⁶⁵ Griep 1993 (zie noot 6), pp. 304.

⁶⁶ Deze informatie is ontleend aan het aanhangsel van de handelingen uit vergaderjaar 1984-1985 van de eerste kamer der Staten-Generaal. Deze verscheen naar aanleiding van de kamervragen die werden gesteld betreffende de relatie tussen het nieuw gepresenteerde kunsttijdschrift *jongHolland* en de Staatsdrukkerij/uitgeverij in 1984 en is gepubliceerd op de website van de Staten-Generaal Digitaal.

<www.statengeneraaldigitaal.nl/document/tekst?id=sgd%3A19841985%3A0000058&pagina=1> (8 juni 2014).

⁶⁷ Griep 1993 (zie noot 6), pp. 289-314.

⁶⁸ *Museumjournaal* en Openbaar Kunstbezit werden door Griep buiten deze categorieën om behandeld vanwege het belangrijke initiatief dat zij omstreeks 1955 namen op het gebied van publieksvoorlichting.

een geïnteresseerd publiek dat zijn kennis wilde verbreden. ‘Bij deze tijdschriften wordt de lezer door het standpunt dat de schrijver inneemt aan het denken gezet’, aldus Griep.⁶⁹ De commerciële bladen hadden een populairder toon en richtten zich op een breed in kunst geïnteresseerd publiek; zowel de leek als de kenner moest in de inhoud aan zijn trekken kunnen komen. Dat daarnaast vele andere bladen waren die niet in de geschetste categorieën waren onder te brengen gaf echter de moeilijkheid van categorisering aan.⁷⁰

Een veel minder genuanceerde typering werd in 1995 gemaakt door A.C. Cortenberghe in het *Financieel Dagblad*.⁷¹ Hij stelde grofweg dat de klassieke kunst en vormgeving werd gecoverd door glossy's als *Art & Value* en *Tableau* en de moderne en hedendaagse beeldende kunst was aangewezen op het *Kunst- & Museumjournaal*, *Metropolis M*, *Kunstbeeld*, *Vitrine* en *jongHolland*. Weinig specifiek maar veelzeggend werd het brede scala aan kunst- en vormgevingstijdschriften aan het eind van de jaren tachtig door Domeniek Ruyters getypeerd als; scherp, origineel en eindeloos informatief.⁷² Liefhebbers van beeldende kunst waren niet over één kam te scheren en voor elke te onderscheiden groep van lezers leek halverwege de jaren negentig een kunsttijdschrift te bestaan.

1996-2012

Het tijdschriftenbestel dat zich vanaf eind jaren zeventig sterk had uitgebreid, werd vanaf de jaren negentig steeds meer beïnvloed door financiële kwesties. Een afnemende steun van de rijksoverheid zou het landschap van kunsttijdschriften doen verschralen en het commerciële denken dat vanaf de jaren tachtig zijn intrede in de kunstwereld had gedaan, versterken. Een meer publieksgerichte houding van de kunsttijdschriften was het gevolg. Daarnaast zou de komst van het internet vanaf midden jaren negentig het landschap van kunsttijdschriften ingrijpend doen veranderen.

Financiering door de overheid

In 1996 stopte de Mondriaan Stichting de financiële steun aan *Museumjournaal* en in 1998 wijzigde de stichting de subsidieregeling voor de kunsttijdschriften.⁷³ Waar de oude regeling voorzag in de financiering van een tekort, wilde de nieuwe regeling een meer prestatie- of doelgerichte financiering bieden. Behalve een goede inhoudelijke kwaliteit was voldoende

⁶⁹ Griep 1993 (zie noot 6), p. 312.

⁷⁰ Bladen die in de categorie ‘varia’ werden besproken waren onder andere *Fodor*, *Pulchri*, *Kunst en Bedrijf*.

⁷¹ Cortenberghe 1995 (zie noot 51).

⁷² Ruyters 2007 (zie noot 1).

⁷³ Mondriaan Stichting jaarverslag 1998, Amsterdam 1999, p. 163.

uitgeefexpertise en ontwikkeling van het blad vereist en dus werd een gedegen meerjarig uitgeefplan als voorwaarde gesteld. De nieuwe regeling leek vooral gericht op het zelfstandig functioneren van de bladen in de toekomst. Zo zou, volgens de prognose die de Mondriaan Stichting in 1998 maakte, *Metropolis M* binnen drie jaar zonder financiële steun kunnen bestaan. Toen dat 2001 nog niet mogelijk bleek, sprak de teleurstelling van de stichting boekdelen.⁷⁴ Veelzeggend was bovendien de regeling die de stichting in 2000 voorstelde aan *jongHolland*. Om het blad te stimuleren tot het creëren van meer draagvlak bij de kunstinstellingen en het publiek was de Mondriaan Stichting bereid om aan elke extra gulden die in de vorm van advertenties of bijdragen ter beschikking werd gesteld, één gulden toe te voegen.⁷⁵

Vijf kunsttijdschriften ontvingen in 2000 een bijdrage van de Mondriaan Stichting. *Metropolis M* dat zich volgens de stichting had ontwikkeld als een ‘denktank die expertise verzamelde en onderzoek en discussie initieerde’ en daarnaast op professionele wijze het aantal abonnementen had weten te verhogen ontving in 2000 een bijdrage voor de uitvoering van haar programma.⁷⁶ En hoewel de stichting kritisch was over het uitgeefplan van *jongHolland* ontving zij over de periode van 2000-2002 ook een bijdrage van de Mondriaan Stichting. Het blad werd gezien als een goed kunsthistorisch blad en met de financiële bijdrage kreeg het nieuwe interim-bestuur van *jongHolland* de kans om een nieuw en gedegen uitgeefplan op te stellen.⁷⁷ Naast *Metropolis M* en *jongHolland* ontvingen het Vlaamse initiatief *De Witte Raaf* en het op hedendaagse vormgeving gerichte tijdschrift *Items* in 2000 subsidie van de rijksoverheid.⁷⁸ Hoewel *Kunstbeeld* vanaf haar oprichting gewend was om als zelfstandig publiekstijdschrift te functioneren ontving ook zij in 2000 een financiële bijdrage van de Mondriaan Stichting. De Mondriaan Stichting typeerde *Kunstbeeld* in 2000 als een ‘special interest’ blad voor een doelgroep die ‘actief geïnteresseerd is in moderne en hedendaagse kunstvormen’.⁷⁹ *Kunstbeeld* bood, volgens de stichting voldoende inhoudelijke informatie en was in staat zelfstandig een lezerspubliek te bereiken. Om in de volgende jaren beter aan te sluiten op de eigen tijd en een jonger lezerspubliek aan te spreken was volgens de

⁷⁴ Mondriaan Stichting Jaarverslag 2001, Amsterdam 2002, p. 105.

⁷⁵ Mondriaan Stichting 2001 (zie noot 61), p. 129.

⁷⁶ Mondriaan Stichting 2001 (zie noot 61), p. 129.

⁷⁷ Mondriaan Stichting 2001 (zie noot 61), p. 129.

⁷⁸ Omdat *De Witte Raaf* een Vlaams initiatief was en *Items* gericht was op de hedendaagse vormgeving, worden beide bladen hier niet gerekend tot het landschap van Nederlandse beeldende kunsttijdschriften en verder buiten dit onderzoek gelaten.

⁷⁹ Mondriaan Stichting 2002 (zie noot 75), p. 105.

redactie van *Kunstbeeld* een aanscherping van de formule noodzakelijk en De Mondriaan Stichting steunde het tijdschrift met een subsidie van 124.000 gulden om de gewenste vernieuwing door te kunnen voeren.⁸⁰

Bij de toekennig van de subsidie-aanvragen speelden in 2000 het specifieke belang van het tijdschrift voor het vakgebied en de informatieve, meningsvormende waarde voor het publiek een belangrijke rol. In de jaren daarna zou bij de toekenning van subsidies het opiniërende karakter van de tijdschriften centraal komen te staan.⁸¹ Van de aanvragen die in relatie tot elkaar werden beoordeeld werden die van de tijdschriften die het meest bijdroegen aan de opinievorming toegekend.⁸² Het aantal bladen dat van de overheid een bijdrage kreeg voor de uitvoering van haar programma zou teruglopen van vijf tijdschriften in 2000 naar drie in 2008. Alleen *Metropolis M*, *De Witte Raaf* en *Volume* ontvingen in 2008 nog een bijdrage voor de uitvoering van het programma.⁸³ In juni 2011 nam het ministerie van OCW het besluit dat het uitgeven van een kunsttijdschrift volledig een zaak van de markt zouden worden en de subsidieregeling voor de kunsttijdschriften stop te zetten. De beperking op de subsidies betekende voor een aantal kunstbladen het einde.⁸⁴ Na *Museumjournaal* in 1996 volgde in 2007 het laatste nummer van *jongHolland*. In de jaren daarna verdwenen gesubsidieerde kunstbladen als *Mr.Motley*, dat in 2003 was opgericht voor de jonge potentiële kunstliefhebbers tussen de 16 en 32 jaar, en het cahier over kunst en het publieke domein *OPEN* dat in 2001 voor het eerst was verschenen.

Inkomsten via adverteerders

Naar eigen zeggen veroverde *Kunstbeeld* in de eerste tien jaar van haar bestaan een eigen unieke plaats als zelfstandig publiekstijdschrift, zich onderscheidend van meestal door de overheid gesubsidieerde andere bladen.⁸⁵ De zelfstandigheid van *Kunstbeeld* was halverwege de jaren tachtig echter niet uniek. Naast *Kunstbeeld* verschenen *Kunstschrift* en *Tableau* eveneens zonder steun van de overheid. Het feit dat deze bladen zelfstandig konden bestaan

⁸⁰ Redactioneel, 'Commentaar. Een kwestie van onderscheid', *Kunstbeeld* 24 (2000) februari 1, p. 11.

⁸¹ Mondriaan Stichting Jaarverslag 2008, Amsterdam 2009, p.33.

⁸² Om de berichtgeving over nationale en international ontwikkelingen in de eigentijdse kunst te stimuleren bestond de mogelijkheid om, behalve voor het uitgeven van het tijdschrift, aanvragen in te dienen voor het bezoeken van toonaangevende buitenlandse evenementen die in nationale of international media nog weinig aandacht kregen. *Kunstbeeld* en *Metropolis M* maakten van deze mogelijkheid gebruik en ontvingen tussen 2007 en 2011 nog met enige regelmaat een bijdrage in de reis- en verblijfkosten voor het bezoeken van international manifestaties als de Havana Biënnale, de San Juan Triënnale en de fotobiënnale van Bamako.

⁸³ Mondriaan Stichting Jaarverslag 2010, Amsterdam 2011, p. 101. In totaal werden vier van de zes aanvragen gehonoreerd waaronder het Vlaamse blad *De Witte Raaf*, dat werd gefinancierd om verspreiding in Nederland mogelijk te maken en *Volume*, dat was gericht op architectuur en design.

⁸⁴ Ruyters 2007 (zie noot 1).

⁸⁵ Editorial *Kunstbeeld* 1986 (zie noot 55), p. 15.

getuigde van waardering en draagvlak bij het publiek en gaf bovendien blijk van voldoende uitgeefexpertise. Het is dan ook begrijpelijk dat in de constatering die *Kunstbeeld* bij haar tienjarige bestaan deed, enige trots doorklonk. Eenzelfde trots weerhield de Stichting Openbaar Kunstbezit in 1977 ervan om een subsidie-aanvraag in te dienen toen haar financiële toekomst zorgelijk was. Het zou het imago van de stichting wel eens kunnen schaden, aldus de stichting.⁸⁶

Kunstbeeld ontleende haar unieke positie wellicht aan het feit dat zowel *Metropolis M* als *Museumjournaal* een financiële bijdrage van de rijksoverheid ontvingen.⁸⁷ Deze door de overheid gesubsidieerde bladen waren net als *Kunstbeeld* en anders dan *Tableau* en *Kunstschrift*, gericht op de actuele kunstpraktijk,

Als gevolg van de economische recessie, de groeiende concurrentie van de bladen onderling en de komst van nieuwe media waren de oplagecijfers van de tijdschriften gedurende de jaren tachtig afgenomen en de inkomsten voor de uitgeverijen gedaald.⁸⁸ Het plaatsen van advertenties werd halverwege de jaren tachtig dan ook steeds belangrijker. Echter, de oplage van kunsttijdschriften bedroeg vaak niet meer dan 2000 exemplaren en dat maakte ze over het algemeen commercieel niet interessant.⁸⁹ Aan het begin van de jaren zeventig nam *Museumjournaal* geen advertenties meer op omdat het veel tijd kostte om adverteerders te vinden.⁹⁰ In *Metropolis M* verschenen vanaf de vijfde jaargang de eerste advertenties.⁹¹ *Kunstbeeld* was met een oplage van 15000 begin jaren tachtig wel degelijk interessant voor adverteerders. In het eerste nummer werden twaalf pagina's gevuld met advertenties van onder andere een bank, een verzekeringsmaatschappij, een makelaar en Sabena. Het blad plaatste advertenties van niet-kunstgerelateerde bedrijven en besprak kunstenaars van wie de advertentie van de tentoonstelling elders in het blad een plaats had.⁹² Dit alles maakte de onafhankelijkheid van *Kunstbeeld* discutabel en zette haar journalistieke geloofwaardigheid op het spel. Het commerciële karakter van *Kunstbeeld* uitte zich in de jaren negentig onder andere in de aandacht het tijdschrift had voor de commerciële galeries en de kunsthandel. Experimentele instellingen als bijvoorbeeld De Appel in Amsterdam en Corps de Garde in Groningen of kunstenaarsruimtes als Aorta en W139 werden eind jaren negentig niet in 'de

⁸⁶ Bakker 2013 (zie noot 5), p. 318.

