

*cahier*



**OVER COLLECTIES**



..... 7	<b>Inleiding</b>	..... 74	<b>Verslag lezing 10 mei 2010</b>
	—		—
..... 10	<b>Verslag lezing 22 februari 2010</b>		<b>Robert Hoozee</b>
	—		MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, GENT
	<b>Arjo Klamer</b>	..... 88	<b>Verslag lezing 17 mei 2010</b>
	PROFESSOR IN DE ECONOMIE VAN KUNST EN CULTUUR, ERASMUS UNIVERSITEIT ROTTERDAM		—
..... 20	<b>Verslag lezing 8 maart 2010</b>		<b>Phillip Van den Bossche</b>
	—		Mu.ZEE, OOSTENDE
	<b>Bart De Baere</b>	..... 102	<b>Verslag lezing 31 mei 2010</b>
	M HKA, ANTWERPEN		—
..... 26	<b>Verslag lezing 22 maart 2010</b>		<b>Menno Meewis</b>
	—		MIDDELHEIMMUSEUM, ANTWERPEN
	<b>Paul Huvenne</b>	..... 110	<b>Verslag lezing 14 juni 2010</b>
	KMSKA, ANTWERPEN		—
..... 32	<b>Tekst n.a.v. lezing 12 april 2010</b>		<b>Philippe Van Cauteren</b>
	—		S.M.A.K., GENT
	<b>Christian Bernard</b>	..... 119	<b>Verslag lezing 28 juni 2010</b>
	MAMCO, MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN, GENÈVE		—
..... 36	<b>Tekst n.a.v. lezing 12 april 2010</b>		<b>Manfred Sellink</b>
	—		MUSEA BRUGGE
	<b>Manuel J. Borja-Villel</b>	..... 120	<b>Verslag conferentie 23 april 2010</b>
	MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID		—
..... 58	<b>Verslag lezing 12 april 2010</b>		<b>The Private-Public Collection</b>
	—		<b>A Win-Win? Models for Public Private Partnerships in Art Storage</b>
	<b>Charles Esche</b>		EEN SAMENWERKING TUSSEN BAM, ART BRUSSELS & UNIVERSITEIT ANTWERPEN (PROF. DR. FREDERIK SWENNEN)
	VAN ABBEMUSEUM, EINDHOVEN		

# Inleiding

Tijdens het voorjaar van 2010 organiseerden het agentschap Kunsten en Erfgoed en de steunpunten BAM en FARO een lezingenreeks over collectievorming en aankoopbeleid. Parallel namen we het initiatief voor de publicatie 'Met nieuwsgierige blik - Collectievorming en aankoopbeleid in Vlaanderen', met als auteur Paul Depondt. Het cahier 'Over collecties' bevat de verslagen van de lezingenreeks (of essays geschreven naar aanleiding van een lezing) en vormt een boeiende aanvulling bij de bovengenoemde publicatie.

De lezingenreeks ging op 22 februari van start met Arjo Klamer, professor in de Economie van Kunst en Cultuur aan de Erasmus Universiteit in Rotterdam. Vanuit een cultureel-economisch perspectief sprak Arjo Klamer over de 'waarde' van kunst, cultuur en erfgoed. Daarna presenteerden de directeurs van de grote Vlaamse kunstmusea hun visie inzake collectiebeleid. Achtereenvolgens kwamen Bart De Baere (M HKA, Antwerpen), Paul Huvenne (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen), Robert Hoozee (Museum voor Schone Kunsten, Gent), Phillip Van den Bossche (Mu.ZEE, Kunstmuseum aan zee, Oostende), Menno Meewis (Middelheimmuseum, Antwerpen), Philippe Van Cauteren (S.M.A.K, Gent) en Manfred Sellink (Musea Brugge) aan bod.

De uitdagingen waar de diverse musea voor staan vertonen gelijkenissen, maar zijn tegelijk ook uiteenlopend. Keer op keer bleek de historiek van de verzameling bepalend te zijn voor het huidige collectiebeleid van de instelling. De 'missie' die alle musea met elkaar delen op het gebied van presentatie, verwerving, behoud, beheer, ontsluiting en onderzoek van de eigen collectie leidt niet tot een verregaande gelijkvormigheid qua beleid. Zowel het gehanteerde referentiekader als de uitgangspunten blijken steeds verschillend. Ook blijkt dat collectievorming nergens een eenmanszaak is. Het gaat om een project waar naast de directeur ook de medewerkers bij betrokken worden.

Het budget waar de Vlaamse musea mee werken is niet altijd toereikend om een sterke positie in te nemen op de kunstmarkt. Daarom zoeken de musea ook naar alternatieve modellen om de collectie te versterken. De musea voor oude kunst

zetten bijvoorbeeld sterk in op restauraties, waardoor er nieuw leven in bestaande collectiestukken kan worden geblazen en waardoor soms mooie ontdekkingen gedaan worden, zoals bijvoorbeeld de recente ontdekking van een authentieke Jan Gossaert in de collectie van het KMSKA. Musea – zowel voor hedendaagse als oude kunst – zijn ook zoekende naar mogelijke verbindingen met privéverzamelaars.

De Vlaamse musea die aan bod kwamen tijdens de lezingenreeks zijn allen betrokken bij een samenwerkingsverband. De musea voor oude kunst hebben zich verbonden in de Vlaamse Kunstcollectie (VKC). De musea voor hedendaagse kunst werken binnen Contemporary Art Heritage Flanders (CAHF) voornamelijk samen rond internationale promotie. De lokale en internationale context spelen een belangrijke rol in de profilering en positionering van het museum en zijn collectie.

Op 12 april mochten we ook enkele buitenlandse gasten verwelkomen in Brussel: Manuel Borja-Villel (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid), Christian Bernard (Mamco, Musée d'art moderne et contemporain, Genève) en Charles Esche (Van Abbemuseum, Eindhoven). Ze gaven niet enkel een introductie over de collectie waarmee ze aan de slag gaan, maar vooral ook over het verzamelen op zich en de rol van het museum in een veranderende 21<sup>e</sup>-eeuwse samenleving. Deze internationale insteek zorgde voor een breder kader binnen deze reeks.

Tijdens Art Brussels organiseerde BAM i.s.m. Universiteit Antwerpen een conferentie over modellen voor publiek-private samenwerking in depots, met als gasten Antoine de Galbert (La Maison Rouge, Parijs), Antonia M. Perelló (MACBA, Barcelona), Neville Redvers-Mutton (Momart, Londen) en Jonieke van Es (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam). Aangezien dit thema sterk aansluit bij de thematiek van de lezingenreeks over collectievorming en aankoopbeleid, werd het verslag van deze studiedag mee in dit cahier opgenomen.

Het cahier 'Over collecties' biedt een inkijk op de achterliggende visies op het vormen en beheren van collecties. Het is een uitnodiging om de diverse collecties die aan bod kwamen in de lezingenreeks, maar ook tal van andere collecties, verder te ontdekken. Het cahier bestrijkt immers niet het volledige (publieke) verzamelveld. Tal van kleine – en heel boeiende – collecties kwamen niet aan bod in de lezingenreeks. Verzamelen is bovendien niet enkel het prerogatief van de hedendaagse en oude kunst. Het is een gegeven dat essentieel is voor het hele erfgoedveld: musea binnen het (cultureel-)erfgoeddomein, bibliotheken, archieven, enzovoort.

*Het agentschap Kunsten en Erfgoed en de steunpunten FARO en BAM*

# Verlag lezing 22 februari 2010

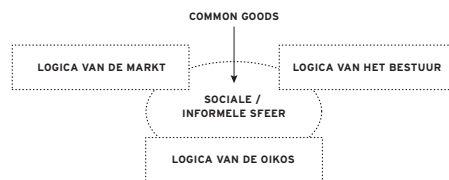
## Arjo Klamer

PROFESSOR IN DE ECONOMIE VAN KUNST EN CULTUUR, ERASMUS UNIVERSITEIT ROTTERDAM

Economen hebben een bijzondere en volgens velen merkwaardige manier van kijken naar de wereld van de kunsten. Ik zet daar graag een cultureel-economisch perspectief tegenover, omdat dit meer recht doet aan de bijzonderheden van de kunstwereld.

Een directe aanleiding voor enige bezinning is de verhoging van de eigen inkomensnorm die we in Nederland verwachten wanneer populistische partijen de verkiezingen winnen. Met de bezuinigingsoperaties lijkt het erop dat er stevige klappen gaan vallen. Kunnen we de systematiek van de laatste 40 jaar volhouden? Ik verwacht eigenlijk van niet. Ik denk dat het op z'n laatste benen loopt. De steun ervoor kalfstilaan af. Als men Angelsaksisch denkt, dan denkt men aan de 'markt' als het alternatief voor de overheid als belangrijkste financieringsbron. Maar er zijn andere alternatieven. Het lijkt me belangrijk om een positie tussen de cynicus en de romanticus te onderhandelen. Zoals Oscar Wilde het uitdrukte, is de cynicus degene die de prijs van alles ziet maar niet de waarde – dat is degene die op de markt gefixeerd is – terwijl de romanticus de waarde van alles kent en de prijs van niets – denk aan de kunstliefhebber.

Om duidelijk te maken wat ik bedoel, beeld ik de wereld graag als volgt uit:



De logica (manieren van denken, van praten) van bestuur is gebaseerd op regelgeving, subsidies, overheidsbemoeienis. Als zich een probleem voordoet, doe je een beroep op die logica: andere regelgeving, nieuw programma, nieuw beleid, nieuwe coalitie. Het reguleringsmechanisme zijn de regels. De afgelopen 40 jaar zijn we hier heel sterk op gaan zitten.

De andere logica is die van de markt. Deze logica draait om de prijs, die aangeeft hoeveel iets kost dan wel oplevert. Het is de logica van de consument die bepaalt wat er geboden wordt, van winstgericht aanbod, van eigenbelang. Sponsoring volgt deze logica wanneer winst het vooropgezet belang vormt.

De logica's van de markt en de overheid zijn in principe anonieme, formele logica's, die allebei op wantrouwen gebaseerd zijn. Prijzen en regels zijn er als uiting van wantrouwen jegens de goede bedoeling van de ander.

De logica waar we het meest mee vertrouwd zijn is de logica van de oikos (staat voor thuis). Dit is de logica die je toepast bij mensen waarmee je een wezenlijke verbinding hebt. De belangrijkste financiering van de kunsten is hier. Kunstenaars financieren immers voor een belangrijk deel hun eigen activiteit (als je het economisch bekijkt) en brengen zelf de grootste offers. Dan heb je al een verband van hybride financiering te pakken.

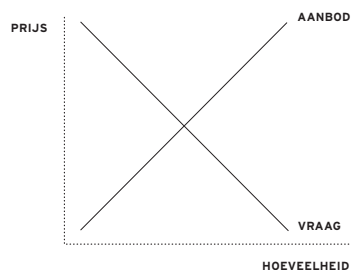
De belangrijkste sfeer is de sociale sfeer of de informele sfeer. Deze sfeer opereert buiten de oikos om, maar ook buiten de logica van de markt en buiten die van de overheid. Het meest voor de hand liggen vriendschappen (je koopt ze niet, je verkoopt ze niet, je krijgt ze niet toebedeeld door de overheid). Denk aan intermenselijke relaties, die niet geregeld worden door de overheid of via de markt (ook omgang met collega's). In een sociale sfeer ga je over kunst praten, als er een deal in aantocht is dan wordt er eventjes heel zakelijk gesproken, om vervolgens weer sociaal te worden.

Deze dimensie is gebaseerd op wederkerigheid en op relaties. Het relationele is cruciaal hier; relaties onderhoud je in wederkerigheid.

Bij sponsors wordt dat wat lastig. Vb. harde quid pro quo-deal tussen ABN-AMRO en het Stedelijk Museum (naam te grabbel gegoooid). De quid pro quo houdt ook risico's in.

“Who pays, who benefits, who cares”. Een econoom is van nature sceptisch ten aanzien van de logica van bestuur. In principe bepaalt het bestuur wat belangrijk is en wat er gebeurt. Een econoom vindt dat fout, omdat bestuurders werken met het geld van anderen, van belastingbetalers. Zij die betalen, beslissen immers niet.

Met vier lijntjes tekent een econoom de markt. Economen zien de wereld via dit plaatje:



Cultureel erfgoed vormt het aanbod. De vraag komt van mensen die geïnteresseerd zijn in cultureel erfgoed (consumenten). Hoe hoger de prijs, hoe minder er gevraagd wordt en hoe meer er aangeboden wordt.

