

RELATIES & CONTRASTEN



RELATIES & CONTRASTEN

Collectie Hans en Cora de Vries

Huub Mous



Relaties & Contrasten

Toen Museum Belvédère in 2004 zijn deuren opende voor het publiek, konden bezoekers voor het eerst kennis nemen van de kunstcollectie die initiatiefnemer Thom Mercur in de lange aanloopperiode naar zijn gedroomde museum bijeen had gebracht. De gepresenteerde schilderijen en werken op papier behoorden tot zijn persoonlijke collectie en waren voor een groot deel ingebracht door bevriende bruikleengevers. Na verloop van tijd konden de belangrijkste werken uit de collectie Mercur en andere privé-collecties zeker worden gesteld, waarmee Museum Belvédère zich stevig kon positioneren als hoeder van moderne kunst uit Friesland en andere delen van het land.

Het ontstaan en de ontwikkeling van de museumcollectie en de natuurlijke relaties die het museum onderhoudt met particuliere verzamelaars werden het vertrekpunt van een serie tentoonstellingen die Museum Belvédère wijdde aan privé-collecties. De reeks werd in 2010 geopend met de tentoonstelling *Conservatoren buiten dienst*, waarin moderne kunst uit het noorden van Nederland uit elf particuliere collecties uit Friesland, Groningen en Drenthe centraal stond. Daarna zette het de schijnwerper op een drietal uiteenlopende verzamelingen, uit respectievelijk het noorden, het midden en het zuidwesten van het land. Bij al die exposities zocht het museum naar raakvlakken met de eigen collectie én naar inhoudelijke accenten die het zelf (nog) niet legde. Achtereenvolgens toonde het hoogtepunten uit de collecties van Rolf van Hulst (*A Collector's Eye*, 2013), Henk en Victoria de Heus (*Facing Nature*, 2014) en Pleun en Mieke van Toledo (*Goed gekozen*, 2017). Met die laatste expositie leken alle evidente aspecten voor ons museum voorlopig voldoende belicht, waarmee we de serie dan ook stilzwijgend wilden beëindigen. Een wenk van Gert Jan Slagter, de vaste ontwerper van al onze publicaties, bracht daar verandering in.

Kort daarvoor had hij de tentoonstelling en de monografie over de Friese architect Piet de Vries vormgegeven en was zo in contact gekomen met Rienk Terpstra, de auteur van het boek. Die had hem verteld over de zoon van Piet de Vries, de planoloog Hans de Vries en diens vrouw Cora, die jarenlang de befaamde galerie Collection d'art in Amsterdam had geleid en in 2010 was overleden. Terpstra vertelde ook dat beiden een imposante privé-collectie hadden opgebouwd en dat Hans de Vries wel eens geïnteresseerd kon zijn in een expositie in 'zijn land van herkomst'. Natuurlijk wekten de kunstenaarsnamen die Gert Jan Slagter noemde – Thijs Rinsema, Gerrit Benner, Wobbe Alkema, Piet Ouborg, Karel Appel, Willem de Kooning, Jan Schoonhoven, Hans van Hoek – onmiddellijk mijn enthousiasme, maar mijn overweging een expositie te wijden aan de collectie had toch vooral te maken met de persoon van Cora de Vries. Anders dan de verzamelaars die wij eerder het museale podium gaven, had zij binnen de kunsten haar professie gevonden en inhoudelijk beleid gevoerd in haar eigen galerie. Evenals Thom Mercur, die naast andere (museum)werkzaamheden kunsthandelaar was, bouwde ze in haar contacten met kunstenaars, samen met haar echtgenoot, een eigen collectie op. De commerciële activiteiten van Mercur en De Vries lopen in grote lijnen parallel aan de opbouw van hun particuliere verzameling. Juist dit voor Museum Belvédère wezenlijke gegeven was in eerdere exposities onbelicht gebleven.