⁸⁷ Griep 1993 (zie noot 6), pp. 289-314.

⁸⁸ Bakker 2013 (zie noot 5), p. 329.

⁸⁹ Van Hamersveld 1983 (zie noot 16), p. 11.

⁹⁰ Griep 1993 (zie noot 6), p. 296.

⁹¹ Griep 1993 (zie noot 6), p. 304.

⁹² Perrée 2010 (zie noot 40).

Kunstkalender' van het tijdschrift opgenomen.⁹³ Vanaf 1998 verscheen bij het februarinummer bovendien de jaarlijkse Galeriegids die eveneens als zelfstandige uitgave werd verkocht. Wanneer instellingen een bedrag van 109 euro betaalden werd naamsvermelding in de gids gegarandeerd.⁹⁴ De omgang met de commercie werd eveneens zichtbaar in de bijlage 'Beelden in de zomer' die tussen 1999 en 2009 als advertorial-bijlage bij het mei/juninummer van *Kunstbeeld* verscheen. Hierin liepen de advertentie- en redactiepagina's vrijwel in elkaar over. Zelf reageerde *Kunstbeeld* echter in 2000 afwijzend op de toegenomen commerciële berichtgeving.

'Wij zijn geen tijdschrift waar teksten en beelden zich slechts voegen naar behagelijkheid, zoals dit verschijnsel zich irritant en in toenemende mate manifesteert in veel van de huidige tijdschriftenbranche.'⁹⁵

Van de commerciële tijdschriften richtte *Tableau* zich het meest uitgesproken op de handel van de kunst. De intentie van *Tableau* om de handel in kunst te stimuleren klonk in de jaren tachtig door in de ondertitel van het tijdschrift *Tableau: Musea, Kunsthandel en Exposities*. Hoofdredacteur Jan Juffermans gaf aan dat hij in zijn artikelen niet voorbij kon gaan aan exposities van adverteerders omdat deze een belangrijke bron van inkomsten vormden en er bestond dan ook een duidelijk verband tussen de advertenties en de artikelen in het tijdschrift.⁹⁶ Gedurende de jaren negentig werd bovendien een speciale 'Tableau Gallery' opgericht waarin exposities werden georganiseerd van jonge kunstenaars. Voorafgaand aan deze exposities verscheen een uitgebreid artikel in het tijdschrift.

Dat *Kunstbeeld* ondanks de commerciële instelling als informerende kunsttijdschrift voor het publiek door het erkende kunstcircuit werd gewaardeerd, bleek in de vorm van de bijdrage van de Mondriaan Stichting waarmee de voorgenomen koerswijziging in 2000 kon worden doorgevoerd. De wijziging was gericht op het verbreden van het aandachtsgebied en het versterken van een kritisch geluid.⁹⁷ Niet alleen de kunst maar ook het kunstbeleid zou aan bod moeten komen. *Kunstbeeld* had de intentie om structureel aandacht te besteden aan niet westerse culturen en was geïnteresseerd in de randen van de kunst die vooral raakten aan

⁹³ Perrée 2014 (zie noot 4).

⁹⁴ Informatie ontleend aan de website van *Kunstbeeld* < www.veenmedia.nl/nl/content/324/adverteren-in-de-galerie-gids.html > (8 juni 2014).

⁹⁵ Commentaar *Kunstbeeld* 2000 (zie noot 81), p. 11.

⁹⁶ Griep 1993 (zie noot 6), p. 310.

⁹⁷ Commentaar *Kunstbeeld* 2000 (zie noot 81), p. 11.

theater en literatuur. Vanaf dat moment verschenen artikelen over internationale biënnales, beurzen en grote tentoonstellingen.⁹⁸ Er kwam een nieuwskatern, de artikelen werden eigentijds en voorzien van context en het lange essay deed zijn intrede. De gewenste diepgang kwam in de vorm van zogenaamde ‘Dossiers’, een apart katern in het tijdschrift waarin een actueel onderwerp in de beeldende kunst werd uitgediept en het kritische geluid uitte zich onder meer in recensies, columns en in de rubriek ‘Tegenlicht’. Het tijdschrift werd zichtbaar jonger, actueler en eigentijds en stond dichterbij de internationale kunstwereld dan voorheen, zo waardeerde Rutger Pontzen het tijdschrift in 2007.⁹⁹ Of *Kunstbeeld* na de wijzigingen een bijdrage leverde aan het debat valt echter nog maar te bezien. Na de vernieuwing had Rutger Pontzen naast een positief geluid, zijn bedenkingen bij de extra bijlagen die *Kunstbeeld* sinds 2000 uitgaf en ook Merlijn Schoonenboom plaatste in 2003 vraagtekens bij de speciale uitgaves die in 2003 bij het tijdschrift verschijnen.¹⁰⁰

Hoewel er vraagtekens geplaatst kunnen worden bij de commerciële houding van *Kunstbeeld* en daaraan gerelateerde kritische afstand, moet deze in een bredere context worden beschouwd. Waar de erkende kunstwereld aan het begin van de jaren tachtig nog onverenigbaar leek met het commerciële circuit, kreeg de commercie vanaf de jaren tachtig steeds meer ruimte binnen de kunstwereld.¹⁰¹ *Kunstbeeld* haalde daarnaast niet alleen relaties met de commerciële kant van de kunstwereld aan, maar onderhield eveneens de banden met vooraanstaande instituten in het erkende kunstcircuit die vanaf de oprichting van het tijdschrift in 1976 bestonden. Als commercieel kunsttijdschrift kon *Kunstbeeld* dankzij haar banden met het erkende deel van het beeldende kunstcircuit en de toename van het commerciële denken in het erkende kunstcircuit uitgroeien tot een gewaardeerd onderdeel van de Nederlandse kunstwereld.¹⁰² In 2013 typeerde Dominique Ruyters *Kunstbeeld* en *Museumtijdschrift* als ‘gewaardeerde medestrijders onder de breder georiënteerde commerciële bladen’ in de strijd om het bestaan van de Nederlandse kunsttijdschriften.¹⁰³

Relatie met de lezers

Vanwege de afnemende steun van de overheid gedurende de jaren negentig werden niet alleen adverteerders belangrijk voor het voortbestaan van het blad, ook de band met het

⁹⁸ Perrée 2014 (zie noot 4).

⁹⁹ Pontzen 2006 (zie noot 45).

¹⁰⁰ Pontzen 2006 (zie noot 45).

¹⁰¹ Anna Tilroe, *De Ja-sprong. Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst*, Amsterdam 2010, p. 11.

¹⁰² Perrée 2014 (zie noot 4).

¹⁰³ Ruyters 2013 (zie noot 2).

lezerspubliek moest worden aangehaald. Met heldere uitgangspunten en een specifieke formulering van de doelgroep konden bladen zich vanaf de jaren tachtig profileren op een steeds voller wordende markt. Bij de oprichting in 1976 omschreef *Kunstbeeld* haar doelgroep nog in algemene termen als ‘een breed in kunst geïnteresseerd publiek’. Vanaf 1986 poogde *Kunstbeeld* zich echter met een ‘jeugdig’ uiterlijk meer specifiek te richten op een steeds jonger wordend kunstpubliek.¹⁰⁴ De komst van de nieuwe media in de maatschappij had een vluchtiger en passiever wordende beleving van de kunst als gevolg en in 1996 omschreef zij haar lezer dan ook nog specifieker als een serieuze kunstliefhebber ‘*die de kunst echt wil beleven, die geen genoegen neemt met vluchtige televisiebeelden, maar er prijs op stelt te worden gestimuleerd tot het bezoeken van musea, tentoonstellingen en kunstmanifestaties die tot de verbeelding spreken en ook tot nadenken stemmen*’.¹⁰⁵

De lezer van *Kunstbeeld* had de mogelijkheid om zowel schriftelijke als mondeling te reageren op de inhoud van het tijdschrift en een selectie van deze reacties werd tot het einde van de jaren negentig in het blad gepubliceerd in de ‘Brieven’ rubriek. Bovendien vormde de redactie zich tijdens persoonlijke ontmoetingen, bijvoorbeeld gedurende de Kunstreizen die het tijdschrift organiseerde, een beeld van haar lezers. Naast de reizen werden bovendien tal van andere nevenactiviteiten georganiseerd.¹⁰⁶ Zo was *Kunstbeeld* in 2006 tijdens Art Amsterdam met een talkshows aanwezig en riep zij, eveneens in 2006 een eigen kunstprij, de *Kunstbeeld ArtOlive Award* in het leven. Niet alleen *Kunstbeeld* onderhield de band met haar lezerspubliek buiten haar papieren medium om. Als extra service was *Tableau* gedurende de jaren negentig begonnen met de uitgave van boeken.¹⁰⁷ Door middel van deze activiteiten hadden de publieksbladen de mogelijkheid om zich te ontwikkelen tot een toegankelijk tijdschrift voor een publiek buiten het professionele kunstcircuit. Daarmee onderscheidden de zij zich doorgaans van *Museumjournaal* en *Metropolis M* die met name een stimulerende rol hadden in het professionele veld. Rondstreeks 2005 zou *Metropolis M* eveneens een meer toegankelijker houding aannemen om een breder publiek aan te spreken. Volgens hoofdredacteur Domeniek Ruyters was het vanwege het overheidsbeleid dat *Metropolis M* steeds meer in een publieke rol werd gedwongen.¹⁰⁸ Het blad zou zich vanaf 2009 meer richten op de actualiteit en zette de kunst voorop en de kunstkritische reflectie op de tweede

¹⁰⁴ Editorial *Kunstbeeld* 1986 (zie noot 55), p. 15.

¹⁰⁵ Redactioneel, ‘Commentaar, Consumeren of beleven’, *Kunstbeeld* 20 (1996/1997) nr. 12/1 (dec/jan), p. 13.

¹⁰⁶ Perrée 2014 (zie noot 4).

¹⁰⁷ Griep 1993 (zie noot 6), p. 311.

¹⁰⁸ Winnifred Jelier, ‘Vallend blad; cultuurtijdschriften in de knel’, *De Volkskrant* 16 november 2011.

plaats.¹⁰⁹ In 2010 werd *Metropolis M* door de Mondriaan Stichting getypeerd als het blad voor de kunstkritiek dat niet alleen het vakpubliek maar ook een breder publiek bereikte.¹¹⁰

Nieuwe mogelijkheden

Een afname van de overheidssteun en de commercialisering van het tijdschriftenbestel maakte dat het landschap van kunsttijdschriften in de eerste tien jaar van de nieuwe eeuw aan diversiteit had ingeboet. Echter, in 2008 signaleerde Domeniek Ruyters buiten de markt, de galeries en het gesubsidieerde kunstcircuit een bloei van experimentele bladen.¹¹¹ Deze nieuwe bladen richtten zich op een kunst die zich buiten de markt, de galeries en het gesubsidieerde kunstcircuit bevond. Met een onconventionele houding gaven ze aandacht aan vergeten thema's en geschiedenissen in de meest ruime zin denkbaar, aldus Ruyters. Van de nieuwe onafhankelijke kunstbladen die Ruyters noemde, was er overigens niet één van Nederlandse komaf. Ingrid Commandeur schreef in datzelfde jaar eveneens over een opleving in het tijdschriftenbestel.¹¹² De gevestigde formats zouden de nieuwe ontwikkelingen in de kunstpraktijk onvoldoende volgen en dus namen kunstenaars en vormgevers eind jaren nul het heft in eigen handen. Er verschenen publicaties in de vorm van fan-zines of kunstenaarsplatform gekenmerkt door persoonlijke netwerken, eenvoudige low-budget productiewijzen en interactieve productiemogelijkheden via internet. Als voorbeelden noemde Commandeur *Tubelight*, *The HTV*, *Fucking Good Art*, *Open Issues* en het Rotterdamse *Stereo Publications*. Deze bladen waren veelal opgezet vanuit de gedachte aan een open samenwerking en ideeënuitswisseling. De papieren opleving in het tijdschriftenbestel eind jaren nul leek schatplichting aan de weblogcultuur. Met gemak kon iedereen op internet zijn of haar eigen publicatie beginnen. Ook bestaande formats zouden met de komst van het internet halverwege de jaren negentig veranderen. Naast het uitbrengen van een fysiek tijdschrift ontwikkelden zij steeds meer live- en online activiteiten die op één of andere manier het publiek bij de tijdschriften betrokken.