Het mooie van de markt is dat degene die betaalt er ook baat bij heeft. Je wil iets hebben, dus dit heb je ervoor over. Je zal nooit meer betalen dan je er voor over hebt. Als je het koopt, dan heb je er baat bij en geef je er om. Het liefste hebben economen dat mensen naar het museum gaan en ervoor betalen; dan weet je zeker dat wie betaalt er ook baat bij heeft.

Economen willen het liefst dat de prijs duidelijk is. Een kaartje van een museum zou 60 euro kunnen kosten, maar je kan mensen korting via de overheid geven (vb. kansarmen, lage inkomsten). Dan weet je tenminste wel wat het kost. Daar ben ik ook wel eens voor. Ik vind het gek dat je 30 euro betaalt voor het theater, terwijl het 130 euro kost. Voor die transparantie is men bang.

Het moeilijkste is het systeem motiveren waar we nu in zitten. Eigenlijk komen we daar theoretisch niet uit. Het belangrijkste argu-

ment dat we hebben is: cultuur is geen privaat goed, maar een publiek goed. Private goederen kan je kopen. Je kan een schilderij kopen, dan privatiseer je dat en dan heeft dat een prijs. Dat zie je steeds meer gebeuren.

‘Kinderen aan het ochtendtoilet’ van Ensor is geen privaat goed, maar publiek goed. De overheid heeft bedacht dat het voor alle Vlamingen moet zijn. Of dat nou zo is, is een tweede ding. In alle discussies wordt dat heel problematisch. Als je een zuiver publiek goed hebt, mag er geen rivaliteit bestaan (als ik het zie, dan kan jij het niet zien), maar er is geen sprake van non-exclusion (je moet wel enige kennis hebben om daarvan te kunnen genieten; heel veel mensen zijn daar dus van buiten gesloten en komen ook nooit). Dit is waar een econoom op gericht is, maar het is problematisch. Hoe ondermijn je dat? Noem maar een bezwaar en er is een economisch artikel dat daarmee omgaat.

Dan heb je nog het begrip ‘externaliteiten’. Daarmee bedoelen ze dat de consumptie van kunst externe effecten heeft op andere mensen. Als dat voor kunst bijzonder is, zou je daarmee publieke subsidies kunnen rechtvaardigen; we weten alleen niet hoe groot die effecten zijn. Contingente evaluatiestudies zijn een typische economische uitvinding: daarmee probeer je in prijzen uit te drukken wat je niet kan prijzen (door aan mensen te vragen wat ze zouden willen betalen voor een cultureel goed). Als econoom kan je bekijken of die subsidie gerechtvaardigd is. In de praktijk blijkt dat toch niet goed te werken; beleidsmakers doen er weinig mee.

Bij gebrek aan betere argumenten komen economen gauw uit op het ‘merit good’-argument. Bepaalde goederen zijn zo belangrijk dat het gerechtvaardigd is om er publiek geld op in te zetten. Dit wordt natuurlijk bepaald door een kleine groep mensen; het is dus een elitair argument. “Wij hebben dat leren waarderen en we vinden dat het voor iedereen belangrijk is.” Dit blijft het argument waar het aan ophangt en dat vind ik nogal labiel. Het ‘merit good’-argument is direct van tafel wat een Wilders betreft, want waarom zou kunst zo bijzonder zijn?

Je kan iets gemakkelijk vermarkten (vb. Rembrandtmuseum). Als je in deze richting denkt word je gauw creatief. Dan ga je ook nadenken over hoe je mensen tegemoet kan komen. (vb. museumnacht, disco in

het museum: bezoekersaantal verdubbelt). Je kan ontzettend veel met die ruimtes doen en er valt geld mee te verdienen. Veel bedrijven vinden het maar al te leuk om iets te organiseren in een creatieve omgeving.

Het probleem van het concept van de 'merit good' is dat een aantal mensen bepalen wat belangrijk is (in de logica van bestuur). Nu wordt het vooral gedaan vanuit kunsthistorische overwegingen (wij vinden deze culturele uitingen belangrijk). Wij gaan beslissen over wat heel veel waarde heeft, maar die mening hoeft de rest van de mensheid niet te delen.

Wanneer een goed in de markt geld opbrengt, dan heeft het een commerciële waarde. Mensen willen behoorlijk wat geld neerleggen voor allerlei kunst. Dan moet je voorkomen dat het in private handen terecht komt. Dit is de systematiek. Op dit moment is hier in Nederland heel weinig verzet tegen, behalve romantisch verzet. Wat ga je dan in discussies inbrengen tegen deze argumenten? Dan ga je altijd cultuurhistorische argumenten aanleveren. Het gevaar bestaat dat je uitgespeeld wordt in het geweld van deze logica, omdat dit ook aanspreekt bij bepaalde mensen (de gebruiker betaalt en bepaalt dus ook).

Dit is een verhaal van kwantiteiten, een logica die steeds meer in de bestuurlijke logica ingefietst wordt (bezoekers tellen). De alternatieve logica is de logica die zich richt op kwaliteiten. Dat is niet de romantische voorstelling, dit is de voorstelling die je ook meer in het bedrijfsleven ziet. Het gaat niet alleen over meer winst om groter te worden, maar ook om kwalitatief verbeteren (betere verhouding tot samenleving, het gaat niet over het aantal bezoekers maar over de kwaliteit van de beleving).

Als je het over kwaliteiten hebt, dan heb je het over waarde. Dus het cultureel-economisch perspectief gaat over het realiseren van waarde. Als jij muziek maakt of je hebt een monument dat je beheert, of je bedrijft de wetenschap, dan is hetgeen je doet erop gericht dat het waardevol is. Dat moeten we weer herwinnen.

Drie soorten waarden:

- De economische waarde: als ik een schilderij produceer of ik zet een museum neer of ik heb een monument ergens, dan is het belangrijk

om de economische waarde te genereren. Dan word je je ook bewust van de ander (niet alleen van wat je zelf belangrijk vindt). Economische waarde heb je nodig, maar dat is instrumenteel.

- Sociale waarde is relationele waarde (in termen van sociale cohesie of integratie, educatieve waarde, buurten verbeteren). Steun aan kunst wordt hier vaak door ingegeven.
- Culturele, historische, artistieke, spirituele waarde  
Welke cultuur ook, zelfs in armoedige omstandigheden zijn mensen erg bezig met deze waarden (het inspirerend vermogen). Dat geldt ook voor organisaties of steden (niet enkel voor individuen). Wat heeft het te bieden? Dat heeft met bepaalde kwaliteiten te maken. Dit is het doel, niet het economische.

Het is belangrijk om deze waarden te onderscheiden, ook al lopen ze snel in elkaar over.

Er zit een groot probleem in de logica van bestuur. Waar de logica van het bestuur tekort schiet, is het genereren van sociale en culturele waarden. Daar doen de problemen zich ook voor, wat we ook doen, met allerlei educatieve programma's en voorlichtingscampagnes.

Ik weet niet of dat goed aankomt, maar als je op een positieve manier naar kerken kijkt, zijn kerken heel sterk gebaseerd op de sociale sfeer. Je organiseert een gemeente en de mensen worden er lid van; ze dragen bij en gezamenlijk hou je de kerk in stand.

Dat is het principe van het 'common good': geen privaat goed en geen publiek goed. Het beste voorbeeld is vriendschap. Vriendschap is waardevol. Vrienden zijn goed voor van alles en nog wat. Vrienden zijn ook kostbaar; je moet er wat voor over hebben. Net als een koelkast en een auto kosten ze wat en brengen ze wat op (daarom zijn het 'goederen'). Je kan vrienden maken, maar je kan ze ook verliezen. Vrienden kan je niet kopen of verkopen. Het zou eerlijk zijn van de overheid moesten ze vriendschappen kunnen herverdelen, maar zo werkt dat niet.

Cultureel erfgoed moet een 'common good' worden en werkt alleen als het een 'common good' is. Hoe verwerf je dat? Het cruciale woord is de bijdrage. Bij 'public good' is het grootste probleem 'free riders'. Bij een 'common good' kan je geen uitvreter zijn. In de logica van het

bestuur wordt dat onderschat en ondergewaardeerd. Daardoor worden ook de sociale waarden onvoldoende gerealiseerd. Cultureel erfgoed is geen product, maar een gesprek. De waarde van iets wordt gerealiseerd als mensen zich verbinden, zodat een museum of een monument niet van 'hen' is maar van 'mij' of van 'ons'. Een plein kan van een publiek goed ook een gemeenschappelijk goed worden (als je erover praat, als je het gebruikt, dan draag je bij, dan maak je je dat plein eigen). De waarde realiseer je als iets wat publiek is, gemeenschappelijk wordt. Kunst ontleent waarde aan het gemeenschappelijk karakter. Als ik er niets mee kan verbinden, dan let ik er niet op, dan hangt het daar maar.

Als je vanuit de logica van bestuur werkt, gaat het gauw ten koste van de processen die met het creëren van het gemeenschappelijke te maken hebben. Meebetalen aan het gemeenschappelijk goed verhoogt de waarde van het gemeenschappelijk goed. Als er via belastingen gefinancierd wordt, hoef je mensen niet te overtuigen.

We moeten kunst niet gaan privatiseren, want dan wordt alles vermaak en voor de grote getallen. Kunst moet je neerzetten als een goed dat gedeeld is, dus dat niet door de overheid beschikbaar gesteld wordt. Het belangrijkste deel van het verhaal is kwaliteiten realiseren, door het als een 'common good' te realiseren. Dat gaat gepaard met allerlei vormen van financiering.

MoMA (NY) is verbouwd voor veel meer geld dan het Rijksmuseum en werd gefinancierd door individuen i.p.v. door de overheid. Wat ze krijgen is een drankje en gratis ontvangst, dus dat betaalt zich nooit terug. Let wel: schenken is hier voordeliger dan in Amerika. Je hebt er hier meer baat bij voor je belastingen. In de VS geldt vooral het sociale, het statussymbool. Als je hier veel geld hebt, kom je er mee weg om een jacht te kopen en een kasteel, maar daar niet.

Het is een heel andere vorm, die als groot voordeel heeft dat mensen veel meer betrokken zijn. "Dat is mijn museum, ik ben donateur, dan wordt het ook een beetje van mij". Dat gevoel van eigenaarschap is belangrijk. Hier word je een deelnemer (betrokkenheid, verbinding, verantwoordelijkheid). "Meneer, u betaalt 1000 euro en je krijgt er helemaal niets voor" (enkel het gevoel van eigenaarschap, je bent een donateur). De vraag is of je mensen kan verleiden een offer te brengen;

dan wordt het ook waardevol voor ze. We ontleen waarde aan iets waarvoor we teveel hebben gedaan. De waarde die in de logica van de markt opereert is eigengewin. Voor 30 euro kan je vriend worden en als je alle voordelen optelt dan kom je uit op eigengewin.

Als museum moet je erg uitkijken met sponsors. Ik was betrokken bij de deal van Audi voor een Auditentoonstelling in het Stedelijk Museum. Mijn voorstel was dat iedere keer als een Audi verkocht werd, de koper overtuigd moest worden om 100 euro extra te betalen, die geschonken werd aan het Stedelijk Museum. Dan wordt het interessant. Als je een Audi koopt, krijg je tegelijk een beetje Stedelijk Museum. Je moet aan manieren denken om het 'common good' te realiseren als een 'common good'. Dat vraagt wel een andere manier van denken.

Ik ben voorstander van de shockmethode. Als je subsidies wegtrekt, wordt het heel spannend. Alle theaters gingen dicht en in garages en schoolgebouwen gebeurde er vanalles. Dan krijg je een veel interessanter kunstveld; er ontstaat een ongelofelijke creativiteit. Het is natuurlijk wel een heel crue methode, al is het interessant om dat als systeem door te denken. Als overheidsambtenaar kan je dat niet gaan organiseren, maar wel stimuleren (via bepaalde vormen van educatie, bijvoorbeeld).

Je moet zien welke waarde de stakeholders (de lokale mensen, heel divers, experts, politici, toeristen, buitenstaanders) toekennen aan cultureel erfgoed. Als ze dat niet zo waarderen, heb je een uitdaging. Het is belangrijk dat die waardering versterkt wordt. Ook in dit systeem realiseer je ook de waarde van mensen waarvoor het bedoeld is. De bedoeling is dat het gedeeld wordt, dat het een 'common good' wordt.