Na een eerste kennismaking met Hans de Vries in Friesland en een intentieverklaring van beide kanten volgde een beslissend bezoek aan zijn huis in het Belgische Zichem. Samen met hem, Rienk en Margreet Terpstra en Gert Jan Slagter liep ik van kamer naar kamer, van Schoonhoven naar Van Hoek, van Brands naar JCJ Vanderheyden, van Armando naar Freymuth en groeide het besef van een geweldig project. Tenslotte leidde Hans de Vries ons naar het gastenverblijf waar we werden omringd door topstukken uit de collectie; een melancholische spiegeling van Benner – een van de mooiste die ik ooit zag –, een zwaar in de verf verzonken vlag van Armando, een speelse kleurabstractie van Piet Ouborg, een zachte zomerimpressie van Brands en op de grote wand rechts de beloofde schilderijen van Appel en De Kooning, gebroederlijk naast elkaar. De combinatie van de laatste twee was misschien wel exemplarisch voor de wijze waarop het echtpaar De Vries had verzameld. 'We zochten een schilderij van Karel Appel dat zich goed kon verstaan met onze Willem de Kooning', vertelde Hans de Vries. Dat werd uiteindelijk geen explosie van verf en kleur die stilistisch meer in de lijn van de Willem de Kooning zou liggen, maar een betrekkelijk ingetogen nocturne, die er eerder complementair op reageerde. In die kleine ruimte lieten ze elkaar niet alleen in hun waarde, maar versterkten ze elkaar in hun onderlinge tegenstellingen. Een volgend bezoek aan Hans de Vries, samen met auteur Huub Mous, maakte nog meer duidelijk hoezeer de verzameling was samengesteld op grond van stilistische verwantschappen en contrasten en hoe het echtpaar in de presentatie van kunstwerken steeds weer zocht naar synergie. We besloten dan ook dat het de insteek moest worden van de tentoonstelling in Museum Belvédère en de samenstelling van het boek.

De tentoonstelling *Relaties en Contrasten – de collectie van Hans en Cora de Vries* is een vervolg op de tentoonstelling *Collection d'art anno 1969 – een geschiedenis van een moderne galerie*, die in 2015 te zien was in het Cobra Museum voor Moderne Kunst te Amstelveen. Schonk de laatste vooral aandacht aan het galeriebeleid, de expositie in Museum Belvédère concentreert zich volledig op de privé-verzameling. Dat de galerie-activiteiten en de nauwe contacten met exposerende kunstenaars de vorming van hun eigen collectie, mede bepaalden, ligt voor de hand, maar in de specifieke keuzes die Hans en Cora de Vries maakten, tekenden zich hun visie en voorkeuren misschien nog wel scherper af. In zijn verhaal *De tijd van Collection d'art – een verzameling tussen systeem en gevoel* probeert Huub Mous deze te duiden en in de context te plaatsen van een voor de kunsten enerverend tijdsgewricht. Namens ons museum wil ik hem danken voor zijn aandacht, gezelschap en inzichten. Voorts zijn wij dank verschuldigd aan Gert Jan Slagter, die de collectie van Hans en Cora de Vries onder onze aandacht bracht en actief betrokken bleef bij de realisatie van het project, Rienk en Margreet Terpstra die optraden als bevriend middelaars, John en Betty Stoel voor alle fotografie en de collegiale hulp van het Rijksmuseum te Amsterdam, Museum van Bommel van Dam te Venlo en het Cobra Museum te Amstelveen.



Hans de Vries in het Cobra Museum bij de tentoonstelling *Collection d'art* anno 1969, in 2015

Onze bijzondere dank gaat uit naar Hans de Vries, die ons zo genereus en in vol vertrouwen bijstond. In de jaren dat zijn vrouw Collection d'art leidde, bleef hij een onmisbare steun op de achtergrond. Door haar actieve betrokkenheid bij de kunsten had zij bij de opbouw van hun kunstverzameling de eerste stem, maar zijn tweede stem was belangrijk en niet zelden doorslaggevend. Na het overlijden van zijn vrouw in 2010 spande hij zich in om dat waar zij voor stond uit te dragen. Dat resulteerde in bruiklenen aan verschillende musea, een tentoonstelling en een boek over Collection d'art en uiteindelijk een tentoonstelling en een boek over hun privé-collectie, gerealiseerd in Oranjewoud, het dorp waar Hans en Cora de Vries waren neergestreken als het allemaal net even anders was gelopen...