¹⁰⁹ Redactioneel, *Metropolis M* 30 (2009) nr. 1 (februari/maart), p. 9.

¹¹⁰ Mondriaan Stichting 2011 (zie noot 84), p. 101.

¹¹¹ Domeniek Ruyters, 'Waar is de kritiek', *Metropolis M* 29 (2008) nr. 2 (april/mei). Gepubliceerd op de website van *Metropolis M* < www.metropolism.com/magazine/2008-no2/waar-is-de-kritiek/ > (8 juni 2014). Eveneens verschenen in Dhaenens en Van Gelder 2010 (zie noot 7), pp.128-130.

¹¹² Ingrid Commandeur, 'Ik publiceer dus ik besta', *Metropolis M* 29 (2008) nr. 3 (juni/juli), pp. 108-115. Gepubliceerd in Dhaenens en Van Gelder 2010 (zie noot 7), pp. 71-76.

De invloed van het internet

Door de komst van de nieuwe media waren tijdschriften genoodzaakt een visie op het internet te ontwikkelen. Wat betreft de ontwikkeling van digitale initiatieven liep *Kunstbeeld* voor op de andere Nederlandse kunsttijdschriften. Bij het twintigjarig jubileum in 1996 voorspelde de redactie van *Kunstbeeld* dat het niet lang zou duren voordat zij op internet te vinden zou zijn.¹¹³ Het gebruik van meer eigentijdse communicatievormen werd vanaf 2001 door de Mondriaan Stichting gestimuleerd. In 2007 voerde de Mondriaan Stichting gesprekken met *jongHolland* om de mogelijkheid van een digitale versie van het tijdschrift te onderzoeken en *Metropolis M* ontving in datzelfde jaar een bijdrage voor een onderzoek naar de mogelijkheden van de website om te fungeren als internationaal discussieplatform.¹¹⁴ De verschuiving van gedrukt tijdschrift naar crossmediaal platform bij de aanvraag van de subsidies, werd door de Mondriaan Stichting in 2009 de meest opvallende ontwikkeling genoemd.¹¹⁵

In 2001 ontving *Kunstbeeld* als eerste Nederlandse kunsttijdschrift een bijdrage voor de ontwikkeling van haar website.¹¹⁶ De website die *Kunstbeeld* ontwikkelde was geen concurrent van de papieren versie maar functioneerde als een informatiebron naast het papieren tijdschrift. Zo werd bijvoorbeeld het nieuwskatern, overgenomen door de website. Het katern was niet alleen te duur geworden voor de papieren uitgave, het karakter sloot bovendien beter aan bij het actuele karakter van de website. De website werd beschouwd als een aanvulling op de papieren publicatie en er werden onder andere nieuwsberichten, beeldverslagen, blogs, video's en recensies geplaatst. De content werd veelal zelf ontwikkeld, maar kwam eveneens tot stand met behulp van andere nieuwsbronnen of in samenwerkingsverbanden met andere partijen.¹¹⁷ Sociale media als Facebook en Twitter werden halverweg de jaren nul ingezet en *Kunstbeeld* lanceerde op donderdag 27 mei 2010 als eerste Nederlandse kunsttijdschrift een eigen app.¹¹⁸ Van de conventionele kunsttijdschriften functioneerde *Kunstbeeld* halverwege de jaren nul het meest als cross-mediaal platform.

¹¹³ Redactioneel *Kunstbeeld* 1996 (zien noot 47), p. 11.

¹¹⁴ Mondriaan Stichting 2009 (zie noot 82), p. 51.

¹¹⁵ Mondriaan Stichting Jaarverslag 2009, Amsterdam 2010, p. 23.

¹¹⁶ Mondriaan Stichting 2009 (zie noot 82), p. 105.

¹¹⁷ *Kunstbeeld* werkte in 2012 bijvoorbeeld samen met *Hard//hoofd* en in 2008 met *HP/De tijd*

¹¹⁸ *Metropolis M* was vanaf 2007 en *Museumtijdschrift* vanaf 2012 online te vinden met een eigen website. In 2012 hadden ook *Metropolis M* en *Museumtijdschrift* een eigen app ontwikkeld. Informatie via verkregen bij de redacties van *Metropolis M* en *Museumtijdschrift*.

De inzet van de digitale media gaf *Kunstbeeld* een eigentijdse karakter. Het eigentijdse karakter was echter niet alleen gelegen in het gebruik van de nieuwe media. Vanaf 2008 waren nieuwe, met name jongere medewerkers aangetrokken. Niet alleen stimuleerde *Kunstbeeld* het schrijverstalent, er was ook aandacht voor de ontwikkeling van een persoonlijke, artistiek-inhoudelijke context.¹¹⁹ Daarbij werden elke maand twee jonge kunstcritici uitgenodigd om als gastauteur een recensie te schrijven en in 2012 riep het blad afgestudeerden op om hun scriptie over hedendaagse kunst in te sturen voor de *Kunstbeeld* scriptieprijs. De winnaar werd beloond met een publicatie in het blad. De jonge auteurs bewogen zich doorgaans in een jonger circuit en brachten wellicht een jonger lezerspubliek met zich mee waardoor ze op hun eigen wijze bijdroegen aan het eigentijdse aanzien van het blad.¹²⁰

¹¹⁹ Redactioneel, 'Op reis', *Kunstbeeld* 32 (2008) nr. 10 (sept), p. 7.

¹²⁰ Perrée 2010 (zie noot 40).

3) De positie van *Kunstbeeld* ten opzichte van de ontwikkelingen in het veld van de Nederlandse kunstcritiek

1976-1986; *Het veld van de Nederlandse kunstcritiek: reflectie centraal*

Met de groei van het aantal teksten over de beeldende kunst halverwege de jaren tachtig nam de discussie over de rol en de taak van de kunstcriticus toe. In 1986 beoogde de redactie van *Metropolis M* met een themanummer een bijdrage te leveren aan deze discussie.¹²¹ Behalve een beschouwing van de na-oorlogse kunstcritiek bevatte het nummer een bloemlezing van recensies uit dag- en weekbladen. In deze bloemlezing werden recensies uit kunsttijdschriften achterwege gelaten omdat deze het karakter van de directe reactie op een actuele gebeurtenis misten en waren geschreven voor een meer gespecialiseerd publiek, aldus de redactie van *Metropolis M*. Met het themanummer werd niet alleen een beeld geschetst van de situatie in de beeldende kunstcritiek, tevens werd duidelijk welke critici door de redactie als toonaangevend werden gezien. Uit de periode tussen 1975 en 1985 werden recensies geselecteerd van Lily van Ginneken, Antje von Graevenitz, Anna Tilroe en Paul Groot. Deze critici schreven niet alleen voor belangwekkende dag- en weekbladen maar tevens voor de tijdschriften *Museumjournaal* en *Metropolis M*.¹²² Bovendien schreven zij niet alleen over de beeldende kunst maar zij mengden zich ook nadrukkelijk in de discussies rondom de beeldende kunstcritiek. In 1985 namen Tilroe, Groot en Von Graevenitz deel aan het door de Rijksuniversiteit van Utrecht georganiseerde programma over de kunstcritiek en in 1986 leverden zij een bijdrage aan de discussie die werd gevoerd in *Beeld, tijdschrift voor kunst, kunsttheorie en kunstgeschiedenis*. Bovendien gingen Groot en Tilroe in 1985 met elkaar in discussie over het functioneren van de kunstcritiek op uitnodiging van de *Haagse Post*. Gesteld mag worden dat deze auteurs en de bladen waarvoor zij schreven een stempel hebben gedrukt op de beeldvorming van de Nederlandse kunstcritiek in de eerste helft van de jaren tachtig.

Kenmerkend voor de kritiek waren de uiteenlopende benaderingswijzen die werden gehanteerd en waarvan een eenduidige indeling ontbrak. In 1983 had Saskia Bos zich in

¹²¹ Redactioneel, *Metropolis M* 7 (1986) nr 5/6, p. 26.

¹²² Belangwekkende dag- en weekbladen voor de kunstcritiek waren: *De Volkskrant* (Lily van Ginneken en Anna Tilroe), *Vrij Nederland* (Antje von Graevenitz), de *Haagse Post* (Anna Tilroe) en *NRC Handelsblad* (Paul Groot). Paul Groot, die tussen 1980 en 1981 eindredacteur van *Kunstschrift* was, werd in 1980 hoofdredacteur van *Museumjournaal*.

Metropolis M uitgelaten over verschillende vormen van kunstkritiek en in 1986 zou de redactie van *Beeld* een kunstbeschouwende, een contextbeschouwende en een postmoderne kunstkritiek onderscheiden.¹²³ Marja Bosma typeerde in *Metropolis M* de kunstkritiek tussen 1975 en 1985 als een kritiek tussen ‘het hart’, de emotionele beleving en het ‘het hoofd’, de rationale aanpak.¹²⁴ Uit de diversiteit van de bijdragen voor het themanummer dat *Museumjournaal* in 1988 uitbracht, bleek eveneens hoe uiteenlopend de ideeën over de beeldende kunstkritiek waren.

Ondanks deze uiteenlopende ideeën over de beeldende kunstkritiek halverwege de jaren tachtig, werd het geven van een waardeoordeel gezien als één van haar belangrijkste taken. Zo leek de redactie van *Metropolis M* in 1986 het belang van het kunstkritische oordeel aan te geven door alleen recensies te selecteren voor het themanummer over de kunstkritiek.¹²⁵ Hans Ebbink en Peter de Ruiter, die het inleidende artikel van het themanummer schreven, zagen eveneens in de oordeelsvorming de voornaamste functie van de kunstkritiek.¹²⁶ De criticus was gespecialiseerd in het ontdekken van fouten en had de taak om de kunstenaar te wijzen op onjuistheden in zijn kunstwerk of oeuvre.¹²⁷ Het belang dat werd gehecht aan het geven van een waardeoordeel bleek bovendien uit de onrust die ontstond toen het kunstkritische oordeel leek te verdwijnen uit de kunstkritiek. Ebbink en De Ruiter constateerden een verschuiving van het geven van een kritische mening naar een meer journalistieke aanpak en zagen met name in de weekbladen een trend waarin de schrijvers zich richtten op de randverschijnselen van de kunst. De beeldende kunst werd verpakt in vlot geschreven reportages en kleurige, aantrekkelijk vormgegeven pagina’s waarin het kunstkritische oordeel ver te zoeken was. Hoewel de teksten vaak uiterst informatief waren en van een journalistiek hoog gehalte droegen ze volgens Ebbink en De Ruiter niets bij aan het kunstkritische klimaat. De onrust die werd geuit in bladen als *Metropolis M* en *Museumjournaal* over de verschuiving van het kritische oordeel naar de context van de beeldende kunst gaf aan hoezeer

¹²³ Hans Ebbink en Peter de Ruiter, ‘Het lancet in de wattendoos. Veertig jaar kunstkritiek in Nederland’, *Metropolis M* (1986) nr. 5/6, pp. 28.

¹²⁴ Marja Bosma, ‘Tussen hoofd en hart. Kunstkritiek tussen 1975 en 1985’, *Metropolis M* 6 (1986) nr. 5/6, pp. 98- 105. Marja Bosma plaatste in het artikel betreffende de kunstkritiek tussen 1975 en 1985 de rationeel en emotioneel afstandelijke aanpak van Von Graevenitz en Van Ginneken tegenover de emotionele aanpak van Paul Groot. Twee uitermate verschillende benaderingen die volgens Bosma in de aanpak van Anna Tilroe werden verenigd.

¹²⁵ Doordat de recensie zich kenmerkt door het bevatten van een beargumenteerd kwaliteitsoordeel onderscheidt deze zich van andere teksten over beeldende kunst.

¹²⁶ Hans Ebbing en Peter de Ruiter, ‘Het lancet in de wattendoos. Veertig jaar kunstkritiek in Nederland’ *Metropolis M* 7(1986) nr. 5/6, p. 29.