Wat je hoopt is dat je meer mensen over de vloer krijgt: geen bezoekers, maar deelnemers. Je hoopt dat ze er doorheen lopen en op een andere manier naar buiten komen. In dit systeem hou je sterk rekening met de waarde van de mensen waarvoor je het doet. De meeste monitors zijn gericht op het meten van kwantiteiten en niet op kwaliteiten. Dan ga je anders rekenen en meten.

Kwaliteit kan je meten door de vergelijking tussen wat je beleeft en wat je waardeert (Wat vind je belangrijk? Wat ervaar je?). Dat wordt niet vaak onderzocht. De kloof tussen wat mensen beleven en wat ze waarderen, daar gaat het om. Als je als doel hebt dat meer mensen het



leuk vinden om uitgedaagd te worden (moeilijke kunst appreciëren), dan heb je een taak. Dan moet je mensen daartoe verleiden. De waarden van mensen veranderen is valoriseren.

‘Human flourishing’ betekent erkenning dat we ons willen ontwikkelen en verrijken (meer ervaren). Vorming en bagage om rond te lopen in een museum zijn ontzettend belangrijk.

Bij een museum gaat het erom om zoveel mogelijk mensen te betrekken bij het museum. Je kan ook kaartjes verkopen en je kan best wel eens een sponsor binnenhalen, maar het mag niet dominant worden. Ook met de overheid moet je uitkijken. De overheid is nu erg dominant. Als de overheid er voor 80 procent in zit, kan je moeilijk vragen om mee te betalen. Als ik weet dat de tentoonstelling niet kan doorgaan zonder mijn hulp, dan wil ik graag geld geven.

In de toekomst zal de overheid teruggedrongen worden, maar niet alleen om verkeerde redenen. Het gevaar is dat we naar bedrijven gaan kijken. Dat is verkeerd.

Het gevaar van de logica van het bestuur is verzuiling: het buiten-sluiten, het elitaire, het exclusieve. In de meest positieve zin zal ik voor iets betalen, zodat andere mensen er ook van kunnen meegenieten, omdat ik ook die drang heb. In het slechtste geval ga ik het betalen en mag jij er ook niet naar kijken. Het vraagt ook wel een bepaalde ingesteldheid. Mensen moeten een gemeenschappelijk belang voelen.

# Verslag lezing 8 maart 2010

## Bart De Baere

M HKA, ANTWERPEN

### HISTORIEK

Het M HKA is ontstaan vanuit het ICC, het Internationaal Cultureel Centrum, de eerste openbare instelling voor hedendaagse kunst in België, in 1970 opgericht door de prille Vlaamse Gemeenschap in het voormalige Koninklijk Paleis op de Antwerpse Meir. Het M HKA is de erfgenaam hiervan en beheert het documentatiecentrum, de bibliotheek en de videotheek ervan. Ook de basis voor de collectie van het M HKA komt uit de ICC-periode, via de stichting Gordon Matta-Clark, restant van een museumproject rond diens werk 'Office Baroque'. Het ICC startte destijds als gevolg van de happenings en acties van kunstenaars in het midden van de jaren 60. Het M HKA start hier zijn geschiedenis en neemt het environment van Panamarenko in de Biekorfstraat als nulpunt voor de collectie.

### CONTEXT

M HKA maakt structureel deel uit van verschillende internationale netwerken, onder meer het netwerk dat het tijdschrift *Afterall* uitgeeft – met University of the Arts London, de internationale universiteit van Sevilla en de universiteit van Chicago – en 'L'Internationale', een collectieuitwisselingsplatform van vijf Europese musea en kunstenaarsarchieven. Het maakt ook deel uit van het Comité van Roosendaal, een netwerk dat twaalf hedendaagse kunstinstellingen in de Benelux en Noordrijn-Westfalen verbindt. Dit 'Eurocore'-gebied, in de regio tussen

Parijs, Londen en Berlijn, ziet M HKA als zijn regio. Binnen deze regio zijn er enkele grote musea met internationaal potentieel: Museum Ludwig (Keulen) en het Stedelijk Museum (Amsterdam). M HKA en Van Abbemuseum behoren binnen deze regio tot de middelgrote musea. Vlaanderen heeft een quasi onoverbrugbare achterstand op de buurlanden op het vlak van collecties, bijvoorbeeld op het vlak van avant-garde en neo-avant-garde. Vraag is hoe een zingevend museumproject te ontwikkelen dat binnen de gegeven middelen beantwoordt aan de missie van de Vlaamse Gemeenschap die een "voortrekkersrol in eigen land" voorziet en "internationaal aanzien".

### DE COLLECTIE

Verzamelen heeft te maken met engagement: als je met werken omgaat, wil je er ook over reflecteren. Als je een bepaald werk van een kunstenaar aankoopt, engageer je je tegelijk voor een bepaalde maatschappelijke visie. Als je dit ernstig neemt, tracht je daar consequenties aan vast te knopen.

De collectie beschouwen we als een plek van betekenisgevende verbanden die een kunsthypothese vormgeven. Dat is volgens ons de kerntaak van een museum. Die is performatief, ze wordt steeds hermaakt. Je kunt zelfs bewust problemen scheppen in de kunsthypothese, confrontaties veroorzaken, om de hypothese bij te stellen. Verschillende collecties van verschillende oorsprong worden opgenomen in die kunsthypothese. Het tentoonstellen zelf maakt ook deel uit van de kunsthypothese. → Vb. Eugenio Dittborn, 'The 15<sup>th</sup> history of the human face (The Children of Brueghel)', 1993 / Andrea Fraser, 'Affiches Antwerpen 93' / Goshka Macuga, 'When was Modernism', 2008 (Tentoonstelling 'SANTHAL FAMILY' in 2008)

De collectie is een instrument om te bevragen, vanuit een publieke of maatschappelijke vraagstelling. De urgenties zijn vandaag globaal, en die globaliteit is multipolair, al is Europa zich daar vooralsnog amper van bewust. M HKA opteert daarom voor kunst van heel uiteenlopende stromingen en herkomst. Het werkt daarin vooral rond hypothesen met betrekking tot beeld en representatie in zijn globale context enerzijds, en rond performativiteit anderzijds.

Het M HKA vertrekt vanuit het kunstbeeld van een kunstenaar. Alles wat die kunstenaar doet en als zijn kunstenaarspraktijk beschouwt, is van belang. Dat ligt zelfs breder dan wat meestal als 'oeuvre' wordt gezien. We verzamelen ook documentair materiaal, edities en voorstudies, om inzichten en betekenisgeving te verwerven. → Vb. Luc Tuymans 'Polaroids' / Toon Terasas / Sergei Bratkov

De collectie is een verzameling van ensembles, met werken die naar elkaar verwijzen, en elkaars betekenisgeving krachtiger maken. Dit betekent niet het streven naar academische volledigheid maar eerder naar specifieke samenhangen. → Vb. Wilhelm Sasnal / C.K. Rajan / Ritwik Ghatak / Ravi Shah

Een collectie is een lichaam van verbindingen. 1+1 is niet altijd 2 wat collecties betreft. Het kan ook 1,5 of 0 worden. Groter is daarom niet beter, het gaat om interessante verbindingen die een lokaliteit maken. Als verschillende collecties worden samengevoegd die qua visie niet samen horen, kan de betekenisgeving zelfs verdwijnen door het samenbrengen van de verschillende collecties of onderdelen. Omgekeerd kunnen gelaagde samenhangen bijkomende diepte geven, zoals bij 'Useful life', de sleuteltonoonstelling in de Chinese kunstontwikkeling die we verwierven en die bestaat uit drie ensembles van referentiële kunstenaars. → Vb. Yang Fudong, 'Tonight Moon' en 'Forest Diary' / Yang Zhenzhong, 'On the Pillow' en 'I will die' / Xu Zhen, 'Problem of Colorfulness'

Verzamelen is het verzamelen van inzichten, niet enkel van 'spullen'. De collectie is een geheel van kennis, interpretaties en articulaties dat naar aanleiding van tentoonstellingen wordt opgebouwd. → Vb. Michelangelo Pistoletto, 'Divisione e Moltiplicazione dello specchio', 'Uffizi Porte' en posters van de tentoonstelling Michelangelo Pistoletto & cittadellarte

De ontsluiting van de collectie is steeds performatief: ze is gericht op het aan het licht brengen en houden van betekenis mogelijkheden. → Vb. Jef Geys, 'Uruguay, Montevideo, Architect unknown' / François Curlet, 'Objet publicitaire' / Jan Fabre, 'Vleeswerken' en 'Bic-dweilen'

Verzamelen is tegelijk ook rechten verzamelen, de toestemming krijgen om iets te tonen. → Vb. Ann Veronica Janssens, 'Zonder titel / La pluie météorique' / Anatoli Osmolovski, 'Slogans' / IPTA Indian People's Theatre Association, documents / Paul De Vree, 'Revolutie'

Die beeldvorming, de kunsthypothese, is ook in de tijd gesitueerd. In M HKA trachten we bewust om te gaan met die verantwoordelijkheid en de collectie ook in haar groeiproces historisch te situeren en begrijpen.

→ Vb. jaren 80: Tony Cragg 'Zelfportret' / Jan Verduyck, 'Kamer III'

→ Vb. ICC: Gordon Matta-Clark, 'Office Baroque (doors crossing)' / Bernd Lohaus, 'Raum' / Joseph Kosuth

→ Vb. Happenings: Panamerenko

→ Vb. Collectie Vrielynck

→ Vb. Stichting Gordon Matta-Clark: James Lee Byars, Vito Acconci

→ Vb. Vleeshal Middelburg: Douglas Gordon, Pipilotti Rist, Nedko Solakov

In de collectiebeleidsnota zijn aandachtspunten opgenomen, die meespelen bij de collectieverwerving:

- werken die een collectiepresentatie kunnen dragen
  - Vb. Luc Deleu, 'VIPCITY' / Fabrice Gygi, 'Parcours vita'
- nieuwe media
  - Vb. Frank Theys / Mark Lewis
- globalisering
  - Vb. Ilya Kabakov en Emilia Kanevski / Andrei Monastyrski / Dmitry Prigov / Vlad Monroe / Yerbossyn Meldibekov
- werken die een aanwezigheid in de collectie versterken
  - Vb. Keith Heiring / George Lilanga / Job Koelewijn, 'Boys&Girls' / Robert Filliou, 'Project for skywriting' en '7 Childlike Uses of Warlike Material Ed. Harmut Kaminski'
- technische overwegingen zoals stockagekosten

## SAMENWERKING

De samenwerking met andere museale collecties kan het formuleren van hypothesen scherper waarmaken. M HKA werkt samen met het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen, het Foto-Museum en het ModeMuseum, de Vlaamse hedendaagse kunstmusea en andere collecties in de Benelux en Europa. M HKA maakt deel uit van 'L'Internationale': een netwerk met Moderna galerija in Ljubljana, Julius Koller Society in Bratislava in Slovenië, MACBA in Barcelona en Van Abbe Museum Eindhoven. Dit netwerk richt zich op collectie-mobiliteit en kennisuitwisseling.

M HKA kan in Vlaanderen gezien worden als een van de twee volwaardige internationale musea. Het is complementair aan het S.M.A.K., waarvan de collectie historisch vertrokken is van de notie van het kunstwerk vanuit een burgerlijk verzamelaarengagement. De Antwerpse situatie vertrok altijd meer vanuit een notie van de kunstenaar. Die dubbelfiguur kan dan verder bekeken worden in samenhang met Mu.ZEE, met een goede nationale collectie-‘fond’ die ook de moderne kunst betreft, en met specialistische musea als Middelheim voor sculptuur, de Leiestreekmusea voor schilderkunst, het FotoMuseum en de musea met moderne kunstcollecties in het algemeen. Samenwerken moet wel steeds in functie staan van het versterken van het karakter van het museum.

De Collectie Vlaanderen is een echo van de Collectie Nederland, wat weer een uitvloeisel was van het deltaplan. Het is een appel om op een ernstige manier met erfgoed om te gaan. Eerder dan collecties samen te voegen, zou je bepaalde functies kunnen samenbrengen binnen musea. De groep van musea die samenwerken, de ‘we’, kan ook veranderen. Er zal veel tijd nodig zijn om naar de ‘we’ te gaan; dat is een proces van jaren. Er kunnen ook verschillende ‘we’s’ door elkaar heen lopen. M HKA kan tegelijk samenwerken met musea voor hedendaagse kunst en met musea voor oude kunst als het KMSKA bijvoorbeeld. Zowel nationaal als internationaal lopen de ‘we’s’ bovendien door elkaar heen.