Han Steenbruggen

Armando ↪
Feindbeobachtung, 1979
tweeluis, olieverf op doek,
elk 226 x 176 cm
Museum van Bommel van Dam,
Venlo, bruikleen Collectie
Hans en Cora de Vries





HUUB MOUS

De tijd van Collection d'art

Een verzameling tussen systeem en gevoel

De muren bedekt met schilderijen, gouaches en tekeningen, de met cameeën en vazen beladen tafels, de kabinetten vol geologische curiositeiten. Er scheen geen systeem of ordening in te zitten, was het eerste wat de Duitse bezoekers opmerkten. En dit veroorzaakte een onaangename indruk, niet van overvloed, maar van wanorde of chaos. Maar als je goed keek (de blik waar elke verzamelaar naar verlangt), herkende je de fijngevoeligheid en sensualiteit van de persoon die deze uitdrukkingen van zijn smaak bijeen had gebracht, zoals Tischbein zich vele jaren later zou herinneren. De muren, zei hij over de muren van de Cavaliere, toonden zijn innerlijk leven.

Susan Sontag, *De vulkaanminnaar*, 1992

In haar roman *De vulkaanminnaar* schetst Susan Sontag het leven van een kunstverzamelaar aan het eind van de achttiende eeuw. Het is een historische roman die zich afspeelt in een roerige tijd aan de vooravond van de Franse revolutie. Tegelijk is het ook een filosofisch essay over het verzamelen van kunst. In 1980 kocht Sontag bij een antiquair in Londen twaalf achttiende-eeuwse prenten. Het waren gezichten op de baai van Napels met op de achtergrond de uitbarstende Vesuvius. Dat vormde het vertrekpunt voor haar boek, dat gaat over een man die van vulkanen houdt, een passie die gaandeweg een wonderlijk verband blijkt te hebben met het verzamelen van allerlei artefacten, waaronder kunstwerken.

Maar wat is dat verband? Voor wie de roman leest, komt die vraag gaandeweg bovendrijven, zonder dat zich een duidelijk antwoord aandient. Uiteindelijk blijkt de Vesuvius een metafoor te vormen voor de dood op grote schaal. Pompei en Herculaneum liggen hier onder de lava verborgen en werden juist in die tijd door archeologen opgegraven. De achttiende eeuw was ook de tijd waarin het verzamelen van kunst een hoge vlucht nam. Welgestelde verzamelaars vulden hun fraaie villa's met antieke terracottabeeldjes, glanzende zeeschelpen, fossiele insecten, brokken koraal, iriserende vlinders, fraai gesneden cameeën en lavamonsters. Tegelijk kwamen de muren vol te hangen met schilderijen en prenten. Het was ook de tijd waarin het hedendaagse museum als instituut is ontstaan. Die eerste

openbare kunstverzamelingen werden geordend volgens de systematiek van natuurhistorische verzamelingen. De kunst werd gezien als een botanisch kabinet, de geschiedenis als een synchroon panorama.

Maar waar kwam deze fascinatie voor het verzamelen uit voort? De verzamelaar, zo stelt Sontag, wil het verleden stilzetten en in die zin is hij een ‘vulkaanminnaar’. Als een stuk op hol geslagen natuur produceert de Vesuvius artefacten door het verleden te doden. Daarmee brengt de natuur zelf ook cultuur voort in de vorm van een versteende verzameling. Op vergelijkbare wijze wil de verzamelaar het verleden doden. Tegelijk wil hij dat verleden naar eigen inzicht weer tot leven wekken door zijn verzameling telkens opnieuw te ordenen en te herschikken. Zo wordt de luidruchtige stroom van de tijd door het verzamelen tot rust gebracht. Aan de voet van de Vesuvius leefde de verzamelaar van Sontag samen met zijn eigen verzameling: ‘Ondanks al het lawaai bood de Vesuvius hem hetzelfde als zijn collectie hem bood. Eilanden van stilte.’