¹²⁷ Ebbink en De Ruiter verwijzen hier naar E. Gombrich die de criticus in 1983 typeerde als ‘fault-finder’, Ebbink en De Ruiter 1986 (zie noot 125), p. 30.

de nadruk werd gelegd op het reflectieve karakter van de beeldende kunstkritiek. In de reflectieve kunstkritiek lag het accent op de relatie tussen auteur en kunst. Het kunstvoorwerp lag aan de basis van de kunstkritische praktijk en critici dachten vanuit de kunst. In haar terugblik op het symposium ‘Writing About Art’ aan het begin van de jaren negentig bevestigde Janneke Wesseling dit idee.¹²⁸ Hoewel in de inleiding van het symposium werd ingegaan op de problematiek van een uiteenlopend lezerspubliek, verschillende posities en verschillende belangen van de kunstkritiek bleef tijdens het symposium het ‘publiek’ het meest lastige punt van de discussie, aldus Wesseling. Arjan van Meeuwen trok een vergelijkbare conclusie. In zijn beschouwing van het symposium voor *Metropolis M* merkte hij op dat de discussie, ondanks de verbondenheid van de kunstkritiek met maatschappelijke fenomenen, beperkt bleef tot een eenzijdige bespreking van de relatie tussen auteur, kunstenaar en kunstwerk.¹²⁹ Het accent in de discussies betreffende de kunstkritiek lag zo moge duidelijk zijn tot eind jaren tachtig niet op de relatie tussen auteur en publiek, maar op de relatie tussen auteur, kunstenaar en kunstwerk.

Bij de oprichting van *Kunstbeeld* koos de redactie geen kritische benadering, maar leek zij meer te zien in een informerende en educatieve taak.¹³⁰ Het geven van een kwaliteitsoordeel was voor *Kunstbeeld* halverwege de jaren tachtig ondergeschikt aan het geven van informatie. Hoewel het verdwijnen van een kwaliteitsoordeel in de kunstkritiek in het algemeen werd gewijd aan de expansie van de media, de kunstmarkt en een verbreed kunstbegrip was het achterwege laten van een waardeoordeel voor de redactie van *Kunstbeeld* eerder een sociale dan esthetische, artistieke of economische kwestie. De kwaliteit van het kunstwerk kon worden bepaald door kennis en ervaring te combineren met een eigen gevoel dat was gebaseerd op kijken en vergelijken, aldus de redactie.¹³¹ Kwaliteit was daarmee, zo stelde de redactie van *Kunstbeeld* een vaag begrip dat zich maar moeilijk liet omschrijven. In plaats van een poging tot het formuleren van kwaliteitscriteria, startte *Kunstbeeld* in 1986 met een reeks ‘Ateliersignalen’. Met een blik in het atelier van jonge kunstenaar kon het publiek een eigen gevoel ontwikkelen. Het geven van een kwaliteitsoordeel werd daarmee overgelaten aan het publiek dat met behulp van *Kunstbeeld* kennis en ervaring kon opbouwen in het kijken en vergelijken van kunst.

¹²⁸ Janneke Wesseling, ‘Writing about art’, *Kunst & Museumjournaal* 3 (1992) nr. 4, p. 63.

¹²⁹ Arjan van Meeuwen, ‘Komma’s en punten’, *Metropolis M* 13 (1992) nr. 1 (feb), pp. 6-7.

¹³⁰ Duister en Wingen 1986 (zie noot 28), p. 15 en Perrée 2014 (zie noot 4).

¹³¹ Redactioneel, ‘Commentaar. Een kwestie van appels en peren’, *Kunstbeeld* 10 (1986) nr.3 (mrt), p. 5.

Niet het reflectieve karakter van de kunstkritiek maar duiding en voorlichting stonden centraal. Met een toon die over het algemeen positief en beschouwend kan worden genoemd, wilde *Kunstbeeld* als een wegwijzer het kunstpubliek informeren.¹³² De gidsfunctie werd vooral zichtbaar met het plaatsen van de maandelijksse ‘Keuzekalender’ waarin een aantal tentoonstellingen werd uitgelicht. Daarnaast stelde de redactie de intrinsieke aspecten van het kunstwerk en de artistieke ontwikkeling van de kunstenaar centraal. Dit uitte zich bijvoorbeeld in de rubriek ‘In Beeld’, waar de kunstenaar en zijn werk centraal stond. Deze benadering sloot aan bij de publieksgerichte opstelling die *Kunstbeeld* vanaf het begin aannam. Met de educatieve en informerende functie sloot *Kunstbeeld* aan bij het vraagstuk betreffende de publieksoverdracht dat gedurende de jaren zeventig onderdeel was geworden van het debat in het Nederlandse kunstleven. *Museumjournaal* besprak het thema van de publieksoverdracht niet als een taak van de kunstkritiek, maar als een taak van de musea voor moderne kunst en de overheid.¹³³ Daarbij bestond de gedachte dat de specialistische beeldtaal van de avant-garde voor een ongeïnformeerd publiek niet toegankelijk zou kunnen worden gemaakt zonder deze geweld aan te doen. Deze gedachte droeg wellicht bij aan het feit dat het thema van de publieksoverdracht niet werd gezien als een taak voor een kunstkritiek die, in plaats van dienend voor het publiek, vooral dienend was aan de kunst.

Hoewel het uitgeven van *Kunstbeeld* een sociaal-maatschappelijk aangelegenheid was - de kunst moest bereikbaar zijn voor een groot publiek - was het uitgeven van het blad tevens een commerciële onderneming.¹³⁴ Op een luchtige, niet al te serieuze toon bekende de Vlaamse redacteur Ludo Bekkers in 1986 dat zowel de Vlaamse als de Nederlandse partij profijt had van de samenwerking.¹³⁵ Waar Bekkers ernaar streefde om in Nederland promotie te voeren voor de kunst, de kunstenaars en kunstinstituten van België, was een Vlaamse redacteur voor het Nederlandse kunsttijdschrift een handig lokmiddel om de Belgische markt te veroveren, aldus Bekkers. Dat het commerciële circuit gedurende de jaren tachtig onverenigbaar leek met het circuit van de erkende kunstwereld bleek uit de negatieve woordkeuze die Ebbink en De Ruyter in 1986 gebruikten. Met name de weekbladen waren ‘ten prooi (...) gevallen aan de heersende mode beeldende kunst aan een zo breed mogelijk

¹³² Redactioneel, ‘Waarom’ *Kunstbeeld* 1 (1976) nr. 1, p. 5.

¹³³ Schumacher 2010 (zie noot 5), pp. 250-254. Dat deze instellingen er niet in slaagden om musea voor moderne kunst toegankelijk te maken was te wijten aan de kunst van de avant-garde. Voor een ongeïnformeerd publiek kon de specialistische beeldtaal niet toegankelijk worden gemaakt zonder deze geweld aan te doen

¹³⁴ Braat 1976 (zie noot 8), p. 11.

¹³⁵ Editorial *Kunstbeeld* 1986 (zie noot 55), p. 15.

publiek te ‘verkopten’, zo constateerden de auteurs in 1986.¹³⁶ Een professioneel georiënteerde kunstwereld had een kunstkritische klimaat geschapen waarin weinig ruimte was voor commerciële partijen. De Nederlandse socioloog Abraham Swaan had in 1985 geconstateerd dat het deel van de kunstwereld dat zich oriënteerde op de voorkeuren van een oningewijd publiek door een professioneel georiënteerde kunstwereld werd genegeerd omdat zij het circuit van de erkende kunstwereld hadden opgegeven voor de commerciële circuits.¹³⁷ Het zou de commerciële partijen ontbreken aan kritische afstand.

Wellicht zorgde de informerende en educatieve functie en de commerciële uitgangspunten ervoor dat *Kunstbeeld* gedurende de jaren tachtig geen stem had in de discussies rondom de kunstkritiek. In *Kunstbeeld* werd niet tot nauwelijks gereageerd op de toestand in de kunstkritiek en in de themanummers die *Museumjournaal* en *Metropolis M* uitgaven werden teksten uit *Kunstbeeld* niet besproken of opgenomen.¹³⁸ *Metropolis M* besteedde vanaf het begin veel aandacht aan de kunstkritiek wat overigens niet betekende dat het blad zelf een kunstkritische benadering hanteerde.¹³⁹ In 1993 gaf hoofdredacteur Rob Smolders aan dat *Metropolis M* nooit voor een bepaalde theoretische opvatting van kunstkritiek had gestaan.¹⁴⁰ Ook *Museumjournaal* diende gedurende de jaren tachtig voornamelijk als een platform waar verschillende standpunten aan elkaar konden worden getoetst.¹⁴¹

1986-1996; Een verbreding van het veld van de kunstkritiek

In 1988 vroeg de redactie van *Museumjournaal* zich af in hoeverre kritische afstand nog mogelijk was. Was de criticus als bepaler van de kwaliteit, promotor van de kunstenaar of voorlichter van het publiek niet een onderdeel geworden van de kunstwereld?¹⁴² Carel Blotkamp constateerde begin jaren negentig dat de criticus zich inderdaad comfortabel had genesteld binnen de gevestigde orde van de kunstwereld en dat daarmee een kritische afstand was verdwenen.¹⁴³

¹³⁶ Ebbink en De Ruiter 1986 (zie noot 125), p. 29.

¹³⁷ Abraham Swaan, *Kwaliteit is klasse; Over de wording en werking van het culturele smaakverschil*, Amsterdam 1985. Gepubliceerd op de website van Abraham Swaan <www.deswaan.com/597-2/> (8 juni 2014).

¹³⁸ In 1988 en in 1992 verscheen een nummer van *Museumjournaal* dat was gewijd aan de kunstkritiek. Van *Metropolis M* verschenen in 1986 en later in 1995 en 2008 nummers die waren gewijd aan de kunstkritiek.

¹³⁹ Griep 1993 (zie noot 6), p. 303.

¹⁴⁰ Griep 1993 (zie noot 6), p. 303.

¹⁴¹ Schumacher 2010 (zie noot 5), pp. 232-236.

¹⁴² Redactioneel, ‘Schrijven zij als Mandarijnen’, *Museumjournaal* 33 (1988), nr. 3, p. 137.

¹⁴³ Carel Blotkamp, C., ‘Lessen van de geschiedenis’, *Kunst en Museumjournaal* 3 (1992) nr. 4, p. 8.

Vanwege een toegenomen kunstaanbod en de belangstelling voor beeldende kunst bij het publiek, was de tekstproductie over actuele kunst sinds de jaren tachtig flink toegenomen. De informatievoorziening had zich niet alleen beperkt tot de kunsttijdschriften. Bijna ieder dag- of weekblad had rond 1990 een regelmatig verschijnende kunstbijlage waarmee de lezer werd geïnformeerd over de actualiteiten in de beeldende kunst. Het gevolg was dat begin jaren negentig de kunstkritiek als discipline onoverzichtelijker was dan ooit. ‘De kunstkritiek’ is een verzamelnaam geworden voor een aantal verschillende manieren van doen’, zo concludeerde Philip Peters in 1992.¹⁴⁴ Een versnipperde kunstsituatie weerspiegelde een veelheid aan invalshoeken. De discursieve methode had plaatsgemaakt voor een empathische benadering waarmee de kritische afstand verdwenen leek, aldus Peters. Marktmechanismen en presentatiegerichte instituten hadden de macht van de criticus overgenomen en in onverminderde mate zette de discussie over de rol en functie van de kunstkritiek dan ook door in de jaren negentig. Na 1986 besteedde *Metropolis M* in 1995 opnieuw aandacht aan de situatie in de beeldende kunstkritiek. Het tijdschrift opende met een dialoog tussen Tineke Reijnders en Melle Daamen.¹⁴⁵ Reijnders onderscheidde drie gebieden binnen de kunstkritiek. Als eerste noemde zij de verslaggeving die bestond uit informerende artikelen die meestal verschenen in dagbladen en waren geschreven voor een breed publiek. Daarnaast waren er volgens Reijnders meer inhoudelijke en evaluerende artikelen die werden gepubliceerd in kwaliteitskranten, weekbladen en bepaalde tijdschriften die waren bestemd voor geïnformeerde belangstellenden. Een derde vorm van kritiek was gespecialiseerd en georiënteerd op diepgaande analyses. Deze kritiek vereiste een brede eruditie van de schrijver, belichaamde een hoge mate van reflectie en was vooral bedoeld voor kunstenaars, tentoonstellersmakers en (andere) critici, aldus Reijnders. Met name die laatste categorie noemde zij kwetsbaar. In zijn antwoord op Reijnders stelde Melle Daamen dat het goed ging met de kunstkritiek in Nederland. De overvloed aan reflectie en beschouwing op de beeldende kunst zou daarvan het bewijs zijn. Daamen pleitte echter voor een accentverschuiving van een introverte reflectieve kritiek naar een meer publieksgerichte informerende kritiek. De criticus zou een te grote rol zijn toebedacht in de reflectie op de beeldende kunst waarin musea en ander instellingen een minstens zo belangrijke rol speelden. Daamen zag daarom een fundamentele waarde voor de kunstkritiek in het vergroten van het draagvlak voor de beeldende kunsten. Waar Ebbink en De Ruyter in 1986 het creëren van draagvlak en het

¹⁴⁴ Philip Peters, ‘Schrijven over kunst: De stand van zaken’, *Kunst & Museumjournaal* 4 (1992) in Dhaenens en Van Gelder 2010 (zie noot 7), p. 41.