Ik verdedig het idee van een sterk institutioneel profiel bij het zoeken naar positionering ten aanzien van andere grote instellingen. Terwijl Centre Pompidou, Tate en Reina Sofia vooral encyclopedische collecties met ‘grote’ kunstwerken hebben, kan het M HKA goed zijn in het beschouwen van de werken in de collectie als een vraag of hypothese, als proces eerder dan als object.

Het M HKA heeft geen Vlaamse focus in de aanwervingen voor de collectie, maar de focus op beeld maakt dat M HKA ook bij Vlaamse kunstenaars zal terechtkomen die werken rond beeld en representatie. Belgische kunst verzamelen zou een opdracht van Mu.ZEE kunnen blijven, omdat daar reeds een basis voor is.

Binnen het CAHF (Contemporary Art Heritage Flanders), het samenwerkingsverband van Mu.ZEE, M HKA, S.M.A.K en Middelheim, gaan

we op zoek naar profielen. Het S.M.A.K. komt eerder vanuit een traditie van het picturale, M HKA werkt rond beeld, Mu.ZEE focust op Belgische kunst, Middelheim op sculptuur. Het CAHF is nog jong en de nieuwe directeurs zijn nog zoekende, dus je moet dat tijd geven. Met het oog op een Collectie Vlaanderen is het van belang om de vraag te stellen hoe Vlaanderen aan schaalgrootte wint. Dat is niet altijd door het samenvoegen van collecties. 1+1+1+1 betekent niet per se een meerwaarde; het kan ook betekenisverlies veroorzaken. We kunnen bijvoorbeeld wel zoeken naar schaalvoordelen bij de ontwikkeling van expertises, waar complementariteit kan worden gezocht. Ook het samenbrengen van verschillende functies en back offices kan een optie zijn.

De publieke en de private sector zouden in Vlaanderen beter kunnen samenwerken. Publiek en privaat zouden elkaar moeten versterken. Wanneer private partijen ook zorg gaan dragen voor hun collectie, dan is dat misschien zelfs zo goed gedaan dat de musea daar eventueel voor een deel bij zouden kunnen aansluiten. Bruiklenen zijn ook een optie. Momenteel zoeken we nog niet naar structurele overeenkomsten, we moeten eerst ons huis op orde stellen.

# Verslag lezing 22 maart 2010

## Paul Huvenne

KMSKA, ANTWERPEN

### GESCHIEDENIS

In Europa werd al vrij vroeg gestart met het verzamelen van collecties (bij de Grieken). De traditie om beelden te verzamelen komt voort uit een humanistische studiebehoefte. In de studiekamer werden boeken, naturalia, meetinstrumenten en afbeeldingen (beeldende kunsten) verzameld. Daarbij werd encyclopedisch te werk gegaan en ontstond een interessante wisselwerking tussen wetenschap en kunsten.

Rond 1794–1796 brachten de Fransen zowat de hele collectie van de Antwerpse schilderskamer, het stadhuis, de kerken en de kloosters over naar Parijs, naar de voorlopers van het Louvre. Vanuit het Louvre werden ook werken naar lokale plekken gebracht (vb. Grenoble). Na de Franse Revolutie kwamen de werken bij hun terugkeer terecht in de Academie, die zich bevond in het klooster van de minderbroeders. In de collectie van de Academie bevonden zich prachtige barokschilderijen die tot de wereldtop behoren (o.a. van Rubens). Dankzij de Pruisen kwamen de werken terug in Antwerpen terecht.

Koning Willem I stichtte aan het begin van de 19<sup>e</sup> eeuw de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten; daar komt het museum uit voort. In 1840 verrijkte het legaat van Florent van Ertborn de collectie met een wereldcollectie Vlaamse Primitieven.

In de zomer van 1873 bracht een grote brand vlakbij de Academie het museum in gevaar. Dat was de aanzet om een nieuw onderdak te vinden voor de collectie. In de jaren 70 van de 19<sup>e</sup> eeuw besloot de stad Antwerpen een nieuw museum te bouwen op het Zuid.

### DE COLLECTIE

De collectie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen is gekleurd door historische omstandigheden. Wat doe je nu verder met de collectie? Het verder vervolledigen van de collectie met werken van bijvoorbeeld Titiaan of Rembrandt blijkt door de hoge prijzen op de kunstmarkt niet te kunnen. De middelen ontbreken om de collectie encyclopedisch te maken. Daarom is er nooit de visie geweest om dat te gaan doen.

In het verleden kwamen er door burgerzin en enthousiasme uitbreidingen van de collectie. Het mecenaat van de familie Franck was van onschatbare waarde. Hierdoor heeft Antwerpen de grootste Ensorcollectie ter wereld. Door baron Ludo van Bogaert werd de collectie verder aangevuld met belangrijke werken van Rik Wouters.

Vanaf 1900 beschikte het KMSKA over 'echte' directeurs, die de collectie met aankopen spijsden. Directeur Walter Vanbeselaere (1908–1988) focuste vooral op de Latemse school en leverde een inhaalbeweging op het vlak van de expressionisten.

De kwaliteit van de collectie is verpletterend (Van Eyck, primitieven ...). Het blijft echter een collectie die samengesteld is uit groepen van werken die door toeval in de collectie gekomen zijn. De grote kunst van het verzamelen bestaat erin te gaan erkennen en ontdekken met welke collectie je opgezadeld zit. Vanuit de erkenning van het type museum waarin je werkt, moet je kijken hoe je de collectie kan verfijnen, waar je accenten kan leggen, zonder je te storten in een avontuur dat niet haalbaar is.

Er zijn nog heel wat mogelijkheden voor de collectie:

#### 1) Uitwisseling

De oprichting van de Vlaamse Kunstcollectie, het samenwerkingsverband van drie kunsthistorische musea van Vlaanderen, (het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, het Groeningemuseum Brugge en het Museum voor Schone Kunsten Gent) is een belangrijke

stap hierin. Brussel zou er ook moeten inzitten. Je moet de globale situatie van de ganse gemeenschap zien: interactie en uitwisseling bieden mogelijkheden.

## 2) Langdurige bruiklenen van stichtingen

en particulier bezit (kan op termijn leiden tot aankoop)

Krijgen is de kunst. Je moet aandacht besteden aan mensen die iets willen geven (erfrecht, legaten). Dat is geen dode letter; het museum kan uitkijken naar legaten. Je moet steeds durven blijven dromen dat je nog iets bijzonders kan doen.

### *Langdurige bruiklenen*

- John Michael Rijsbrack, 'Zelfportret', bruikleen Koning Boudewijn Stichting 2000
- Goswin van der Weyden, 'Het leven van de Heilige Dymphna van Geel', 1505, bruikleen Dora Janssen 2001
- Marten van Cleve I, 'Boerenbruiloft', bruikleen uit een privé-verzameling 2006
- Jacob van Cothem, 'Passieretabel van Averbode', 1514, bruikleen van Museum Vleeshuis 2009
- Osias Beert I, 'Stilleven met drie wijnglazen in een nis', bruikleen uit een privé-verzameling 2007
- Jan van den Hoecke, 'Allegorie van goed en slecht bestuur', bruikleen van Clifford Schorer 2007
- Adriaen Thomasz. Key, 'Jacob Claesz. Bas, burgemeester van Amsterdam', bruikleen uit een privé-verzameling 2008
- Adriaen Brouwer, 'Oude man in een kroeg', gekocht door de Vlaamse overheid voor Collectie Vlaanderen, bruikleen 2008

### *Voorbeelden van schenkingen en legaten*

- Jan Cox, 'De acteur Domien De Gruyter', 1946, geschonken door Galerie De Zwarte Panter
- Co Westerik, 'Hevig buitengebeuren', 2007, geschonken door Stichting Dutch Art Works, Amsterdam 2008
- Cecilia Vanderbeek, 'Zelfportret in de rolstoel', schenking van Elisabeth Vanderbeek
- Eugène Siberdt, 'Meisje met ruiker viooltjes', gelegateerd aan het museum door Yvonne H.H.P. De Witt, 2003

## 3) Aankopen

In de voorbije twaalf jaar heeft het KMSKA ook een aantal werken kunnen kopen. Deze aankopen werden steeds gedaan binnen het bewustzijn van het profiel van het museum in de grotere context van Vlaamse Kunstcollectie.

- Anthony van Dyck, 'Heilige Augustinus van Hippo in extase'
- Peter Paul Rubens, 'Keukenmeid, slager en jongen bij een tafel', schets
- Jacob Denys, 'De beeldhouwer Willem Kerrix en zijn zoon Willem Ignatius'
- Michaelina Wautier, 'Portret van een jonge man', 1655
- Lucas Franchois II, 'Aanbidding door de herders'
- Abraham Janssens, 'Sibille'
- Jan Boeckhorst, 'Apollo en Diana doden de kinderen van Niobe', aankoop 2008
- Frans Floris I, 'Man met baard'
- Frans Floris I, 'Een Romeins keizer', veiling van Sotheby's London, 2008
- Henri Evenepoel, 'Mijn grootvader. Reeks van tekeningen', 1892
- James Ensor, 'Schetsboek: de boete processie van Veurne', 1936

## 4) Restauraties als verwervingstechniek

Het aankoopbudget was gering in het begin. Daarmee kon je niets aankopen, maar wel restauratieprogramma's opzetten. Tachtig werken werden onder handen genomen, waaronder prominente restauraties (vb. 'Christus met zingende engelen' van Hans Memling). Van de restauraties wordt een publiek gegeven gemaakt. Op die manier kan je met een klein bedrag kunstwerken herwinnen. Wat tevoorschijn komt is fabuleus (vb. Rogier van der Weyden, 'De zeven sacramenten'). Zo kan je door restauratie werken verwerven die je al lang had (vb. Peter Paul Rubens, 'De verloren zoon'; James Ensor, 'De intrige'; Antonello da Messina, 'Calvarieberg').

Door de deelname aan een tentoonstelling in Rome hebben we een bedrag verworven om 'De predikant Eleazar Swalmius' te kunnen restaureren. Na de restauratie bleek het werk een Rembrandt-schilderij te zijn.

Waarom verzamelen we? Omdat we in eerste instantie een archief proberen te zijn. Kennis van het verleden kan je verwerven op basis van authentieke documenten en originelen. Door goede heuristiek kom je tot waarheid over het verleden. Er zit een vorm van puurheid in het verzamelbeleid.

Dit is een opdracht voor de overheid, het is een zorg die zich niet in de verzameldrift van de gepassioneerde collectioneur moet voordoen.

Verzamelen is ook jagen, daarom is discretie nodig. Maar je moet natuurlijk wel een verwervingspolitiek ontwikkelen. Er kunnen zich opportuniteiten voordoen op een bepaald moment, maar je kan ook inzetten op een groter project.

Verzamelen is een kwestie van 'zijn', in plaats van 'hebben'.

## **MIDDELEN**

Als je een aankoop met hart en ziel doet, dan kan je wonderen doen. De drie Vlaamse musea hebben elk een inrichtende macht en dus ook elk een eigen aankoopbudget. In Antwerpen is dat omgebogen tot restauratiebudget. Er is een drive van de sympathisantenbeweging; er zijn trouwens altijd al steunbewegingen geweest vanuit de vrienden (vooral voor kleine aankopen).

Met een historisch verhaal dat op zichzelf al zo rijk is, is het goed dat we het zo verder kunnen uitbouwen. Het zou bijvoorbeeld geen goede piste zijn om grote Italianen te verzamelen. Voor hetzelfde geld kan je binnen een niche de collectie verder uitbouwen.

## **SAMENWERKING**

Er is een gedachtegang ontstaan tussen de musea. Voorheen was het elk voor zich. Iedereen moest strijden voor eigen vlag. De denkoefening rond topstukken heeft geholpen om de neuzen in dezelfde richting te krijgen. Er is een soort synergie gecreëerd. Robert Hoozee (MSK Gent) is een kenner van de 19<sup>e</sup> eeuw en Manfred Sellink (Brugge) heeft expertise rond de Vlaamse primitieven. Er zijn enkele winstpunten: we kunnen samenwerken rond expertise, we kunnen samen de markt ver-

kennen en samen jagen. We moeten afspraken maken. Vlaanderen is maar een middelgrote wereldstad; of het nu in een wijk in Antwerpen is of in een wijk in Gent, dat doet er niet toe. Ook andere mensen gaan zien dat je buiten de collectiegrenzen denkt. Dat geeft het meer slagkracht.