De conclusie is duidelijk. De verzamelaar zoekt rust in zijn verzameling en die behoefte ontstaat vooral in onrustige tijden. Maar hoe orden je een kunstverzameling? Die vraag ligt aan de basis van dit essay dat gaat over de verzameling van een van de meest vooraanstaande galeries in het Amsterdam van na de oorlog: *Collection d’art*. Deze kunstruimte heeft bestaan van 1969 tot 2004, een binnen de kunstwereld uiterst roerige periode. Cora de Vries (1944-2010) gaf leiding aan deze galerie. De naam *Collection d’art*-galerie was bewust gekozen omdat het idee voortkwam uit het verzamelen van kunst. Er lag een kleine kunstverzameling aan ten grondslag van het echtpaar Hans en Cora de Vries, maar vooral de wens om middels de galerie ook zelf een grote privécollectie op te bouwen (*Collection d’art*-verzameling). Dat is voor een galeriehouder nu eenmaal wat eenvoudiger dan voor zomaar een beginnend verzamelaar. Een galeriehouder staat immers dicht bij de kunstenaar en bij al die exposities blijft er altijd wel wat achter. De kunstverzameling van *Collection d’art* is in zekere zin dan ook een verzameling in het kwadraat, zoals elke verzamelaar in feite een kunstenaar in het kwadraat is.

Dat is ook wat Marcel Duchamp ooit beweerde: ‘Een verzamelaar schildert zichzelf een verzameling’.¹ Anders gezegd, een kunstverzamelaar hanteert een andere wijze van ordenen dan in een museum gebruikelijk is. Een verzamelaar ordent op zijn gevoel. Hij zoekt contrasten en overeenkomsten, al dan niet verborgen verbanden, die niet zozeer door de kusthistorie worden aangedragen als wel door zijn eigen intuïtie worden gevoeld op grond van een intensieve omgang met het verzamelobject als zodanig. Een kunstverzamelaar gedraagt zich doorgaans ook anders dan een kunsthistoricus, zoals een bibliofiel een ander gedrag vertoont dan een bibliothecaris.

Cora de Vries was als verzamelaar ook nog eens galeriehoudster. Hoe uitzonderlijk is dat? In het boek *Iets wat zoveel kost, is alles waard* uit 2002, het standaardwerk van Renée Steenbergen, dat handelt over verzamelaars van beeldende kunst in Nederland, worden verschillende soorten kunstverzamelaars onderscheiden. Wonderlijk genoeg blijft daarbij de categorie van ‘verzamelende galeriehouders’ onbesproken. ‘In Nederland’, zo stelt Steenbergen vast, ‘kopen galeries zelden werk van hun kunstenaars aan.’ Dat mag dan zo zijn, een galeriehouder, die naast zijn taak als bedrijfsleider zelf ook kunst verzamelt, is in Nederland geen ongewoon fenomeen. Veel vooraanstaande galeriehouders zijn of waren zelf ook verwoede verzamelaars, die ook oog hadden voor het publieke belang. Niet zelden schonken zij hun collectie of delen daarvan aan musea. Om een paar voorbeelden te noemen: Geert van Beijeren en Adriaan van Ravesteyn van Art & Project hebben hun omvangrijke collectie geschonken aan het Gemeentemuseum Den Haag, Museum Boijmans Van Beuningen, Rijksmuseum Twente en Rijksmuseum Kröller Müller. Hans Sonnenberg van Galerie Delta schonk zijn collectie — met onder anderen Basquiat, Hockney en Manzoni — aan Museum Boijmans Van Beuningen.² Ook delen van de kunstcollectie van *Collection d’art* zijn inmiddels bij musea ondergebracht, hetzij in bruikleen, hetzij als schenking.