¹⁴⁵ Tineke Reijnders en Melle Daamen, ‘Verdient de kritiek niet beter?’, *Metropolis M* 16 (1995) nr. 6, pp. 6-7.

informerende van de geïnteresseerde kunstliefhebber niet zagen als een taak van de beeldende kunstcritiek, hadden zowel Reijnders als Daamen in 1995 oog voor een publieksgerichte informerende kritiek. De scheiding van taken voor musea en kritiek die *Museumjournaal* gedurende de jaren zeventig hanteerde, leek halverwege de jaren negentig minder scherp te zijn. Duidelijk was dat er met het toegenomen aantal teksten over de beeldende kunst aandacht ontstond voor een breder functieprofiel van de kunstcriticus.¹⁴⁶

Het functieprofiel van de kunstcriticus zou zich niet alleen verbreden, het accent in de Nederlandse kunstcritiek was bovendien verschoven van het geven van een kwaliteitsoordeel naar het geven van context. De kritische afstand was verkleind met de intrede van de commercie en de academisering van de kunst had van de kunstcritiek een discipline gemaakt waarin het geven van een kwaliteitsoordeel ondergeschikt was aan het bieden van context. Het belang dat werd gehecht aan het kwaliteitsoordeel was afhankelijk van de motieven van de criticus, zo meende Blotkamp in 1992.¹⁴⁷ De motieven van de kunstcriticus aan het eind van de jaren negentig kwamen aan het licht in het onderzoek dat de Rotterdamse kunstsociologe Suzanne Jansen in 2003 deed.¹⁴⁸ De Nederlandse critici wilden vooral betrouwbare en leesbare stukken schrijven met liefst ook een analyse of duiding van het besproken werk. In tegenstelling tot begin jaren tachtig benadrukte een kleine groep het belang van een eigen oordeel en van het signaleren van nieuwe ontwikkelingen of kijkkaders. Hier leek de verschuiving van een reflectieve kritiek naar een context biedende kritiek zich af te tekenen.

Bij het bereiken van de twintigste verjaardag in 1996 schreef *Kunstbeeld* met voldoening over haar rol als gids in de wereld van de beeldende kunst.¹⁴⁹ De redactie was voornemens om deze in de komende jaren voort te zetten. Iedere maand opende het tijdschrift met korte informerende berichten uit de kunstwereld en de kunstmarkt. De rubriek 'Ateliersignalen' die

¹⁴⁷ Blotkamp 1992 (zie noot 145), p. 8.

¹⁴⁸ Susanne Janssen, 'Kunstjournalisten in de kijker. Een onderzoek naar de achtergrondkenmerken, beroepspraktijk en professionele opvattingen van kunstmedewerkers van Nederlandse dag- en weekbladen.' in *Boekman, tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid* 15 (2003) 57, pp. 15-26. Hoewel het onderzoek van Janssen gericht was op kunstmedewerkers van Nederlandse dag- en weekbladen, mag worden aangenomen dat auteurs van *Kunstbeeld* waren betrokken bij het onderzoek of dat zij tenminste niet afweken van de algemeen heersende ideeën onder kunstcritici. Deze aanname is gebaseerd op het stuk dat in het decembernummer van 2006 in *Kunstbeeld* verscheen en waarin aandacht werd besteed aan de auteurs die een vaste waarde waren gebleken voor het blad. Het overzicht gaf zicht op de diversiteit van de schrijvers waarvan een aantal niet alleen schreef voor *Kunstbeeld*, maar eveneens voor *Museumtijdschrift*, *Metropolis M* en serieuze week- en opiniebladen als *De Groene Amsterdammer* en *HP/De tijd* en kwaliteitskranten als *Het Parool*, *De Volkskrant* en *Trouw*.

¹⁴⁹ Redactioneel *Kunstbeeld* 1996 (zien noot 47), p. 11.

halverwege de jaren tachtig was geïntroduceerd had een vaste plek gekregen in het blad en een uitgebreide ‘Kunstkalender’ werd als bijlage aan het tijdschrift toegevoegd. In de bijlage kon de lezer bovendien korte besprekingen vinden van boeken en kleine galerie-exposities. Daarnaast werd het blad gevuld met beschouwende en evaluerende artikelen waarin net als begin jaren tachtig met name kunstenaars en de ontwikkeling van hun werk centraal stonden. Daarmee leek *Kunstbeeld* midden jaren negentig te functioneerde binnen het gebied van de informerende kunstkritiek zoals deze door Tineke Reijnders in 1995 was getypeerd. Met de verbreding van de kunstkritiek en een verschuiving van de rol en de taak van de criticus was ruimte ontstaan voor een publieksgerichte informerende kritiek. Dat *Kunstbeeld* als commercieel publiekstijdschrift een rol had binnen het veld van de Nederlandse kunstkritiek werd door Carolien Griep bevestigd toen zij het tijdschrift evenals *Metropolis M* en *Museumjournaal* in ‘De tijdschriftenhousse’ besprak.¹⁵⁰

1996-2012; Nieuwe mogelijkheden

Het debat rondom de toestand in de kunstkritiek werd halverwege de jaren negentig nog steeds bepaald door het onafhankelijke deel van de kunstkritiek. Na 1995 vonden er voortdurend conferenties en debatten plaats waar situatie in de kunstkritiek weinig rooskleurig werd voorgesteld. Een sterk gestegen aanbod aan voorbeschouwingen, sfeerverslagen en kunstenaarsinterviews zou in de pas lopen met de grotere grip van marketing en publiciteitsmachines op de redactionele agenda’s zo merkte Rudi Laermans in 2004 op.¹⁵¹ Onderzoek had uitgewezen dat met name in de dagbladenpers flink werd gesnoeid in het aantal recensies. Kort, krachtig en met weinig nuancering was de algemene trend, aldus Laermans. Domeniek Ruyters bevestigde dit en stelde dat kunstdiscours en public relations vanaf het midden van de jaren negentig naadloos in elkaar waren overgegaan.¹⁵² In plaats van outsiders, die met onafhankelijke blik het programma van een instelling in kritisch perspectief plaatsten, vroegen de instellingen om intellectuele medestanders, zo stelde Domeniek Ruyters in *Metropolis M* dat na 1985 en 1996, in 2008 opnieuw een themanummer over de toestand in de kunstkritiek uitbracht. Tegelijkertijd merkte Domeniek Ruyters echter nieuwe experimentele vormen van discours op. Deze nieuwe kunstkritische praktijk zou minder programmatisch, volkomen onafhankelijk, inventief en scherpzinnig zijn en een open blik

¹⁵⁰ Griep 1993 (zie noot 6), p. 289.

¹⁵¹ Rudi Laermans, ‘Crisis in de kunstkritiek. Inkrimpen van ruimte in kranten en weekbladen creëert nieuwe tussenzone’, *De Tijd*, 10 januari 2004 in Dhaenens en Van Gelder 2010 (zie noot 7), p. 67.

¹⁵² Ruyters 2008 (zie noot 113), pp. 57-58.

hebben voor alle mogelijke vormen van tekst en beeld.¹⁵³ Niet de bestaande bladen, maar nieuwe onafhankelijke kunstbladen leverden volgens Ruyters het bewijs van deze nieuwe kunstkritische praktijk.¹⁵⁴ Een beperkte mogelijkheid tot reflectie in kranten of weekbladen maakte dat de kunstkritiek gedurende de jaren nul naar een nieuwe tussenzone uitweek, zo stelde Rudi Laermans.¹⁵⁵ Een tussenzone die werkte met overheidsgeld om de vrijheid te kunnen bewaren en haar identiteit haalde uit de afstand tegenover zowel de journalistieke als de academische benadering. Essays en recensies waarin vaktaal en voetnoten niet werden gemeden vormden de basis, maar in eerste plaats trachtte zij de geïnteresseerde kunstliefhebber aan te spreken. Laermans noemde de Vlaamse bladen *De Witte Raaf* en *Ons Erfdeel* als voorbeelden van bladen die in deze tussenzone functioneerden. Gezien het verschil tussen deze bladen en *Kunstbeeld*, kan worden gesteld dat *Kunstbeeld* niet in deze tussenzone functioneerde. Evenmin was *Kunstbeeld*, als bestaand format, een onderdeel van de nieuwe kunstkritische praktijk die door Ruyters werd gesignaleerd.

Richting een nieuwe eeuw beoogde *Kunstbeeld* meer onderscheid aan te brengen in het uitgebreide kunstaanbod en zich kritischer op te stellen.¹⁵⁶ Een kritisch geluid uitte zich vanaf 2000 in de nieuwe rubriek 'Tegenlicht'. Zoals de naam aangaf, werd in deze rubriek een persoonlijk licht geworpen op een actuele kwestie in de beeldende kunst. Daarbij werden vanaf 2001 de eerste tentoonstellingsrecensies geplaatst onder de noemer 'Reviews'. De nieuwsrubriek werd naar achteren verplaatst en met beschouwende en evaluerende artikelen, interviews en achtergrondartikelen kreeg het blad meer verdieping en achtergrond.¹⁵⁷ Het lange essay deed haar intrede en werd in sommige gevallen voorzien van noten. Daarnaast bevatte het tijdschrift korte voorbeschouwingen, nieuwsitems, kunstenaarsinterviews en rubrieken die waren afgestemd op een niet ingewijd publiek. *Kunstbeeld* functioneerde in een zone waarin de kunstkritiek met name buiten het professionele circuit een stimulerende en meningsvormende functie had. De essays en recensies die in het tijdschrift verschenen vormden niet de basis van het tijdschrift en jargon en voetnoten kwamen met mondjesmaat voor. *Kunstbeeld* streefde halverwege de jaren nul in de eerste plaats naar een kunstkritiek die

¹⁵³ Ruyters 2008 (zie noot 113), pp. 57-58.

¹⁵⁴ Deze nieuwe bladen richtte zich op een kunst die zich buiten de markt, de galeries en het gesubsidieerde kunstcircuit bevond. Met een onconventionele houding gaven ze aandacht aan vergeten thema's en geschiedenissen in de meest ruime zin denkbaar. Van de nieuwe onafhankelijke kunstbladen die Ruyters noemde, was er echter niet één van Nederlandse komaf.

¹⁵⁵ Laermans 2004 (zie noot 153), p. 68.

¹⁵⁶ Commentaar, *Kunstbeeld* 1996/1997 (zie noot 107), p. 13.

¹⁵⁷ Perrée 2014 (zie noot 4).

inhoudelijk, open en zo leesbaar mogelijk was.¹⁵⁸ Gedurende de jaren nul leek het tijdschrift haar eigen kunstkritische zone te creëren. Een zone die was gericht op de hoger opgeleide kunstliefhebber, die meer wilde weten en gegidst wilde worden binnen de (inter)nationale hedendaagse en moderne kunst.¹⁵⁹ Een zone waarin ruimte was voor informerende berichtgeving, evaluerende, kritische en opinievormende bijdragen voor de geïnteresseerde liefhebber en die vooral buiten het professionele circuit een informerende, stimulerende of meningsvormende functie had. Een zone die door het erkende kunstcircuit werd beschouwd als een serieus te nemen gebied van de Nederlandse kunstkritiek, niet zozeer vanwege haar reflectieve karakter maar des te meer vanwege haar mogelijkheid tot het scheppen van draagkracht voor de beeldende kunst bij een breder publiek.