Er zit muziek in collectiemobiliteit. Mijn interesse voor collectiemobiliteit is gegroeid vanuit mijn werk bij het Rubenshuis. Dat museum leeft van collectiemobiliteit. Er hangt veel in de reserve van het KMSKA dat binnen de context van een andere collectie zinvol zou kunnen zijn. Een werk van Rembrandt zou bijvoorbeeld naar het Rembrandthuis in Amsterdam kunnen gaan, hetgeen een unieke meerwaarde zou betekenen. In ruil kunnen we misschien ook een bruikleen krijgen.

We hebben samen met het agentschap Kunsten en Erfgoed een programma opgezet waarbij kleinere musea een keuze kunnen maken uit de werken in het project Kunst en Mobiliteit. De overheid komt dan met restauratiewerk over de brug.

Internationaal hebben we vooral afspraken met het Rijksmuseum in Amsterdam, Boijmans Van Beuningen in Rotterdam en het Museum voor Religieuze Kunst in Uden (vb. Servaas).

Werken zijn historisch gebonden aan steden, dus je moet ze behandelen met het nodige respect voor gevoeligheden. Je moet er grondig over nadenken. Eens het vertrouwen er is, is het goed. Je mag er niet lichtvoetig mee omgaan, want de werken zijn fragiele patiënten. Dus je moet ze zorgzaam behandelen.

Binnen Europa ben ik vooral voorstander van middellange bruiklenen. 'Lending for Europe' is een project om de Europese burger via picturale databanken in contact te brengen met collecties. Ik geloof in Europese uitwisseling, zoals al gebleken is met Ensor.

Het KMSKA organiseert af en toe tentoonstellingen op het gebied van hedendaagse kunst. In de negentiende-eeuwse zaal is er ook een langdurige bruikleen van Jan Fabre aanwezig. Daarvoor zit het KMSKA samen met het M HKA. 'The State of Things' was een mooi voorbeeld van dergelijke samenwerking.

Een stuk van de kerncollectie van het KMSKA zal ook in het MAS getoond worden tijdens de sluiting van het KMSKA.

## Tekst n.a.v. lezing 12 april 2010

### Christian Bernard

MAMCO, MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN, GENÈVE

*Ce texte reformule de façon synthétique l'essentiel des propos tenus lors de la table-ronde.*

*On n'y retrouve pas la présentation improvisée des images projetées.*

#### LA COLLECTION AU SENS ÉLARGI DE L'EXPOSITION

La question qui nous réunit aujourd'hui est celle de la 'politique de collection'. Les musées se définissant 'a minima' par leur collection, l'injonction de concevoir et de développer avec constance un projet ou une 'politique' d'acquisition semble légitime et raisonnable. La réalité, nous le savons, tend à résister aux politiques et à amoindrir les projets. Nous ne pouvons pas nous cacher que les collections sont autant le fruit du hasard et de la nécessité, des circonstances et des paradigmes idéologiques (dominants ou émergents) que celui du calcul et de la volonté.

Quand on me demande quelle est ma politique de collection, en l'occurrence celle du Mamco, je réponds volontiers que je n'en ai pas. D'abord, parce que nous n'en avons pas les moyens financiers. La multiplication des opérateurs spéculatifs sur le marché de l'art, la montée en puissance des dits 'grands collectionneurs privés', l'arrogant contre-pouvoir libéral-narcissique qu'ils opposent aux musées, la stagnation, ou souvent, la baisse tendancielle des subventions publiques dans l'Europe en crise, la rotation carriériste des cadres dirigeants des musées, tous ces facteurs contribuent à rendre illusoire presque tout projet de construction raisonnée d'une collection publique.

À ces facteurs économiques s'ajoutent les mutations idéologiques et

géopolitiques de notre époque. La mondialisation et la globalisation entraînent mécaniquement une multiplication exponentielle de l'offre artistique ainsi que l'effacement des critères modernistes occidentaux et leur substitution progressive par des critères anthropologiques de genres et de cultures. Il en résulte une invalidation rétrospective des collections constituées et une surdétermination des logiques d'acquisition par des données non directement artistiques. Le collectionnisme institutionnel occidental est, de ce point de vue, doublement en crise: quantitativement et qualitativement.

Dans un monde mondialisé et faisant de ce destin une valeur destinée à prévaloir, toute collection est plus que jamais vouée au vertige absurde de ses lacunes. C'est sous cet éclairage que s'analyse aujourd'hui l'identité politique des collections. Cela peut conduire à repenser les acquisitions en termes de réparation historique ou de défense et illustration de la nouvelle vulgate. On peut cependant considérer d'autres aspects politiques dans la notion et la pratique de la collection. Une collection est toujours, peu ou prou un Kriegsschatz, un trésor de guerre, pour reprendre un mot du lexique de Sarkis, une accumulation de capital, un thésaurus générateur d'inertie.

Ayant eu pour tâche et pour chance d'imaginer et de mettre en œuvre un musée sans collection préalablement constituée, j'ai été en situation d'interroger les effets (parfois pervers) de la primauté de la collection dans l'idée du musée et la politique de ces institutions. Au lieu de regarder les Alpes comme un énorme massif montagneux, Pierre George proposait d'y voir un système de vallées communiquant entre elles: un réseau plutôt qu'un obstacle. Ce basculement de la géographie physique dans la géographie humaine est davantage qu'un changement d'objet, c'est un renversement du regard, une sorte de rupture épistémologique. Il m'a paru tout aussi décisif de cesser de concevoir le musée comme une masse d'objets inventoriés pour le travailler comme un système d'expositions communiquant entre elles.

Envisageons le musée du point de vue de l'utilisateur, du point de vue de l'expérience qu'en fait le visiteur: ce qui se présente à lui, qu'il s'agisse d'expositions temporaires ou de collections permanentes, ce sont des 'objets' exposés, et donc des 'situations expositionnelles', plus ou moins



contiguës, plus ou moins conniventes. C'est de cette constatation empirique que je suis parti pour considérer le travail du musée comme le processus de production d'une machine exposante – aussi bien des objets que des situations expositionnelles et des formes muséales.

A cet égard, la question du statut des objets exposés est accessoire: qu'ils appartiennent ou non au musée n'importe en rien aux regards des visiteurs. C'est pourquoi nous comprenons comme relevant de 'notre' collection, l'ensemble des items dont nous disposons (ou pouvons disposer sans délai) pour composer nos agencements. Ce sont, d'abord, les œuvres que nous avons acquises et qui figurent à notre inventaire (plus de mille cinq cents à ce jour), ce sont ensuite, les œuvres qui nous sont déposées à long terme (au moins cinq ans) par des artistes, des collectionneurs privés, des collections publiques (plus de trois mille cinq cents provenant de plus de cent sources différentes), ce sont enfin les œuvres immédiatement accessibles des collections publiques genevoises, des artistes dont nous suivons régulièrement le travail, des collectionneurs privés qui soutiennent notre action. Cela implique que nous pouvons compter sur plus de cinq mille items pour recomposer constamment l'offre du Mamco.

Cette recombinaison ou reconfiguration n'est pas un travail sur la collection mais avec elle (même si le motif de la collection est souvent mis en abîme dans nos accrochages). Trois fois par an depuis seize ans, nous modifions entre trois quarts et quatre cinquièmes de nos présentations. Expositions temporaires et expositions de la collection sont imbriquées entre elles et ne cessent d'interagir. C'est ainsi que depuis notre ouverture, nous avons proposé plus de cinquante 'musées possibles' à la faveur de plus de deux cent cinquante expositions temporaires.

Ce travail de tressage des œuvres de passage et des œuvres sédentaires, notre recherche permanente de recontextualisation des items de notre collection, notre déclinaison régulière des types de la forme-musée et de la forme-exposition, tout ce processus de construction-déconstruction représente pour le Mamco une collection d' 'usages de soi', de 'manières de faire', de protocoles et de dons du hasard. Ce sont autant d' 'objets de mémoire' qui ressortissent à un patrimoine immatériel constitutif de notre identité en devenir. C'est pourquoi nous

rejouons régulièrement ces protocoles avec des variations plus ou moins importantes: notre collection de scénarios expositionnels est aussi réactivable que les items qui y participent.

Ainsi notre politique de collection suppose-t-elle une politique de la mémoire comme répétition et différence. Le génie du musée tient à la disposition inépuisable des œuvres à se rencontrer, sachant que l'exposition commence avec le premier appariement, la première association. Le musée est une sorte de phalanstère qui favorise la multiplication de ces rencontres, de ces attractions créatives. En s'émancipant des anciennes conventions syntaxiques, en explorant les champs libres de la parataxe et en expérimentant la répétabilité de ces situations, le Mamco produit une méta-collection qui excède l'addition de ses items et déplace la notion de collection des objets singuliers vers les relations plurielles qui déploient leur polysémie potentielle.

## Tekst n.a.v. lezing 12 april 2010

---

### Manuel J. Borja-Villel

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID

#### MUSEUMS OF THE SOUTH

In a society such as ours, where the difference between production and reproduction is ever slighter, and the typical actor in the post-Fordist capital system is one who carries out intellectual or symbolic work, art and the museum, as the primary stage on which it is played out, have acquired an unprecedented centrality. It comes as no surprise that the literature on the theme of the museum is abundant and that congresses and events are constantly being held to debate its boundaries and its functions.

Work today is no longer based around the Fordist working class, and is now superabundant, as a multitude of cognitive, communicative and perceptive acts that cannot be represented by or reduced to traditional units of measurement. These days, we can no longer apply rules to a field in which work and intellect are distinguishable; they have ceased to be so. This has also led to a rift between production and ethical values, giving rise to numerous cases of opportunism, one of the characteristics of the neo-liberal hegemony of recent decades, which have seen the gradual transformation of the public sphere into the sphere of publicity. The art institution is totally immersed in this general organisation where knowledge and information are factors of wealth. The museum, the ancient temple of the muses, idealised and idealising, has become a space of consumption and consensus.

Emerging in the 1960s as a way of placing art in the discursive framework by means of which the dominant social formations exercise

their power, institutional critique has not always grasped the new circumstances in which the society of the general intellect and cognitive work has subsumed the artistic phenomenon. Consequently, many of the studies and analyses of the museum conducted are rather melancholic, not to say nostalgic, in tone. They fail to recognise that the museum is based on a discourse that necessarily implies a narrative fact (the stories we tell or show by means of a series of works, events or documents), as well as publics that appropriate these narratives for themselves, questioning them in accordance with expository mechanisms situated between the two. If we were to describe the museum graphically, it would be represented by an equilateral triangle in which the first side indicates the narratives, the second, the intermediation structures, and the third, the publics. Studies and theories about narrative structures and mechanisms abound. However, no convincing theory of publics and education has yet been presented. This may serve to explain the pessimism of some recently published essays. They analyse artists' proposals and exhibition formats, but not what it is exactly that constitutes the specific pragmatics of the museum.

Today, the museum is a place that generates new forms of sociability. If, rather than a place of control and exclusion, we want it to be a democratic space, its laws must be shared by everyone who visits them. Hence the imperious need to move from a modern archaeology of knowledge to a postmodern praxis – that is, to gain an understanding of the comprehensive scope of the museum as a discursive phenomenon in its own right, its place in today's society and the resistance models it can offer.

This approach presents us with two models. The first might be regarded as that of the modern museum, which emerged in the 1920s and 1930s, peaked after the Second World War and reached crisis point in the 1970s. The second is the type of museum that began to thrive in the 1980s, with globalisation and the emergence of culture as spectacle. This model is actually an evolution of the first, in the same way that the postmodern condition is both the consequence and the further development of Fordism.

We begin with the museum of modern art, particularly embodied by

New York's MoMA during the period in which it represented the essential issues of the modern age and supplied the model for many arts centres. What were its narratives? What form did they take? How were they conveyed? What was their target public?