Maar terug naar de verzameling zelf. Wat is de wijze van ordening die daaruit valt af te lezen? Neigt die ordening meer naar een persoonlijke of zelfs eigenzinnige systematiek of is er eerder sprake van een museale of kunsthistorische samenhang? Anders gezegd, is de kunstcollectie van *Collection d’art* vooral op te vatten als de weerspiegeling van het innerlijk leven van Cora de Vries, zoals Susan Sontag in de ogenschijnlijke wanorde van een uitgestalde verzameling een weerspiegeling zag van de fijngevoeligheid en sensualiteit van de verzamelaar? Of is het juist andersom, toont deze collectie veeleer de sporen van de tijd op een bijna afstandelijke en meer museale wijze?

Naar het antwoord op die vraag ben ik op zoek gegaan. Daarbij heb ik het idee dat een kunstverzameling de tijd weerspiegelt, waarin zij bijeen is gebracht, als vertrekpunt genomen. Maar ik zal ook de fascinatie voor verzamelen op zichzelf tegen het licht houden. Wat gebeurt er tijdens het ordenen en herordenen van kunstwerken?

Al in een van de eerste recensies, eind 1969 in de *NRC*, schreef Lilly van Ginneken dat *Collection d’art* streefde naar een middenpositie tussen galerie en museum. Dat was het jaar waarin de galerie van start was gegaan in de Heisteeg, niet ver van andere gerenommeerde galeries als Krikhaar en d’Eendt. Ook daarna bleef *Collection d’art* een ‘museale galerie’, dat wil zeggen, een galerie die niet alleen de pretentie had om de kunst van de eigentijdse avant-garde te tonen naast die van de zogeheten ‘klassieke

¹ Der Sammler – der wahre Sammler, derjenige den ich dem kommerziellen Sammler gegenüber stelle, der aus der modernen Kunst ein Wallstreet-Affaire gemacht hat... diese Sammler ist, meiner Meinung nach, ein Künstler im Quadrat. Er wählt Bilder aus und hängt sie an seine Wände, mit anderen Worten: er malt sich selbst eine Sammlung.” (Geciteerd in: Gerhard Theewen e.a., 1996).

² Mondelinge informatie van Karel Schampers, voormalig directeur van het Frans Hals Museum en curator van Museum Boijmans Van Beuningen.

modernen' van voor de oorlog, maar zichzelf ook een educatieve, bijna museale taak had toebedeeld. Bij elke tentoonstelling van Collection d'art werd een informatief bulletin uitgeven met een tekst van een vooraanstaande kunstcriticus of kunsthistoricus.

Van Marxwelle tot shopping-malls

Het tijdvak van 1969 tot 2004, waarin de collectie van Collection d'art zich vormde, was in grote lijnen ook de periode, waarin ik mij met beeldende kunst heb beziggehouden. In 1970 begon ik aan mijn studie kunstgeschiedenis en in 2007 sloot ik mijn beroepsmatige werkzaamheden op dit terrein af. Voor mij persoonlijk vormde deze periode een tijdperk. Ietwat gechargeerd kun je stellen: het was de tijd van Collection d'art, de jaren waarin de galeriewereld in opkomst was en een bloeiperiode beleefde. Dat tijdperk wordt nu pas in zijn volle omvang zichtbaar, zeker nu de galerie als fenomeen niet meer de exclusieve positie lijkt in te nemen als voorheen. De kunstmarkt is in de afgelopen decennia flexibeler geworden. In de jaren tachtig ontstond een 'alternatief circuit' van kunstenaarsinitiatieven in kraakpanden en andere zelfgekozen ruimtes. En sinds de jaren negentig richten kunstenaars ook virtuele platforms op met internationale netwerken op internet.