Het veld van de Nederlandse kunstkritiek had zich in krap vijfendertig jaar ontwikkeld van een kritiek waarin het accent lag op kritische reflectie naar een kritiek die minder kritisch, meer empathisch en meer publieksgericht was. De academische kunstkritiek had zich vervreemd van de openbare of journalistieke kritiek en tegelijkertijd had het commerciële circuit zich verweven met de erkende kunstwereld. De komst van het marktdenken in de jaren tachtig en het internet in de jaren negentig brachten een vluchtige en oppervlakkige berichtgeving met zich mee. Een veelgehoorde klacht binnen de kunstkritiek ging over de afgenomen macht van de criticus. Behalve de toegenomen macht van de curator die de oordelende functie van de criticus had overgenomen, had de consument zich gedurende de jaren negentig geëmancipeerd en was zich een eigen mening gaan vormen. Maarten Doorman beschreef de situatie in 2010 op doeltreffende wijze en concludeerde dat de ontwikkelingen zich in versterkte mate voor deden op het internet.¹⁶⁰ Terwijl de criticus zijn macht binnen het gevestigde kunstcircuit was kwijtgeraakt, was de criticus ook buiten de gevestigde orde zijn geloofwaardigheid kwijtgeraakt door toedoen van het internet en de blogosfeer, aldus Doorman. Vanwege de anonimiteit van de schrijvers zou de informatie en discussie op internet onbetrouwbaar zijn. Daarbij zouden de websites het wekelijkse of maandelijks ritme van kranten en tijdschriften missen waardoor redacties geen inhoudelijke keuzes hoefden te maken en een zorgvuldige selectie uit het aanbod achterwege bleef. Een oplossing zag Doorman in een site met een aantal ervaren redacteuren die de inhoud zouden selecteren, een

¹⁵⁸ Redactioneel, 'Auteurs', *Kunstbeeld* 31/1 (2006/2007) nr 12/1 (dec/jan), pp. 102-104.

¹⁵⁹ De informatie over de doelstellingen en de intentie van *Kunstbeeld* in 2012 is ontleend aan het redactieplan 2012, geschreven door Roos van Put, eindredacteur van *Kunstbeeld*.

¹⁶⁰ Maarten Doorman, Kunstkritiek in tijden van internet, 2010, in Dhaenens en Van Gelder 2010 (zie noot 7), pp. 81- 93.

hiërarchie konden aanbrengen en erop zouden toezien dat medewerkers onafhankelijk opereerden waardoor de inhoud op afstand zou blijven van commerciële invloeden.¹⁶¹ De extra toegevoegde waarde van een digitale editie ten opzichte van papieren uitgave zou de mogelijkheid geven om te linken, te plakken en te reageren. Volgens Doorman zou de ideale site een combinatie brengen van alle kunsten, hoge en lage cultuur, eigentijds en historisch. De bestaande websites van de Nederlandse kunsttijdschriften voldeden eind jaren nul nog niet aan het ideale beeld van Doorman. Een samenwerking tussen de bladen op digitaal gebied zou wellicht in de buurt komen van de ideale site die Doorman beschreef.

¹⁶¹ Doorman zag zelf in dat een dergelijk podium feitelijk gezien niet nieuw was. Het zou vergelijkbaar zijn met de digitale kunstafdeling van een kwaliteitskrant.

4) **Kunstkritiek in de Nederlandse kunsttijdschriften in 2012**

De bladen leken aan het einde van de jaren nul een eigen kunstkritische zone te hebben gecreëerd waar in meer of mindere mate ruimte was voor informatie, oordeel, opinie of debat, signalering of meningsvorming. Van de bladen die gedurende de jaren tachtig waren opgericht verschenen alleen *Kunstbeeld*, *Metropolis M*, *Tableau* en *Museumtijdschrift*, voorheen *Vitrine*, nog in 2012.¹⁶² *Kunstbeeld* poogde in 2012 aan te sluiten op een kunstkritische praktijk die een signalerende, informerende en opiniërende rol op zich nam en daarbij in de eerste plaats toegankelijk wilde zijn voor de in kunst geïnteresseerde liefhebber.¹⁶³

Informerende functie

De informerende functie van *Kunstbeeld* toonde zich in 2012 met voorbeschouwingen van exposities in galeries en musea in binnen- en buitenland en een selectie uit het aanbod van grotere museumexposities, manifestaties of evenementen die werd opgenomen in de nationale en internationale tentoonstellingsagenda. Daarnaast bevatte het tijdschrift onder andere informerende artikelen waarin een actueel thema werd uitgelicht, kunstenaarsinterviews en vaste rubrieken waarin kunstenaars, liefhebbers of verzamelaars aan het woord kwamen. Het doel was om de lezer op betrokken wijze inzicht en inspiratie te bieden door middel van actuele thema's.¹⁶⁴

Naast *Kunstbeeld* hadden *Tableau*, *Metropolis M* en *Museumtijdschrift* eveneens een informerende functie. Bladerend door de jaargangen van 2012 waren er wat betreft aanpak en inhoud dan ook duidelijk overeenkomsten tussen deze bladen op te merken.

Museumtijdschrift en *Tableau* bevatten net als *Kunstbeeld* voorbeschouwingen van tentoonstellingen in binnen- en buitenland en een tentoonstellingsagenda. De tentoonstellingsagenda van *Museumtijdschrift* was, met het meest complete overzicht het meest informatief. Door een selectie te maken uit het complete aanbod gaf *Kunstbeeld* vooral

¹⁶² De meeste kunsttijdschriften bleven niet langer dan tien jaar bestaan. *Kunstschrift* (1977), *Museumvisie* (1977), vaktijdschrift voor de museumprofessie en *Boekman* (1988), tijdschrift over kunst, onderzoek en beleid, werden eveneens gedurende de jaren tachtig opgericht maar hanteren een volstrekt andere bladformule en hebben daarmee een ander bereik. *Origine*, tijdschrift voor kunst, antiek en design, *Collect*, kunst & antiekjournaal, *Dada*, educatieve uitgave voor kinderen en *Art Deco*, magazine over kunst, architectuur en design uit de periode 1890 – 1940, die eveneens in 2012 nog verschijnen werden na 1990 opgericht. Ook deze bladen hadden een volstrekt andere bladformule dan de genoemde bladen.

¹⁶³ Redactioneel, 'Passie en bedrog', *Kunstbeeld* 32 (2008) nr. 9 (sept), p. 7.

¹⁶⁴ Van Put 2012 (zie noot 161).

uiting aan haar gidsfunctie. *Metropolis M* opende het blad eveneens met enkele korte voorbeschuivingen maar bevatte daarentegen geen tentoonstellingsagenda.

In de selectie die de verschillende bladen maakten, toonden zich de verschillende aandachtsgebieden. Waar *Tableau* en *Museumtijdschrift* een selectie maakten uit het brede aanbod van grote musea op het gebied van oude en moderne kunst en cultuur, selecteerden *Kunstbeeld* en *Metropolis M* uitsluitend uit het aanbod van eigentijdse beeldende kunst. De verschillende aandachtsgebieden werden bovendien zichtbaar in het brede spectrum aan informerende artikelen die in de bladen verschenen. *Tableau* onderstreepte haar relatie met de handel in kunst met artikelen over de Tefaf en Pan Amsterdam en artikelen naar aanleiding van de tentoonstelling ‘De weg naar van Eijck’ in Museum Boijmans van Beuningen verschenen in *Tableau* en *Museumtijdschrift*.¹⁶⁵ De focus van *Kunstbeeld* lag op de nationale en internationale hedendaagse kunst en hoewel zij vanuit het heden wel degelijk keek naar het verleden was sinds 2008 de oude kunst uit het blad verdwenen.¹⁶⁶ In tegenstelling tot *Tableau* en *Museumtijdschrift* besteedden *Kunstbeeld* en *Metropolis M* in 2012 naar verwachting dan ook uitgebreid aandacht aan dOCUMENTA (13) en Manifesta 9, twee belangrijke evenementen in de wereld van de hedendaagse beeldende kunst.

Ondanks de verschillende aandachtsgebieden kwamen in sommige gevallen toch dezelfde onderwerpen aan bod. In 2012 besteedden alle bladen aandacht aan de opening van het Stedelijk Museum. De wijze waarop dit onderwerp werd behandeld gaf inzicht in de verschillende invalshoeken die door de bladen werden gehanteerd. *Tableau* gaf in 2012 de meeste aandacht aan de opening van het nieuwe museum door een heel nummer aan het onderwerp te wijdden.¹⁶⁷ Het blad keek terug op de historie van het museum met een artikel over de oud-directeuren. Daarnaast blikte zij vooruit door drie conservatoren tijdens hun zoektocht voor de inrichting te volgen en met portretten van drie kunstenaars die deelnamen aan de openingstentoonstelling ‘Beyond Imagination’. Bovendien maakte het blad een rondje langs de galleries rondom het Museumplein en plaatste het een artikel over de samenwerking tussen autofabrikant Audi en het Stedelijk Museum die was geresulteerd in de Audi Zaal van het nieuwe museum. Met deze laatste twee artikelen toonde zich de commerciële invalshoek

¹⁶⁵ De focus op de kunstmarkt kreeg in *Tableau* bovendien gestalte in de rubriek ‘Veilingnieuws’.

¹⁶⁶ Van Put 2012 (zie noot 161).

¹⁶⁷ *Tableau* was rond 1990 meer aandacht gaan besteden aan de hedendaagse kunst. Informatie ontleend aan Griep 1993 (zie noot 6), pp. 289-314.

die *Tableau* sinds de oprichting van het blad hanteerde. Uiteraard besteedde *Museumtijdschrift* als informerend tijdschrift over de museumwereld ook aandacht aan de opening van het Stedelijk Museum. Het blad plaatste één informerend artikel met een vooruitblik op de opening, de eerste tentoonstelling en de inrichting van het nieuwe museum. *Metropolis M* belichtte de opening van het Stedelijk Museum maar zijdelings door specifiek en uitsluitend te berichten over de openingstentoonstelling 'Beyond Imagination' middels een interview met de curatoren. De redactie werd in die keuze wellicht geleid door het idee dat de geschiedenis van het instituut bij de lezer al bekend was. De meeste persoonlijke benadering hanteerde *Kunstbeeld*. Het blad plaatste een essay waarin één van de jonge schrijvers van *Kunstbeeld* zich afvroeg of het wachten op de opening van het Stedelijk beloond zou worden; zij had tijdens haar studie het Stedelijk Museum immers nooit kunnen bezoeken. *Metropolis M* en *Kunstbeeld* berichtten niet alleen via de papieren uitgave over de opening van het Stedelijk Museum. *Metropolis M* plaatste op de website twee zelfgeschreven nieuwsberichten en een bespreking van de boeken die verschenen bij de opening. *Kunstbeeld* maakte een beeldverslag van de perspreview van het Stedelijk Museum, plaatste een column van Rob Perrée en publiceerde daarnaast nieuwsberichten over aantallen bezoekers in de eerste maand na de opening en een tegenvallende begroting. Deze nieuwsberichten selecteerde de webredactie uit andere nieuwsbronnen zoals de *Volkskrant* en het *NRC*. Waar de websites van *Tableau* en *Museumtijdschrift* in 2012 nauwelijks iets toevoegden aan de inhoud, vulden de websites van *Metropolis M* en *Kunstbeeld* de inhoud van het blad aan met een meer actuele berichtgeving.

Signalerende en opiniërende functie

Met de focus op de hedendaagse kunstpraktijk lag de signalerende en opiniërende functie in handen van *Kunstbeeld* en *Metropolis M*. Met een scherpe selectie van tentoonstellingen die in de voorbeschuwing werden besproken konden deze bladen deze signaalfunctie tonen. In vergelijking met *Museumtijdschrift* en *Tableau* kwamen minder grote presentaties dan ook vaker aan bod. Een voorbeschuwing van de expositie van Helen Verhoeven in Schunck Heerlen of Eloyan & Horváth bij Gerhard Hofland zou de lezer in *Museumtijdschrift* of *Tableau* niet snel tegenkomen. Een opmerkelijk verschil tussen de voorbeschuwingen die *Kunstbeeld* publiceerde en die van *Metropolis M* was dat *Metropolis M* de presentaties in de commerciële galeries meestal links liet liggen, dit in tegenstelling tot *Kunstbeeld* die met regelmaat presentaties van commerciële galeries zoals Zeno X in Antwerpen of Wetering

Galerie in Amsterdam opnam. Hier toonde zich wellicht de relatie die *Kunstbeeld* van oudsher had met het commerciële deel van de kunstwereld.

De signalerende functie van *Kunstbeeld* uitte zich naast de geselecteerde exposities in de rubriek 'Up & Upcoming', waarin werd bericht over experimentele plekken zoals kunstenaarsinitiatieven, broedplaatsen en festivals zonder commerciële doeleinden. Met de rubriek 'Signalement' werd bovendien al langer aandacht besteed aan jonge kunstenaars, vaak afkomstig van de postacademische kunstopleidingen. Deze rubriek was vergelijkbaar met de rubriek 'Scouting' van *Metropolis M* waarin eveneens een jonge kunstenaar centraal stond. Gezien het verleden van de tijdschriften moest de signalerende functie vooral aan *Metropolis M* worden toegeschreven. *Metropolis M* werd na de opheffing van *Museumjournaal* gepositioneerd als het platform voor de kunstkritische praktijk en het tijdschrift afficheerde zichzelf graag als het blad dat dicht op de kunstpraktijk opereerde.¹⁶⁸ Met het 'outsourcen' van de inhoud werd hier uiting aan gegeven. Elk nummer werd geïntroduceerd met een kunstenaarsbijdrage en de columns werden als een belangrijk onderdeel neergezet. Kunstenaars en columnisten kregen de ruimte om zelf te bepalen waar zij over spraken. Waar *Metropolis M* columns plaatste van mensen uit de wereld van de kunst, plaatste *Kunstbeeld* een column van Robbert Dijkgraaf, niet werkzaam in de wereld van de kunst en ook bekend bij een publiek buiten de 'inner-circle' van de kunst. Hierin toonde zich een belangrijk verschil tussen *Kunstbeeld* en *Metropolis M*.