As countless specialists have observed, its narratives were historicist in nature, set within a continuous chronological development that charted its course as an infinite return to origins and therefore tended to conceal any incompatibilities. This was a linear, evolutionist history that began with Post-Impressionism, continued with Cubism and Surrealism, and ended with the dawn of Abstract Expressionism and the painting of the late fifties. It was quite certainly an exclusive narrative. Anything that digressed from the task of achieving a series of given formal objectives was considered primitive, derivative or directly insignificant. The progression of art aimed to achieve the purity of the artistic species, and anything that hindered this end was considered defective. This segregation applied not only to the art of other cultures or geographical areas, but also to other disciplines. This takes us across the board to the theatre and literature, two of the great anathemas of modernity. The artwork is autonomous, and the system it produces tends to universalise and, ultimately, psychologise knowledge. The modern museum saw to it that the shortest possible distance existed between thought and speech – that is, that the act of passage appeared solely as a link between the two, with thought constituting a truth clothed in signs and rendered visible by words.

The way in which these narratives were transmitted to the public was based on transparency and immediacy. It could not be otherwise, since the spectator was faced with immanent truths. If we were capable of removing everything that could obstruct our view, if we were to present art with total transparency and without interference, the significance of it, its *reality*, would be apprehended automatically by the spectator, who would then become a passive factor. The white cube or, rather, the idea of it, was the appropriate architecture for this type of work, and a form of pedagogy founded on access was its educational method. This was André Malraux's understanding when, in 1947, he published his imaginary museum. Malraux decontextualised the artis-

tic object with a view to determining its meaning by juxtaposing photographic details. All the issues relating to history and context gave way to visuality and were subordinate to style. In this museum of the imagination, rather than being evidence of the past or of what has been, photography was used to abstract objects from their surroundings and create a uniform, seamless continuum. 'They [the objects] have lost their colours, textures and relative dimensions... each one, in short, has lost practically everything that was specific to it – except the common style, which is what thereby gains by far the most.'<sup>1</sup> Art moves from a real to an ideal world where images exist freed of the material reality of objects and actions.

Western culture has emphasised sight over the other senses and annulled any phenomenological aspect. The stance adopted by Malraux is, in fact, a metaphor. We are dealing not with vision, but with an idea of it, as the idealist vision is not authentic. This would be possible only if any kind of representative mediation had disappeared, if we were to address the self-present, the identical, that which is, always. But we know that this is impossible, since we cannot rid ourselves of the mediation of language.<sup>2</sup> Our only act of freedom is to recontextualise and reconfigure what has already been said. Further, our expressions do not always correspond with what they are trying to say. This is why the notion of spectator has been so insignificant for the modern museum and the reason why the relation between the spectator, his space and time, and the work has not been analysed adequately: it has simply not existed, in the absence of a separation between the world and that which spectators thought they were seeing. There was no translation. It was a de-individualised gaze that denied appearances, beyond time and space, and was total and complete, also denying particularity and diversity.

The radical critique of the prevalence of this viewpoint erupted systematically in the second half of the 20<sup>th</sup> century, a foremost role being taken by Belgian artist Marcel Broodthaers with his *Peintures littéraires* and, above all, his fictitious museum, founded in 1968. In one of his manifestations, which took place in 1972, at the Städtische Kunsthalle in Dusseldorf, Broodthaers presented 266 objects repre-

senting eagles, on loan from 43 'real' museums and numerous private collections. In age, these objects ranged from the Oligocene to the present. Exhibited in display cases or hung on the walls, or placed on shelves, each object was accompanied by a caption that read: 'This is not a work of art.' This formula, which Broodthaers obtained by uniting two conflicting concepts (one provided by René Magritte: any work of art forms part of a sign system that is a construction; the other deriving from Marcel Duchamp: the choice of an object as a work of art is arbitrary and its meaning is determined by the actual discourse in which it is set), was used to completely oppose cultural history and, taking the eagle as a model, to manifest its contextual nature. The 'eagle' collection defies integration into a new system, thereby revealing its artificiality. 'The concept of the exhibition,' wrote Broodthaers, 'is based on the identity of the eagle as idea and of art as idea.' But the result of the 'eagle as idea' is, in this case, such a vast range of objects (from paintings to comic strips, from fossils to typewriters, from ethnographic objects to logotypes) that, like Borges's mythical library, they can only be brought together in the discourse.<sup>3</sup> As in the case of the Argentine writer, what it did was to question the bases underlying this juxtaposition, which is revealed to be discursive and dependent on various historic paradigms. By means of his ready-mades, Duchamp made us see that the function of the museum consisted in declaring that the objects housed within were art. Broodthaers's captions extend this proposal. By stating, 'This is not a work of art,' the designation of any other object as art becomes arbitrary, mere representation.

The idea of the museum as a neutral receptacle in which are laid out a series of works that are perceived by the public without interference is rather utopian. An exhibition consists of an intersection of text, practice and place. And it is precisely at this juncture, in this intertextual network, that the work of art takes its place. We could say simply that an exhibition is, on the one hand, a discursive practice that includes the evaluation, selection and organisation of a series of works that are shown in galleries and museums. On the other, it is a system of meanings comprising a group of statements or expressions: that of the works. These meanings are simultaneously 'trapped' by the exhibi-

tion's titles, categories and comments, and 'freed' and disseminated by means of the actual process that organises them. Nor should we forget that an exhibition takes place in a fundamentally open space-time arrangement, in which the spectator can follow an argument, or stop and go back as and when he considers fit.

An exhibition can never be read as a single text. There is a whole series of implicit texts that have to be brought out in the exhibition, which thereby, in relation to the artwork, becomes a kind of paratext. The museum or gallery, its history, collection and building, the way the objects are exhibited, the captions and the way the layout is organised all form part of the 'message' that the spectator takes away with him when he visits a show. They also constitute the baggage with which the spectator enters the museum. The museum's role as an index – that is, as an indicator that an object is a work of art – and its active part in the discourse of an exhibition cannot be denied. The artwork is not conceived as a closed book with a complete universal truth, but as an open reality with a network of meanings that is set within the context of the exhibition.

Museums certainly have a historical dimension that makes them respond to the social conditions of the time. They form part of a power structure that generates and masks given relations between individuals and social groups. As Gilles Deleuze might say, commenting on Foucault, power is exercised rather than held. Power not only acts by means of ideology, it also creates it. The discourse is not solely the translation of conflicts and systems of domination, it is also the medium for and by means of which it is striving. The discourse is linked to desire and power, and the principles of exclusion of the discourse that serve to obtain this power are well-known. On the one hand, there are those that are external to the actual discourse, such as the separation between madness and reason, or lies and truth. These are based on an institutional framework: schools, libraries, laboratories, etc. Then there are the internal principles: analysis, which limits the random nature of interpretation, and norms, which shape the disciplines and the conditions of use of the text.

One of the corollaries of the enlightened ideas underpinning the

present-day museum was that education in itself could be a motive for change and improvement. However, it is impossible for the universal knowledge that corroborates a rule and a given power to also serve to overthrow them. By showcasing the products of specific historical moments in a single continuum, the museum fetishises them, thereby increasing, to quote Walter Benjamin, 'the burden of the treasures that are piled up on humanity's back. But it does not give mankind the strength to shake them off, so as to get its hands on them.' The museum thereby serves to reinforce the established order, eliminating any possibility of otherness.

While seeking to universalise a homogenising history, the belief was that the museum should comprise neutral spaces that did not interfere with the artwork: four walls, overhead lighting and two doors, one for people coming in and the other for those going out. The building and the works it houses are thereby separated from the city of which they form part, the process is suppressed and, despite vaunting objectivity, they respond to a given power structure. When the MoMA was remodelled in the mid-80s, it was decided that the rooms housing the permanent collection should be of an intimate scale, not so much because this was more neutral, but because it promoted an idea of modern art that corresponded to the private collection. William Rubin, then director of the department of painting and sculpture, said: 'Retaining the spirit of the old museum particularly means keeping the intimate spaces that depend on a rather low ceiling, not much higher than that of an apartment, and restricted volumes. We might also consider whether, even in the case of large paintings (and some of those by Monet, Pollock and Rothko are considerable), they should be exhibited in small rooms. To which the answer is yes... Whereas Renaissance or baroque art is public art, produced for churches or palaces..., after Manet and the Impressionists we are dealing with a more private art. The paintings are intended for artists' studios or, most especially, for the apartments of enthusiasts [and collectors].'<sup>14</sup>

While Broodthaers revealed the discursive nature of the museum, other artists such as Hans Haacke also questioned its idealistic condition. As far back as 1963–65, with his *Condensation Cube*, Haacke

addressed the material reality of the gallery walls that 'frame' the artwork. The effect of condensation on a transparent cube rendered visible what the gallery sought to conceal: its walls and limits. At the same time, however, this work introduced something that was to become very important in his subsequent work: the real-time process. The museum ceased to be an ivory tower to become part of reality. In a piece produced six years later, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*, Haacke placed on show in a museum a body of 'information' (the list of real-estate holdings of the Shapolsky family) that blurred the line between the art world and the 'exterior'. The story goes that this work was censored by Thomas Messer, then director of the Guggenheim Museum, because Shapolsky was supposedly a museum trustee. What Messer considered intolerable, however, was the inclusion of a document in a place reserved exclusively for ideas. Haacke made an issue of the gallery's autonomy and neutrality. The separation between the space of the street and the museum ideal was completely reformulated.

There is a long list of artists whose work has not found an appropriate place in the modern institution and whose aesthetic perception was reduced almost exclusively to the visitor wandering around the rooms. There was until very recently no place for either Lygia Clark's therapy or Krzysztof Wodiczko's anti-utopian design. The need for a new approach was evident. The non-stop construction of new museums and arts centres in recent years, and all the trends embracing other cultures, which became known as multiculturalism, provided further corroboration.

The exclusive conception of the museum of modern art has been replaced in recent years by another, apparently inclusive one that still lacks any real dialogue with the Other. The universal subject reappeared, not rejecting difference, but annulling it. Whereas previously it was difficult to see, say, Cézanne and Atget together, now it became habitual to find the French artist alongside Rineke Dijkstra, or Matisse next to Marlene Dumas, despite the fact that they have nothing in common. Any attempt at comparison is cancelled out from the outset by the totality of the approach, and the pedagogical practice is not merely

questioned, it is actually concealed by the purely formal diversity of the contents. Panofsky's pseudomorphosis has never been so widespread.

Organising exhibitions or collections without taking into account the role of the institution in the society of which it forms part can easily produce the opposite results to those hoped for: rather than transforming our environment, it reinforces the *status quo*. Miami's Margulies Collection is an obvious example. Its works are of a radical bent: photographs of social and political content, Thomas Hirschhorn's return to a culture of waste materials, transgression and gender in Paul McCarthy, etc. The collection is massive, laid out like a warehouse (its public space was once termed 'storage'); yet ultimately, in organisation it is an imitation of what we can experience at the Art Basel Miami Beach. This very common stance is cynical and doubly conformist, in that its subordination to power and the market is clothed in modernity and rebellion. Multiculturalism and modish cultural studies have merely represented a manifestation of this false openness that responds to an economy of multinationals, where consensus has replaced the political act seen as antagonism and negotiation.

The process of globalisation is more strongly in force today than ever. More than in any other period, the flows of capital have acquired a global dimension and determined our perception of the world and the way it is organised. But this is not a new phenomenon: late 20<sup>th</sup>-century globalisation is, after all, a continuation of 19<sup>th</sup>-century colonialism. Today, like a hundred years ago, capitalism's voracious conquest of new places for production and consumption continues unbounded. Now, however, the conquered territories are no longer the remote continents that Conrad and Kipling described; they are the space where we live out our private lives, our space of freedom and creation. As the geographical horizons of expansion dwindled, life itself emerged as a whole new vein to be mined. The extraction of formulas for the production and consumption of life experiences in their various manifestations has in recent decades been a fundamental objective for capitalism, as well as motive for ambiguity. On the one hand, in order to meet its ends, it has to promote research, which has increased the possibility of improving life. On the other, the focus of capitalism is not life, but investment,

promotion and commercialisation with the aim of generating capital. Singular forms of subjectivisation are encouraged, but only in order to reproduce them, segregating them from their connection with life and transforming them into merchandise, or what Suely Rolnik would call *prêt-à-porter* identities.