Maar Collection d'art bleef al die jaren een klassieke galerie en als zodanig voor menigeen een baken voor artistieke kwaliteit, hoe discutabel dat begrip 'kwaliteit' ook mag zijn. Het beoordelen van kwaliteit vormt een heikele kwestie die, in de tijd waarin Collection d'art actief was, voortdurend opdook. Misschien gebeurde dat wel, omdat de kunst — juist in deze periode — een zaak voor ingewijden was geworden. Kunst werd iets chics, dat bestemd was voor een bevoorrechte klasse. Het was een tijd van toenemende economische groei en hoogconjunctuur. De sociale en geografische kunstspreiding, die de overheid in de eerste decennia na de oorlog als beleidsintentie nog hoog in het vaandel had, liep op zijn eind. Juist in de tijd van Collection d'art deed Bourdieu's begrip 'sociale distinctie' zijn intrede.³ Kunst, zo werd beweerd, bood een gelegenheid om je sociaal te onderscheiden en artistieke kwaliteit werd vanuit die optiek een soort alchemistische hoedanigheid, die werd geconsacreerd in een stelsel van professionele smaakspecialisten.

In de tijd van Collection d'art werd artistieke kwaliteit op bijna magische wijze omgevormd tot 'sociaal kapitaal'. Deze galerie, met zijn ideale ligging in het hart van de Amsterdamse grachtengordel, was misschien wel de kwaliteitsgalerie bij uitstek. Het was de plek, waar het goud van het sociale prestige werd gedolven en omgesmeed. Deze galerie bevond zich niet alleen in het centrum van de hoofdstad, maar verwierf zich ook een centrumfunctie binnen het domein van de kunst. Het werd letterlijk een middelpunt, een

³ Pierre Bourdieu (1930-2002) was een Franse socioloog. In eigen land was hij een vooraanstaande linkse intellectueel, daarbuiten was hij vooral onder sociaal-wetenschappers bekend. Mede dankzij zijn opus magnum *La distinction* uit 1979 geldt hij als een van de grote sociologen van de twintigste eeuw. (Bron: Wikipedia)





Willem Sandberg, Karel Appel en architect Aldo van Eyck (met hoed), tijdens de vernissaging van de tentoonstelling van Appel in Collection d'art, 1982

focus, dat verlangens opriep naar een wereld waar je bij wilde horen. Het waren niet alleen kunstliefhebbers, maar ook kunstverzamelaars die deze kwaliteitsgalerie opzochten, privé-verzamelaars, maar ook curatoren en museumdirecteuren. En wie nog geen kunstverzamelaar was, werd het vroeg of laat vanzelf in de tijd van Collection d'art.

17

Zowel voor de ervaren kenner als startende kunstminnaar was Collection d'art een kwaliteitsbaken, dat alom richting en zekerheid bood. Het was een galerie met 'standing en stijl' en omdat er nog wel eens werk van De Stijl was te zien, lag de woordspeling voor het grijpen: 'De meest stijlvolle galerie', zo kopte Jan Juffermans in 1974 met grote letters boven een recensie in het *Algemeen Dagblad*. Maar bovenal was Collection d'art een degelijke galerie, die geleid werd door een bevlogen vrouw die kennelijk de juiste balans had gevonden tussen een scherp gevoel voor kwaliteit en een zakelijk instinct. Deze degelijkheid uitte zich ook in de intensieve aandacht voor kunstenaars, aan wie de galerie vaak jarenlang trouw bleef. Zo bleef Constant maar liefst 22 jaar op intensieve wijze aan de galerie verbonden. En zo waren er meer. Cora de Vries stond bekend als een van de weinige galeriehouders, die een werk van Willem de Kooning aan de man wist te brengen voor een bedrag, waar je in die tijd ook een groot pand in Leeuwarden voor kon kopen. Misschien was haar grootste geheim wel gelegen in haar vanzelfsprekende manier van opereren, in iets wat de Engelsen zo fraai *easygoingness* noemen.