Sinds 2008 hadden de opiniërende stukken naast de recensies in *Kunstbeeld* meer ruimte gekregen en naar eigen zeggen stelde het blad in het laatste gedeelte van het tijdschrift het debat en de opinie centraal.¹⁶⁹ *Metropolis M* en *Kunstbeeld* plaatsten in 2012 recensies in hun blad en gaven daarmee uiting aan een kritische houding. De tentoonstellingen die *Kunstbeeld* besprak waren breed uiteenlopend. Zo verschenen recensies van tentoonstellingen in De Hallen in Haarlem tot Stedelijk Museum Bureau in Amsterdam tot het Centraal Museum in Utrecht. Evenals *Kunstbeeld* gaf ook *Metropolis M* achterin het blad ruimte aan recensies van breed uiteenlopende tentoonstellingen zoals exposities van Morgan Betz; Morgania in Willem Baars Projects en Windflower, Perceptions of Nature in Kröller-Müller Museum in Otterloo. Opvallend verschil was dat *Kunstbeeld* in tegenstelling tot *Metropolis M* gebruik maakte van het populaire sterrenstelsel waarmee een waardeoordeel werd aangeduid. *Metropolis M*

¹⁶⁸ Redactioneel, *Metropolis M* 30 (2009) nr. 1 (februari/maart), p. 9.

¹⁶⁹ Van Put 2012 (zie noot 161).

plaatste daarentegen alleen de naam van de tentoonstelling als titel boven de recensie en daagde daarmee de lezer uit om de recensie te lezen om het oordeel van de schrijver te kennen. De recensies van *Metropolis M* kregen daarmee een weloverwogen en ernstiger karakter.

Net als bij de oprichting gedurende de jaren tachtig onderscheidde *Kunstbeeld*, *Tableau*, *Metropolis M* en *Museumtijdschrift* zich in 2012 van elkaar door de verschillende aandachtsgebieden. Van deze bladen waren *Metropolis M* en *Kunstbeeld* in 2012 de enige bladen die uitsluitend over de hedendaagse kunst berichtten. Hoewel de tijdschriften verschillende aandachtsgebieden bestreken, waren er onderwerpen die door meerdere bladen werden behandeld. Ondanks het verschil in benadering stonden de bladen in 2012 dicht bij elkaar dan toen zij werden opgericht.

5) Conclusie

Tussen 1976 en 2012 vormde het landschap van kunsttijdschriften zich onder andere onder invloed van de wensen en behoeften van het publiek, de financiële middelen die voorhanden waren en de komst van het internet. Vanwege een toegenomen behoefte aan informatie over beeldende kunst ontstond aan het eind van de jaren zeventig ruimte voor nieuwe kunsttijdschriften. *Kunstbeeld* vulde als eerste het gat in de informatievoorziening en al snel volgden meer kunsttijdschriften dit voorbeeld. De nieuwe bladen bleven vaak niet langer dan tien jaar bestaan. *Museumjournaal*, *Kunstbeeld*, *Kunstschrift* en *Tableau* hadden echter, halverwege de jaren tachtig een stevige positie in het landschap van kunsttijdschriften ingenomen. Het Nederlandse kunsttijdschriftenbestel was in die jaren grofweg te verdelen in publiekstijdschriften en wetenschappelijk kunsthistorische bladen. *Museumjournaal*, *Kunstbeeld*, *Kunstschrift* en *Tableau* werden geschaard onder de categorie van de informerende publiekstijdschriften. Met verschillende aandachtsgebieden onderscheidde deze bladen zich van elkaar. *Tableau* en *Kunstschrift* richtten zich met name op kunst van voor de negentiende eeuw en voor informatie over moderne of hedendaagse kunst kon de lezer beter *Museumjournaal* of *Kunstbeeld* ter hand nemen. De eerste jaren van haar bestaan nam *Kunstbeeld* vooral een educatieve en informerende taak op zich. Daarmee bevond het blad zich op het terrein van de publieksoverdracht en consumentenvoorlichting en functioneerde anders dan *Museumjournaal* buiten het veld van de Nederlandse kunstkritiek dat zich tussen 1975 en 1985 centreerde rondom een specialistische reflectieve kunstkritiek. Tegenover *Museumjournaal* dat de reputatie had bijdetijds en toonaangevende te zijn en met name schreef voor de ‘innercircle’ van de beeldende kunst, positioneerde *Kunstbeeld* zich als een gids in de wereld van de beeldende kunst voor een breed publiek buiten deze ‘innercircle’.

Vanwege de toegenomen diversiteit aan kunsttijdschriften was een eenduidige indeling nauwelijks te maken. Aan het begin van de jaren negentig werden de bladen besproken aan de hand van twee grote lijnen. Aan de ene kant waren er tijdschriften ontstaan uit initiatieven van kunst(historische)instellingen, zoals *Museumjournaal*, *Metropolis M*, *Kunstschrift* en *jongHolland*. Daar tegenover stonden bladen die waren opgericht met een commercieel uitgangspunt, zoals *Kunstbeeld*, *Tableau* en *Vitrine*, het latere *Museumtijdschrift*. De eerste groep werd getypeerd als serieus en gericht op een geïnteresseerd publiek dat zijn kennis wilde verbreden. De commerciële bladen hadden een populairder karakter en waren gericht

op een breed in kunst geïnteresseerd publiek. Hoewel *Kunstbeeld* duidelijk een commerciële inslag had, trachtte het blad zich in de jaren negentig steeds vaker te onderscheiden van de commerciële bladen. *Kunstbeeld* trachtte meer aandacht te hebben voor kritische en beschouwelijke benaderingen, sprak zich uit tegen de ‘behaagzieke tijdschriftenbranche’ en formuleerde een meer specifieke doelgroep; die van de serieuze kunstliefhebbers die geen genoegen nam met vluchtige berichtgeving en aangezet wilde worden om na te denken. Het blad leek zich daarmee te willen scharen aan de kant van de kunsttijdschriften die doorgaans meer inhoud en verdieping gaven. Aan het begin van de nieuwe eeuw bestond bij de redactie van *Kunstbeeld* de behoefte om het aandachtsgebied te verbreden, het kunstbeleid aan bod te laten komen en meer diepgang te bieden. Om de koerswijziging te kunnen doorvoeren ontving het blad, als enige commercieel kunsttijdschrift, een subsidie van de rijksoverheid. Waar het erkende kunstcircuit aan het begin van de jaren tachtig nog onverenigbaar leek met de commerciële wereld, waren deze twee uitersten gedurende de jaren negentig steeds verder naar elkaar toe gegroeid. Daarnaast was de academische kunstkritiek vervreemd van de openbare of journalistieke kritiek en een kritische houding had plaatsgemaakt voor een meer empathische opstelling. Hoewel het reflectieve, vaak gesubsidieerde deel van de Nederlandse kunstkritiek de ontwikkelingen met argusogen bekeek, was er binnen het veld van de kunstkritiek vanaf eind jaren tachtig aandacht voor een informerende en evaluerende publieksgerichte kunstkritiek ontstaan. Deze verbreding van het veld van de kunstkritiek, maakte dat *Kunstbeeld* gedurende de jaren negentig niet langer functioneerde buiten het kunstkritische veld, maar met informerende, inhoudelijke en evaluerende artikelen binnen het gebied van de informerende kunstkritiek.

Toen *Museumjournaal* in 1996 werd opgeheven werd *Metropolis M* vanwege de kritische en onafhankelijke opstelling, gepositioneerd als het podium voor de kunstkritiek. Echter rond 2005 nam het blad, dat met name een stimulerende rol had in het professionele veld, een meer toegankelijker houding aan om een breder publiek aan te spreken. Het blad richtte zich op de actualiteit en zette vanaf 2009 de kunst voorop en de kunstkritische reflectie op de tweede plaats. Het lijkt tekenend voor de veranderingen in de kunstkritiek en het landschap voor kunsttijdschriften vanaf halverwege de jaren negentig. De subsidies voor tijdschriften namen af en met de komst van het internet namen de inkomsten uit advertenties en abonnees eveneens af. Als gevolg daarvan zou het aantal kunsttijdschriften in de jaren nul inkrimpen en bestaande tijdschriften waren genoodzaakt draagkracht te zoeken bij het publiek, de markt of de kunstinstellingen.

Een blik in de jaargangen van de bestaande kunsttijdschriften uit 2012 laat zien dat de diversiteit van kunstbladen die kenmerkend was voor het Nederlandse landschap van kunsttijdschriften aan het eind van de jaren tachtig was verdwenen. Niet alleen was het aantal kunsttijdschriften drastisch verminderd, ook wat betreft aanpak en inhoud leken de bestaande formats meer naar elkaar toegegroeid. Het uitgangspunt waarbij in de basis de reflectie op de kunst of het informeren via langere, inhoudelijk uitgewerkte artikelen voorop stond, leek binnen het kader van een kunsttijdschrift niet langer werkbaar. Na de opheffing van *jongHolland* in 2007 was er van de bestaande titels dan ook geen één die de functie van het tijdschrift had overgenomen.

Naast het verdwijnen van bestaande titels aan de ene kant werd aan de andere kant een opleving in het tijdschriftenbestel gesignaleerd. Vanwege het gemak waarmee iedereen op het internet kon publiceren ontstonden nieuwe formats, zowel in digitale als in papieren vorm. Hoewel de opleving overeenkomsten vertoont met de opkomst van kunsttijdschriften aan het begin van de jaren tachtig, moest de waarde van de nieuwe formats zich in 2012 nog bewijzen.

Hoewel *Kunstbeeld* in de beginjaren buiten het veld van de Nederlandse kunstcritiek functioneerde had het blad, dat was gericht op de hedendaagse kunstpraktijk en een publiek buiten de ‘inner-circle’ van de kunst aansprak, in 2012 een eigen plaats ingenomen binnen het veld van de Nederlandse kunstcritiek. Als zelfstandig informerend publieksgericht kunsttijdschrift was *Kunstbeeld* eind jaren nul een gerespecteerd onderdeel geworden van het netwerk van het erkende kunstcircuit. Eén van de redenen dat *Kunstbeeld* zich heeft weten te handhaven is dat het blad bijtijds inspeelde op de ontwikkelingen zoals deze zich hebben voorgedaan op de markt van kunsttijdschriften. Als eerste zelfstandig informerende kunstblad verschenen *Kunstbeeld* in 1976 en kwam het in de jaren daarna voortdurende tegemoet aan de wensen en behoeften van een kunstpubliek dat zich in een periode van de afgelopen dertig jaar aanzienlijk had geëmancipeerd. De waarde van het tijdschrift lijkt dan ook te liggen in het publieksgerichte karakter. En die zou wel eens extra waardevol kunnen zijn in een tijd waarin behoefte ontstaat voor een kunstcritiek waarmee ook en vooral het grote publiek moet worden aangesproken.¹⁷⁰ Daarnaast zou een zorgvuldig onderzoek naar de inhoud van het tijdschrift, die in deze thesis maar oppervlakkig aan bod kwam, wellicht een mooi inzicht kunnen geven in de smaakontwikkeling bij het publiek.

¹⁷⁰ Van Winkel en Tilroe 2012 (zie noot 3).