To what system of functioning does the museum respond? What are the mechanisms governing it? Does the fact that it is immersed in a broader political organisation mean that its activity merely contributes to its consolidation? For example, there is no concealing the fact that despite what can only be supposed to be the best efforts of those in charge, some of our institutions promote a degree of instability in the workplace. A museum cannot act politically without being aware of its own position as a prime nucleus of social reproduction and a revitalising agent of districts and tourist attraction. In this context, it is logical that the space of intermediation (side b of the triangle), unlike the case of the modern museum, should be based not on access, but on labelling and marketing. The public's needs are created by media campaigns, but the idea is that this public should recognise the artwork or, rather, an interchangeable image of the artwork. We are presented with an out-and-out aesthetic of silence, which, as J. G. Ballard tells us, ultimately turns into 'selective madness', a form of self-inflicted authoritarianism, which, despite being manifestly different, has parallels with the fascism of other times. Now, as then, we are faced with a culture of oblivion, in which there is no censure because everything is consumable: 'At the cash desk there is no yesterday, no history to be relived, only an intense transactional present.'<sup>5</sup>

The danger facing us lies in an order that tends to simplify singularity, depriving individuals of their psychological specificity. In our society, the human being runs the risk of being trivialised. Everyone seems to adapt to a standard hierarchy of the image expected of him or her. At the same time, individuals are facing up less to their own responsibilities. The purpose of culture is a highly problematic issue today. Culture as rebellion – that is, culture as a liberating element – runs the risk of disappearing and being turned into a product for consumption. The separation between the public and the private sphere is becoming increas-

ingly vague. Rather than a public, we are dealing with audiences, which, conversely, can be measured and quantified in purely economic terms.

Ours is a time of crisis that, according to Immanuel Wallerstein, is systemic. This is why it is important for museums to create historical paradigms that help us to a better understanding of the world in which we live. We need to understand the present in relation to the past and consider the possibilities that the future holds in store for us. The museum has an obligation to point out some paths rather than others, and rather than being technical or dictated by formal rationality, this choice must entail what Max Weber termed *substantive rationality*. When 'anything goes' is the norm, in the general confusion of ideas this choice or series of choices may be perceived as rigid, elitist or dogmatic. We often hear gloomy voices calling for a new style of eclecticism as a way of safeguarding a supposed democratisation of culture. However, substantive rationality is quite the opposite; it is the exercise of reconciling what we learn from science and morality, and always involves an ethical choice.

Most of humankind is the South of which Enrique Dussel speaks, constituting the 'other face' of modernity.<sup>6</sup> This South is not situated in a pre- or postmodern period, the time previous to a modern age that will be realised by applying the same criteria that served for Europe and the United States. It is not a less evolved stage in the same process. Quite the opposite; we live in a world where the centre presupposes the periphery and *vice versa*; and the development of the former is totally related to that of the latter. The problem lies in the fact that this other modernity is subordinate; it has no say. It obeys the rules of the Western European world, since they have been declared universal. Our laws and our moral doctrine tend to justify their own principles from the inside. Slavery, for example, would be unfair in the bourgeois system, but fair in a pro-slavery society; paid work is unfair in socialism because it robs the worker of the surplus value of his labour, but not in capitalism. The only way of breaking with this discursive order is if the instrumental reason is accompanied by an ethical criterion, which is always exterior to the established power and allows the Other to question Totality. Rather than denying the community, this exteriority discovers it as a

place of convergence of persons and groups who are free to disagree.

We often imagine an artistic construction in which the Other speaks to us, which is not actually the case. When art pedagogy is institutionalised, art becomes pure rhetoric directed against what is perceived as social chaos.<sup>7</sup> The museum and the city become a kind of republic of letters, and the artist a national patriarch. It is not enough to represent the Other, it is necessary to find forms of mediation that are both models and specific practices of new forms of solidarity between the intellectual and subordinate communities, and with the various collectives that constitute social movements.

Interpellation, the act of speaking that gives a voice to those who are outside our discursive construction – that is, outside our system of intelligibility – becomes a necessarily ethical position. It requires a degree of exteriority, of being other, different to the official institutional community, which only defends its own interests. The act of interpellation, since it always emerges from outside the prevailing law, by definition opposes consensus and exclusive history, and its line of argument is always radical and rarely accepted. Whereas the official discourse declares the dominator of the centre completely innocent of possible acts of cruelty committed in the periphery during modernity, interpellation will denounce them.

The modern conception of history has its origins in the Enlightenment, in the pure reason of Kant, which starts out from an idealistic, Euro-centric worldview. The modern age began with Europe's expansion in the world and the centrality it conferred upon itself, in keeping with which it not only dominated the world system, it also ignored the existence of the Other. Europe imagined its particular history as though it were universal, and what it achieved as a power centre it attributed to its own creativity, as a closed, autonomous, self-referring system. It never defined itself as a centre of hegemony that controlled information processed learning and built the institutions that allowed a greater accumulation of wealth in the metropolis, with the systematic exploitation of the periphery.<sup>8</sup> By passing this over, it also glossed over the violence of European colonisation.

Yet what happens if we replace the *ego cogito* of Descartes with the

*ego conquiro* of Hernán Cortés? We see that the modern age began not in the 18<sup>th</sup> century, but in the 16<sup>th</sup> century with the conquest of the Americas by the kingdoms of Spain and Portugal. This was the moment of what Marx called primitive accumulation, when today's world organisation began to take form. This being the case, we have to think that there are multiple modernities, not just one, and that they are interdependent, with different impulses and the potential to start at different times. We also have to recognise that, in the field of art, one of these forms of modernity, at least the one related with the Latin American world, began with the baroque – that is, with a theatrical culture, based on multiplicity and folding. In this way, the significance of artistic manifestations such as those of Lygia Clark, Hélio Oiticica or Gego lies in the fact that they are vital not so much to an understanding of the modernity imposed by Europe and the United States, but to apprehending other aesthetic and political practices.

What stance should we adopt in the face of a past in which we do not recognise ourselves and a present that we do not like? What is the function of the museum in the contemporary world? Is there an alternative to the modern museum or the museum that responds to the culture of the spectacle? I would like to think so. The museum moves between subversion and absorption, contemplative passivity and active break-away, the state and the masses, creation and the market. On the one hand, it is true that it is very difficult to see artistic forms as being able to bring down borders; on the other, it is equally true that they serve to move them. At a time when all arts centres have entered into an endless spiral of ever larger buildings and franchises, when capitalism has reached a point of inexorable expansion, perhaps the time has come to fold, in the sense in which Pasolini used the term: a turn not inwards, but outwards. Attention to the fragile life of bodies, hostility towards the objectification of our existence and the explicit manifestation of the disappearance of a border between public and private would be some of the most interesting political elements.

To continue the model we established at the start, the proposed alternative would be based on three aspects:

– One or more alternative narrative(s) to modern history.

– New forms of intermediation.

– The consideration of the spectator not as a passive subject or a consumer, but as an agent, a political subject.

Numerous cultures tend to base the history of their art and literature on foundational texts that, since they define the nature of their specific community, are to some extent regarded as sacred, absolute and exclusive. They constitute the foundation of what was, at the time, perceived as a community under threat, based on the segregation of any kind of divergence. This was probably the origin of the major narratives underlying the dominant 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>-century ideology. According to Édouard Glissant, these narratives, deriving from an epic source, practically taken down in dictation from the gods, are intimately linked to the closed object, transcendence, corporal immobility and a kind of tradition of consecution, which we call linear thinking.<sup>9</sup> Today, conversely, it is no longer possible to guarantee this type of formal unity, unthinkable in a world that has shrunk and where there is a peremptory need to invent multiple forms of relation that challenge our mental structures. What I propose, then, is a relational identity that is not single and atavistic, but rhizomatic, having a multiple root.

This involves being open to the Other and addressing the presence of other cultures and ways of proceeding in our own practices, without fearing a hypothetical danger of dissolution.

In societies without a foundational myth, the notion of identity is established not so much by a great na(rra)tion, or a territory, as by the interweaving of relations between various subjects. Evidently, the poetics of the relation cannot be understood without reference to the notion of place. But this is conceived not as a static territory as much as a series of vectors and lines of force. The centre-periphery dependence loses all meaning; and the centre makes no claims on the periphery, such a frequent occurrence in our country. The relation does not tend from the particular to the general, or *vice versa*, but from the local to the world-totality, which is not universal and homogeneous but plural. The traditional political view was based on the capacity to perceive an environment and at once transcend it, which is how 19<sup>th</sup>-century nationalisms were constituted, but today the constant flow of images



that are posited in the magma of our relations means that the perception-transcendence correspondence has changed. Now, we are from a place in a different way. 'We no longer belong to a position, a tradition, a party. The urge to participate or form part of a project is fading. Yet this separation from one's roots, far from relinquishing the sense of belonging, merely strengthens it; the impossibility of being ensconced in a lasting context disproportionately increases adherence to the most fleeting here and now. What clearly comes to light is, in short, belonging as such, no longer qualified by "to what". This sentiment has become directly proportional to the absence of a privileged, protective something to which to belong.'<sup>10</sup> Evidently, this cannot be applied as an omnilateral simultaneous affirmation to all prevailing orders, and all rules and games; it is, rather, a question of reformulating histories and mediations that make us reconsider our 'belonging'.

History has ceased to be written as though it were made up of large continents to become a kind of archipelago. The author thereby enters into tension, seeking to reflect and relate at once with his or her community and with the world. Art seeks at once the absolute and its opposite – that is, writing and orality. There is no longer a single voice issuing its narrative from a privileged platform; instead, we are immersed in a multiplicity of micro-narratives that has produced a new cartography of art. New York can no longer be said to have stolen the idea of modern art from Paris, because the idea emerges in multiple places and because there is nothing to steal, just relations to establish and render visible. Artists who, in traditional historiography, might have been considered secondary, derivative or simply late developers, such as Georges Vantongerloo, Pablo Palazuelo or Jorge Oteiza, achieve their greatest complexity. For example, we understand that the work of an artist such as Palazuelo has little to do with the quests of modernity but a great deal with the fragility and *expansiveness* of the oral. His works require the participation of the spectator, who is invited to discover the rhythms and forms of his own body in the rhythms and forms with which the artist presents him. He has to appropriate them, recreate them and even reproduce them as he looks at them. Without this dimension, his paintings and drawings would be seen as mere decoration.

The poetics of the relation and diversity materialises in the open work, the transversality of art and poetry, the immanence of orality, bodily movement or the indeterminacy of expanded cinema. The function of the artist or curator is not so much to produce objects or narratives that provoke a reflex response on the part of the spectator as to enable him to recreate his own aesthetic experience. Art is, primarily, experience, and if the spectator does not retain it, it is lost. The involvement of the spectator is, then, essential, as is his capacity to seize and repeat this experience.

The oral has to do with the event and with theatricality, which challenges the visibility device of the white cube. But this does not mean that it should be replaced by its opposite, the black box. Whereas in the former, the spectator remains passive and separate from the work of art, in the latter he is submerged into the cinematographic space, absorbed by the screen and unable to maintain a distance. These two stances are interchangeable, as they do not take into account the specificity of the time and space in which the artwork is exhibited. The space and time of the theatre are, conversely, relational: they exist because there is a spectator. This was particularly the case with Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski and Samuel Beckett, not to mention Antonin Artaud. For Artaud, the word theatrical lost its ontological importance and became a sign that shared the stage with other signs. The stage ceases to be a 'substantial' place and creates its own limits in the interplay of relations of the performance.

Ultimately, such plays are like the other face of modern art. Whereas art promised to make people happy without considering the spectator, the theatre is only possible thanks to him. Theatricality keeps its promise of modern liberation by means of the insurrection of the spectator and the crossing of institutional limits. As Artaud announced, the theatre frees in the social sphere the pathologies that are generated by the violence of this normalised life that it is our lot to bear: 'Perhaps the theatre's poison, injected into the social body, disintegrates it.'<sup>11</sup>

Publics are created around texts. The texts, however, are neither neutral nor politically aseptic. By their very nature, they exert an influence on us. There is a close link between them and the way we see our

destiny. Foundational narratives determine and, to a large extent, give meaning to the lives of their 'inhabitants', which they model and constrain. We cannot help interpreting our lives in accordance with these texts. If a cultural institution accords its publics the capacity of agent, it is saying that these texts have the capacity to be compared with others, as well as translated and reconsidered. It is precisely by means of this process that we can free 'our destiny'.

How is memory created on the basis of orality? Collecting objects often means transforming them into merchandise. How can events be staged without being fetishised? How to create a museum that does not monumentalise what it explains? The answer lies in conceiving of the collection as an archive. Both museums and archives are repositories from which many stories can be taken and updated. The archive, however, 'de-auratises' them, as it places documents, artworks, books, magazines and photographs on the same level. It shatters the aesthetic autonomy that separates art from its history, redefines the link between object and document, offers the opportunity of discovering new territories beyond the plans of fashion or market, and involves a plurality of readings. The correspondence generated between the artistic phenomenon and the archive produces displacement, drift, alternative narratives and counter-models. It returns to us knowledge and the aesthetic experience, as well as the possibility of apprehending a historic moment in a way that is comparable to Peter Weiss's explanation in *The Aesthetics of Resistance*.