Met ogenschijnlijk hetzelfde gemak, waarmee Cora de Vries tentoonstellingen van Nederlandse kopstukken als Karel Appel, Armando, Jan Schoonhoven of Co Westerik organiseerde, haalde zij het werk in huis van internationale topkunstenaars als John Cage, Jean Dubuffet, Sheila Hicks, Jasper Johns, Max Ernst, Per Kirkeby, Markus Lüpertz, Joan Miro, A.R. Penck, en Robert Ryman. Wie wilde daar als kunstenaar niet bijhoren? Of anders gezegd, wat stelde je eigenlijk voor als je daar niét bij hoorde. Hier werd een norm voor kwaliteit gesteld door de lat heel hoog te leggen. Maar dat niet alleen, bij Collection d'art werd er alles aan gedaan om een achteloze ambiance van gedistingeerde luxe te creëren. Er werd een hogere wereld gesuggereerd, met een sfeer die aanstekelijk bleek te zijn.

Het beleid van Collection d'art stelde niet alleen een norm, het maakte ook school. Zo werd het decor van de kwaliteitsgalerie soortelijk, ofwel 'generisch', zoals Rem Koolhaas dat ooit omschreef. Van iets grotere afstand bezien voegde het aanzien van elke kwaliteitsgalerie zich in de afgelopen decennia bij dit ideaaltype van de galerie, met de zich almaar voortplantende decors van witte wanden, de shopping-malls van de eigentijdse kunst. Kunst-shoppen was niet zomaar shoppen, maar werd een hedendaagse levensvervulling met de sociaal opgaande beweging van een aanstormende nieuwe elite. De taal van het kunst-shoppen werd zelfs internationaal. Na de galeries kwamen de kunstbeurzen van Düsseldorf tot Dubai. En na het kunst-

shoppen kwam het verzamelen van kunst. Bij de laatste Art Noord in Museum Belvédère werd bezoekers de mogelijkheid geboden om een ‘stoomcursus kunstkopen’ te volgen. Er is tegenwoordig zelfs een educatieve markt aan het ontstaan voor het kunstminnend publiek, dat belangstelling heeft voor het verzamelen, variërend van een workshop bij My First Art Collection tot het lid worden van de Young Collectors Circle, een platform voor startende kunstverzamelaars. De ‘vulkaanminnaar’ van Susan Sontag is al lang geen zonderlinge Einzelgänger meer, maar heeft zich vermenigvuldigd tot een massamens die naarstig op zoek is naar de illusie van uniciteit.

Ik heb Cora de Vries niet persoonlijk gekend, maar alleen van afstand meegemaakt. In de tijd dat ik in Amsterdam kunstgeschiedenis studeerde, kwam ik niet of nauwelijks in haar galerie. Doorgaans zat ik in die vroege jaren zeventig met mijn neus in de boeken of voetbalde met mijn jaargenoten op het Museumplein, waar haast elke dag Carel Willink of zijn geliefde Mathilde het plein overstak. Als ik destijds een galerie bezocht, was het eerder De Appel van Wies Smals aan de Brouwersgracht, waar grensverleggende performances te zien waren. Of anders wel de experimentele galerie van Helen van der Mey, de voormalige assistente van Wies Smals, die in 1975 Galerie Seriaal had overgenomen, die zij in 1977 voortzette onder haar eigen naam aan de Prinsengracht. In mijn optiek van destijds diende de kunst primair grenzen te verleggen of anders gezegd: de barrières weg te menen, die de hogere wereld van de kunst scheidde van het leven van alledag. *Efface the boundaries between art and life!* Die oproep van Robert Rauschenberg was het adagium geweest voor de grensverleggende kunst van de jaren zestig. Dat was kunst, die het reguliere circuit van musea en galleries juist wilde ontvluchten. Collection d’art bevond zich aan de andere kant van dat spectrum.