Literatuur

Boeken en tijdschriftartikelen

- Bakker, Bertus, *Elk zijn museum. Openbaar Kunstbezit 1956-1988. Esthetische vorming van het Nederlandse volk*, Alkmaar 2013.
- Blom, Ad van der, 'Kunstbladen in Nederland', *Kunstwerkt* 1 (1980) nr 1 (oktober), pp. 4-5.
- Blotkamp, C., 'Lessen van de geschiedenis', in: *Kunst en Museumjournaal*, jrg. 3, nr. 4, 1992, p. 6-9.
- Bosma, Marja, 'Tussen hoofd en hart. Kunstkritiek tussen 1975 en 1985', *Metropolis M* 6 (1986) nr. 5/6, pp. 98- 105.
- Braat, L.P.J., 'Anders & eender', *Kunstbeeld* 1 (1976) nr. 1 (oktober), p. 11.
- Commandeur, Ingrid, 'Ik publiceer dus ik besta', *Metropolis M* 29 (2008) nr. 3 (juni/juli), pp. 108-115.
- Dhaenens, Laurens en Hilde van Gelder, *Kunstkritiek. Standpunten rond beeldende kunsten uit België en Nederland in een internationaal perspectief (1985-2010)*, Tielt 2010.
- Doorman, Maarten, 'Kunstkritiek in tijden van internet', 2010 in Laurens Dhaenens en Hilde van Gelder, *Kunstkritiek. Standpunten rond beeldende kunsten uit België en Nederland in een internationaal perspectief (1985-2010)*, Tielt 2010, pp. 81- 93.
- Dumalin, Caroline, 'Spelen met de brokstukken. De receptie van het postmodernisme in Metropolis M', *De Witte Raaf* (2012) nr 156 (mrt/apr). Gepubliceerd op de website van *De Witte Raaf* <www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3750> (8 juni 2014).
- Ebbink, Hans en Peter de Ruiter, 'Het lancet in de wattendoos. Veertig jaar kunstkritiek in Nederland', *Metropolis M* 6 (1986) nr. 5/6, pp. 28-33.
- Griep, Carolien, 'De 'tijdschriftenhousse', in: Willemijn Stokvis & Kitty Zijlmans (red), *Vrijspel. Nederlandse Kunst 1970-1990*, Amsterdam 1993, pp. 289-314.
- Hamersveld, Ineke van (red.), Nienke Huizinga en Johan Overduin, *Kunsttijdschriften in Nederland. Inventarisatie*, Amsterdam 1983, p. 57.
- Janssen, Susanne, 'Kunstjournalisten in de kijker. Een onderzoek naar de achtergrondkenmerken, beroepspraktijk en professionele opvattingen van kunstmedewerkers van Nederlandse dag- en weekbladen.' in *Boekman, tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid* 15 (2003) 57, pp. 15-26.
- Laermans, Rudi, 'Crisis in de kunstkritiek. Inkrimpen van ruimte in kranten en weekbladen creëert nieuwe tussenzone', *De Tijd*, 10 januari 2004 in Laurens Dhaenens en Hilde van Gelder, *Kunstkritiek. Standpunten rond beeldende kunsten uit België en Nederland in een internationaal perspectief (1985-2010)*, Tielt 2010, pp. 67-70.
- Meeuwen, Arjan van, 'Komma's en punten', *Metropolis M* 13 (1992) nr. 1 (feb), pp. 6-7.
- Peters, Philip, 'Schrijven over kunst: De stand van zaken', *Kunst & Museumjournaal* 4 (1992) in Dhaenens, Laurens en Hilde van Gelder, *Kunstkritiek. Standpunten rond beeldende kunsten uit België en Nederland in een internationaal perspectief (1985-2010)*, Tielt 2010, pp. 41-45.
- Reijnders, Tineke en Melle Daamen, 'Verdiend de kritiek niet beter?', *Metropolis M* 16 (1995) nr. 6, pp. 6-7.
- Ruyters, Domeniek., 'Kaalslag. De dreigende ondergang van jongHolland', *Metropolis M* 28 (2007) nr. 2 (april/mei). Gepubliceerd op de website van *Metropolis M*. <www.metropolism.com/magazine/2007-no2/kaalslag-jong-holland/> (8 juni 2014).

- Ruyters, D., 'De M van Mohikaan'. Gepubliceerd op de website van *Metropolis M* <www.metropolism.com/opinion/de-m-van-mohikaan/> (8 juni 2014).
- Ruyters, D., '1979', *Metropolis M* 30 (2009) nr. 1 (febr/mrt). Gepubliceerd op de website van *Metropolis M* <www.metropolism.com/magazine/2009-no1/1979/> (8 juni 2014).
- Ruyters, D., 'Waar is de kritiek', *Metropolis M* 29 (2008) nr. 2 (april/mei) in Dhaenens, Laurens en Hilde van Gelder, *Kunstkritiek. Standpunten rond beeldende kunsten uit België en Nederland in een internationaal perspectief (1985-2010)*, Tiel 2010, pp. 57-58.
- Schumacher, Rogier, 'Gelovigen, relativisten, moralisten. Het postmodernisme in de Nederlandse kunstkritiek 1980-1990', *jongHolland* 18 (2002) nr.1, pp. 10-19.
- Schumacher, Rogier, *Neo-Avant-garde in Nederland. Museumjournaal als forum van een nieuw kunstbegrip*, Amsterdam 2010.
- Smolders, Rob, 'De onmogelijke ontmoeting van journalistiek en beeldende kunst', *Metropolis M* 13 (1992), nr. 6 (dec), p. 6.
- Swaan, Abraham, *Kwaliteit is klasse; Over de wording en werking van het culturele smaakverschil*, Amsterdam 1985.
- Tilroe, Anna, *De Ja-sprong. Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst*, Amsterdam 2010, p. 11.
- Wesseling, Janneke, 'Writing about art', *Kunst & Museumjournaal* 3 (1992) nr. 4, p. 63.
- Winkel, Camiel van, en Anna Tilroe, 'Breuklijnen. Over de positie van kunst in de huidige samenleving', *Metropolis M* 33 (2012) nr. 6 (dec/jan). Gepubliceerd op de website van *Metropolis M* www.metropolism.com/magazine/2012-no6/breuklijnen/ (8 juni 2014).

Internetartikelen

- Perrée, Rob, 'In Memoriam: Frans Duister 1931-2010', verscheen op de website van *Kunstbeeld* op dinsdag 19 oktober 2010 naar aanleiding van het overlijden van Frans Duister <<http://www.kunstbeeld.nl/nl/nieuws/14596/in-memoriam-frans-duister-1931-2010.html>> (8 juni 2014).
- Perrée, Rob, '35 jaar Kunstbeeld. Het bewogen leven van een Kunstblad'. Gepubliceerd op de website van Rob Perrée naar aanleiding van het 35-jarig bestaan van *Kunstbeeld* <<http://robperree.com/articles/1170/kunstbeeld-35>> (8 juni 2014).
- Ruyters, D., 'Kaalslag. De dreigende ondergang van jongHolland', *Metropolis M* 28 (2007) nr. 2 (april/mei). Gepubliceerd op de website van *Metropolis M* <<http://metropolism.com/magazine/2007-no2/kaalslag-jong-holland/>> (8 juni 2014).
- Schoonenboom, Merlijn, 'Museumtijdschrift mag best wat steviger'. Gepubliceerd op de website van *De Volkskrant* op 3 maart 2004 <www.volkskrant.nl/vk/nl/2844/Archief/archief/article/detail/717438/2004/03/03/Museumtijdschrift-mag-best-wat-steviger.dhtml> (8 juni 2014).
- Schoonenboom, Merlijn, 'Museumtijdschrift mag best wat steviger', *De Volkskrant*, 3 maart 2004 verschenen op de website van *De Volkskrant* <<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2844/Archief/archief/article/detail/717438/2004/03/03/Museumtijdschrift-mag-best-wat-steviger.dhtml>> (8 juni 2014).

Krantenartikelen

- Cortenberghe, A.C. van, 'Kunstbedrijf. Jarig kunstblad jongHolland blijft aangenaam beperkt', *Het Financiële Dagblad*, 22 juni 1995.

- Jelier, Winnifred, 'Vallend blad; cultuurtijdschriften in de knel', *De Volkskrant* 16 november 2011.
- Ponzen, Rutger, 'Van jaren zeventig ideaal naar multimediaal blad', *De Volkskrant*, 17 oktober 2006. Gepubliceerd op de website van *Kunstbeeld* <www.kunstbeeld.nl/Contact/Kunstbeeld-in-de-media/index.html> (8 juni 2014).
- Schoonenboom, Merlijn, 'Verantwoord, maar weinig verassend', *De Volkskrant*, 4 juni 2003.
- Weber, Steffi, 'Bezuinigingen raken kunstbladen dubbel hard', *NRC Handelsblad*, 27 februari 2013.

Redactionelen *Kunstbeeld*

- Frans Duister (red.), 'Waarover praten wij. Waarom, *Kunstbeeld*', *Kunstbeeld* 1 (1976), nr. 1 (oktober), pp. 4-5.
- Redactioneel, 'Waarom', *Kunstbeeld* 1 (1976) nr. 1, p. 5.
- Redactioneel, 'Commentaar. Pluralis majestatis in de beeldhouwkunst', *Kunstbeeld* 4 (1980) 2 (feb), p. 5.
- Redactioneel, 'Commentaar. Zin en Onzin van de chronologie', *Kunstbeeld* 4 (1979) nr. 11 (nov), p. 9.
- Redactioneel, 'Commentaar. Inhoud zoekt vorm', *Kunstbeeld* 4 (1979) nr. 12 (dec), p. 6.
- Redactioneel, 'Commentaar. Meer pagina's. Meer informatie', *Kunstbeeld* 5 (1981) nr. 1 (okt), p. 9.
- Redactioneel, 'Commentaar, Artistieke zelfbevruchting', *Kunstbeeld* 5 (1980) nr. 4 (aug), p. 5.
- Redactioneel, 'Emile van Konijnenburg', *Kunstbeeld* 8 (1984) nr. 1 (jan), p. 5.
- Redactioneel, 'Commentaar. Een ruimere blik op heden én verleden', *Kunstbeeld* 9 (1984) nr. 5 (okt), p. 10.
- Redactioneel, 'Commentaar; De vinger aan de pols en vooruit kijken', *Kunstbeeld* 20 (1996), nr. 10 (okt), p. 11.
- Redactioneel, 'Meer pagina's. Meer informatie', *Kunstbeeld* 5 (1980) nr. 1 (oktober), p. 9.
- Redactioneel, 'Commentaar. Een kwestie van appels en peren', *Kunstbeeld* 10 (1986) nr.3 (mrt), p. 5.
- Frans Duister en Ed Wingsen, 'Tien jaar *Kunstbeeld*', *Kunstbeeld* 11 (1986) nr. 1 (okt), p.15.
- Editorial, 'Tien jaar *Kunstbeeld*', *Kunstbeeld* 11 (1986), nr. 1 (okt), p. 15.
- Redactioneel, 'Commentaar, Consumenten of beleven', *Kunstbeeld* 20 (1996/1997) nr. 12/1 (dec/jan), p. 13.
- Redactioneel, 'Commentaar. Een kwestie van onderscheid', *Kunstbeeld* 24 (2000) februari 1, p. 11.
- Redactioneel, 'Auteurs', *Kunstbeeld* 31/1 (2006/2007) nr. 12/1 (dec/jan), pp. 102-104.
- Redactioneel, 'Passie en bedrog', *Kunstbeeld* 32 (2008) nr. 9 (sept), p. 7.
- Redactioneel, 'Op reis', *Kunstbeeld* 32 (2008) nr. 10 (sept), p. 7.

Redactionelen overige tijdschriften

- Redactioneel, 'Kunst en Tijd', *Kunstschrift* 21 (1977) nr. 1 (jan/mrt), p. 1.
- Redactioneel, *Tableau* 1 (1978) nr. 1 (okt/nov), p. 8.
- Redactioneel, 'Van de redactie', *Tableau* 1 (1978) nr. 1 (okt/ nov), p. 8.
- Redactioneel, 'Geachte kunstliefhebber', *Home Art* 1 (1980) nr. 1 (mrt/apr), pp. 2-3.

- Redactioneel, *Metropolis M* 30 (2009) nr. 1 (februari/maart), p. 9.
- Redactioneel, *Metropolis M* 7 (1986) nr 5/6 , p. 26.

Overige bronnen

- Mondriaan Stichting jaarverslag 1998, Amsterdam 1999.
- Mondriaan Stichting Jaarverslag 2000, Amsterdam 2001.
- Mondriaan Stichting Jaarverslag 2001, Amsterdam 2002.
- Mondriaan Stichting Jaarverslag 2008, Amsterdam 2009.
- Mondriaan Stichting Jaarverslag 2009, Amsterdam 2010.
- Mondriaan Stichting Jaarverslag 2010, Amsterdam 2011.
- Aanhangsel van de handelingen uit vergaderjaar 1984-1985 van de eerste kamer der Staten-Generaal. Gepubliceerd op de website van de Staten-Generaal Digitaal. <www.statengeneraaldigitaal.nl/document/tekst?id=sgd%3A19841985%3A0000058&pagina=1 > (8 juni 2014).
- Roos van Put, *Kunstbeeld* redactieplan 2012.
- *Kunstbeeld* < www.veenmedia.nl/nl/content/324/adverteren-in-de-galerie-gids.html > (8 juni 2014).