Ik hield mij in die tijd dan ook meer bezig met de theorieën over kunst, dan met de kunst zelf. Zo las ik alles over de modellen, die aan de ontwikkeling van de moderne kunst ten grondslag zouden liggen. Over de esthetische theorie van Hegel. Over het historicisme, de theorie die stelt dat de geschiedenis zich onvermijdelijk volgens vaste wetten naar een bepaalde eindsituatie beweegt. En tenslotte over een wonderlijke discussie, die in de jaren zestig onder kunstcritici was opgelaaid – Amerikaanse goeroes met illustere namen als Greenberg, Steinberg en Rosenberg – die met elkaar debatteerden over de vraag of de ontwikkeling van kunst een richting had, of er soms een systeem bestond dat aan de basis lag van de kunstgeschiedenis als geheel. Die gedachte was al voor de oorlog ontstaan, in de hoogtijdagen van het modernisme.

De ogenschijnlijk eindeloze jaren van mijn studententijd vormden tegelijk ook een bloeitijd voor de galleries in Amsterdam, die als paddenstoelen uit de grond schoten. In 1969 waren er in Amsterdam slechts zo’n vijftien galleries.

Tien jaar later waren dat er al tussen de zeventig en tachtig. De kunstwereld in die tijd was booming, ook rondom Collection d’art. Die wereld was op zijn eigen manier grensverleggend, want hij breidde zich uit in steeds grotere cirkels tot in alle uithoeken van het land. Vooral in mijn late studiejaren wilde ik weten hoe die wereld van de kunst in elkaar zat. Wat waren de mechanismen, die hier werkzaam waren en wat waren de relaties tussen de kunst en het kapitaal van de heersende klasse, waarmee de kunst verbonden leek als door een gouden navelstreng?

In die periode kwam de wind ideologisch gezien van links. De ‘Marxwelle’ van de jaren zestig en zeventig gaf de gedachte, dat de geschiedenis een doel en een richting heeft, nieuwe wind in de zeilen. Het was ook de tijd waarin kennis, macht en inkomen volgens Den Uyl verspreid moesten worden onder alle rangen en standen. Menig student voelde zich maatschappelijk geëngageerd en maakte zich op voor de lange gang door de instituties, ook de instituties van de kunst die best wat frisse wind konden gebruiken. ‘De kunst is dood!’, hadden de Parijse studenten in mei ’68 beweerd: *‘L’art est mort, libérons notre vie quotidienne!’* Ik spelde destijds de boeken van de Frankfurter Schule en las het boek van Martin Damus, *Funktionen der Bildende Kunst im Spätkapitalismus* uit 1973. Damus beweerde, dat de kunst van de avant-garde het zicht op de wereld had belemmerd door telkens opnieuw een stukje van de werkelijkheid te isoleren en te vervreemden en zo alleen op esthetische wijze ervaarbaar te maken.

De begintijd van Collection d’art viel samen met de verspreiding van dit soort ideeën in kunsthistorische kringen. De roerige jaren zestig hadden hun sporen nagelaten in de Amsterdamse kunstwereld. Na de mislukte revolte in mei 1968 in Parijs had ook in Nederland de studentenwereld op zijn kop gestaan door een reeks van bezettingsacties. Nu *the roaring sixties* op hun eind liepen, zou je verwachten dat de culturele revolutie zijn voltooiing zou vinden in de salons en de galleries. Maar was dat ook zo? Waar bleef de revolutie in de tijd van Collection d’art?

Friesland en de Randstad

De eerste keer dat ik de naam van deze galerie hoorde noemen was niet in Amsterdam, maar in Friesland, waar ik mij direct na mijn studietijd in 1977 vestigde. Bij een opening in Leeuwarden trof ik Sies Bleeker, die met trots liet weten dat hij in Amsterdam een prestigieuze galerie had gevonden, die zijn werk wilde tonen. Collection d’art was de naam. Vooral door de wijze waarop hij die naam uitsprak, kon ik er alleen nog maar vol ontzag het zwijgen toe doen. Wie als Fries kunstenaar bij Collection d’art in de stal kwam had het gemaakt.

Zoveel waren het er ook niet. Zoltin Peeter exposeerde er in 1970 en later ook Jan Maaskant, voor zover je die laatste twee overigens Friezen kunt noemen.