The archive is a *topos*, a place and a *nomos*, a law, as it has the power to interpret the archived elements that speak and recall that law, and call for its observance.<sup>13</sup> The archive not only guarantees the physical safety of the deposit and the support, it also has a hermeneutic authority over them. Archive science must therefore include the theory of this institutionalisation – that is, of the rule that is first written in it and of the law that authorises it. It is this law that establishes firm boundaries, whether we are dealing with family or state law, the bonds between the secret and the non-secret, or, which amounts to the same, between the private and the public, be it the law of property or right of access, of publication or reproduction, of classification or of order.

Effective democratisation is always measured by this essential criterion: participation in and access to the archive and its constitution and interpretation.<sup>15</sup>

Collecting is a need; it forms part of our deepest desires and it is a form of knowledge. But we must not forget how the first museums were built and the way in which the Louvre, the British Museum and others swelled their legacies. The holdings of national galleries have often been gathered as though they were plunder. At a given moment, they all took great pains to have the most prized treasures, be it the Elgin Marbles or the bust of Nefertiti. And these have continued, in recent years, to become tourist attractions, the neo-colonial fate of artworks accumulated by former empires. We have to understand, however, that our collections are not ours; they belong to humankind. Conservators, museum directors, restorers and so on are merely their custodians, not their owners. Earlier, I referred to the importance of creating a body of narratives that intertwine like rhizomes; this is also the sense that should be accorded to collections. Letting the Other have his say means giving him the capacity to archive and rethink his own history, to tell it to us. One solution would be to constitute a universal archive, a kind of archive of archives, which would serve not only to challenge the concept of ownership but also to let those with no voice have their say and know that it is heard.

Stories require a community to pass them on, minds in which to reproduce, a fertile medium that allows them to evolve. If they are not to maintain their auratic nature, narratives have to question the notion of author and renounce the idea of the Romantic genius. Rather than conceiving of history as a succession of great figures, or even as the nomadic individual of this multicultural moment, we have to see it as a throng of supporting actors, the anonymous seething mass of events, destinies, movements and vicissitudes.<sup>14</sup> The author is a vehicle by means of whom a community's 'library' seeks to replicate itself.

It is important for these histories to multiply and circulate as much as possible. Whereas our society's economic system is based on scarcity, which allows art objects to achieve exorbitant values, the new narrative is based on excess, on an organisation that escapes the criterion of

the count. In this case, those who receive the stories are richer, for sure, but those who give (tell) them are not poorer. This involves constituting federations of free communities, a bottom-up process that speaks more of autonomy than of a state power-seizure. It is no longer a question of educating a nation/state uniformly in order to prepare, at best, revolution or, at the worst, consensus. Nor is the idea to avoid ties with institutions, but to establish networks and discover new fields for differing practices. It is not enough to say that the mass media lies or to complain about the way consensus is engineering and imposed; we have to manage its lies, by offering myths and preconstituting the terrain on which the facts are distorted, with the aim of redressing this distortion and producing displacements of meaning.<sup>15</sup>

Intrinsically linked to the formation of publics, education is a major pending issue in museography today, as important as the narratives proposed by the museum, or more so. Indeed, it is the popularisation of arts centres in recent decades that has highlighted just how pressing an issue it is. We often hear debates about low standards of education and how we are 'forced' to address ever less educated spectators. Yet it is also true that no other time has seen this vast circulation of information or such apparent ease of access to culture. Museums continue their inexorable race towards the highest visitor figures. What until fairly recently was a space reserved for specialists and the muses has become a meeting place, a prime place to develop relations and social activity. So how is it possible that, precisely when entertainment and free time are associated with formative experience, education is at such a low ebb? Why so much talk of the crisis of culture when never in our recent history have so many people had access to culture?

The problem lies in the fact that pedagogy is still not considered as a potential element of liberation. Most teaching programmes continue to hinder true access to knowledge. Since culture is increasingly becoming an industry, and art, consumer merchandise, it is no wonder that cognition is being replaced by re-cognition. The former aspires to the acquisition of knowledge, and is constantly expanding and difficult to label and consume; the latter is an interchangeable, superficial brand.

This is not to undermine the good intentions of those museums that

invest considerable effort and resources in bringing art to the public and devise outreach programmes to disseminate the treasures they hold in store. However, these reformist measures have merely served to perpetuate some of the fallacies on which modern pedagogy is based: transparency, progress and education as transmission. As Jacques Rancière points out, this approach is: a) 'obscurantist', because it assumes that the best way to reduce inequality in knowledge is to cut back knowledge itself; b) 'classist', because it supposes that people from working-class backgrounds or underprivileged groups should receive a less abstract and cultural education, and c) 'infantilising' in its maternal conception of the school or education area.<sup>16</sup>

The modern age conceived education as a means of conveying knowledge to those who did not have it and, as such, is based on inequality between those who know and those who do not. It established a separation between research and education, between the artwork and its communication, which assumed and perpetuated the distance between educator and spectator. However, knowledge is not necessary for teaching, nor is the explanation vital to the learning process. Explanation is the myth of pedagogy. Instead of eliminating incapacity, it creates it. And it does so, in part, by creating a time structure of delay, consubstantial to modernity: 'a little further along', 'a little later', 'a few more explanations and you'll see the light'.<sup>17</sup>

A pedagogy of emancipation presupposes that one 'ignorant person' teaches another. An ignorant person will not be able to teach given contents to another ignorant person, but he can help him to find a path – his own – and to associate apparently diverse things. Rather than a quest for the purity of the primitive or an acultural state, this kind of pedagogy demonstrates the liberating faculty of culture, the capacity we all have to rediscover and redefine knowledge.

Emancipating education is based on a relationship of equality. It is a two-way relation, involving not only the will of the 'teacher' who wishes to address an interlocutor, but also that of the interlocutor in search of emancipation. Intelligence does not exist where there is only aggregation, the reflection of one mind in another. Intelligence exists when each acts, explains what he is doing and offers the means to verify the reality

of his actions. This is a proposal that promotes both duality and community. Rather than the absorption of one mind by another, it allows their interrelation, at the same time maintaining the identity of each.

In this form of education, the artwork is a key element in that it constitutes a link between the artist and the spectator, or between two or more spectators. Idealism places the word above the object. Plato manifested his doubts as to the validity of the written word, whose materiality was merely a shadow of the idea. The discourse of books was, for him, both excessively silent and loquacious, and distracted the mind from its real objective: the idea. The materiality of the book and of the object or artistic phenomenon is precisely the opposite. It redresses the hierarchy of minds, allows the relation between two *ignorant persons* and serves to establish new relations that cancel out the stultifying action of intellectual and moral instruction based on transmission, explanation and prohibition. It also establishes forms of play that are capable of changing the game and generating new ways of seeing the world. It is an active element with which we create and re-create the world in which we live. More than adaptation, implying submission, to our environment, playing, poetry and art make us feel alive and ease passage from one space to another.

The ongoing quest for truth has certainly hindered a radical change in education and stood in the way of a solution to the dilemma that has overshadowed much so-called political art since the late-19<sup>th</sup> century up until the present day, torn between political engagement and the quest for beauty. It is not that the artwork represents an immutable truth exterior to the subject; it is an enigmatic signifier whose radical ambiguity allows and even demands mobility of relations, the contingency of beings and things.

The artistic experience is a transitional phenomenon, because it generates an illusion in the spectator that prompts him to relate with others and with an environment that, though exterior, is not perceived as alien. It makes us see ourselves both as subjects and objects of the perception of others, creating new and liberating spaces of sociability. It is logical to think 'that the task of reality-acceptance is never completed, that no human being is free from the strain of relating inner and outer

reality, and that relief from this strain is provided by an intermediate area of experience ... which is not challenged (arts, religion, etc.).'<sup>18</sup> This calls for a certain right to opacity, to the absence of a need to 'understand' the Other – that is, to reduce him to the model of our own existence in order to live with him. The opacity of any work of art, rather than impeding knowledge, offers the promise of new knowledge and expands our field of epistemological appropriations. The problem arises when, as a result of authoritarianism, academia or the market, the zones of experience established are closed in on themselves. The result is a pathological society that is probably not so different to the one in which it has fallen to our lot to live.

#### NOTES

1. André Malraux, *Œuvres complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 2004, p. 212.
2. Kaja Silverman, *World Spectators*. Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 2.
3. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993.
4. Quoted in Thomas West, 'Circé dans les Musées – Réflexions sur sept nouveaux musées en Europe et aux États-Unis', *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 17-18, (1 March 1986).
5. J. G. Ballard, *Kingdom Come*. London: 4<sup>th</sup> Estate – HarperCollins, 2006.
6. See Enrique Dussel and Karl-Otto Apel, *Ética del discurso y ética de la liberación*. Madrid: Editorial Trotta, p. 144.
7. John Beverley, *Against Literature*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1993.
8. Enrique Dussel, op. cit.: p. 223.
9. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Éditions Gallimard, 1996.
10. Paolo Virno, *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003, p. 73.
11. Antonin Artaud, *The Theater and Its Double*. New York: Grove Press, 1994.
12. Jacques Derrida, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Paris: Éditions Galilée, 1995.
13. Ibid.
14. 'What we want is the education, emergence and movement of the multitude, which has nothing to do with the mass, a homogenous block to be mobilised or a "black hole" to be stimulated by means of surveys.' Ibid.
15. Ibid.
16. Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford: Stanford University Press, 1991, p. xiv.
17. Ibid., p. xx.
18. D. W. Winnicott, *Playing and Reality*. London: Pelican Books, 1974, p. 15.

## Verslag lezing 12 april 2010

---

### Charles Esche

VAN ABBEMUSEUM, EINDHOVEN

It's perhaps worthwhile saying that we are quite exceptional as museums. You might get a sense that all museums are busy with these questions about their own existence, or their own right to exist and how they might exist within their new forms. I'm not sure that's true. At least my experience with the museum landscape is that there are only a few places in the world where the question of the existence of the museum, its appropriateness for its time, the recognition of its history, is properly articulated like here.

A lot of museums are simply trying to apply the existing system to their own environment. In other words, to adapt to the constraints of the protagonists and economy they have to deal with. This has to do with the economic survival and also the demands of the private collectors in relationship to the museum, which is of course a huge issue. The interesting thing is that the private collections themselves are very rarely seriously criticised. Often it's the museums that are the subject of public criticism, but the private collections are not, at least in the sense that the bourgeois or even aristocratic right to simply say 'this is my taste' is sufficient to justify just about anything, even the closure of the collection, the sale of the collection at some point, the distribution of the collection in different ways. It means that the responsibilities that you have as a public institution and as a private collector are radically different.

And while I agree that there are certain modes of independence that are generated through the addition of private money to our public museums, I think that independence is only generated because the public

money is there in the first place. If we were, as American museums are, for instance, only dependant on private money, we would be even more caught than we are by the public political system. So I think we have to understand that the private is there in order to give us a space alongside the public and it is not a replacement for it. It is too easy within the neo-liberal world, to forget the significance of the public or to seek to eradicate it.

In Eindhoven, we have a small foundation with about 30 rich people from the neighbourhood of Eindhoven, who are often also private collectors themselves. They help us with our acquisitions and give us space to breathe when the city council, or an individual councillor, becomes too aggressive or interfering. Nevertheless, I think that this balance between public and private is as significant to independence as the clear construction of a vision and a policy for the institution that allows it to set its own priorities. Institutions have to operate within a political framework; it is not a choice to be political or not, it is a necessity, it's a given. As an institution we can make the choice to act self-consciously or we can try and simply make the system work for you at a given time. That are, I think, the differences that distinguish certain museums from certain others, and make the three examples here so related.

What I'm going to address now are a couple of significant quotes that have become important for us as a museum. And when I talk about us as a museum - I've been at the museum nearly 6 years now - I do feel that we are a team. That is often a very glib thing for a director to say, when actually it is a totally hierarchical organisation. But there is a genuine commitment to the idea that it is not about the male figure leading the organisation but that the ideas can actually come from many different levels. We have curators from the age of 24 up to the age of nearly 60 working in the museum. And those are not only curators of art, they are also, as we understand it, people that are thinking about the question of interpretation, thinking about relations to the public, thinking about relations to the local, almost completely dormant art scene, which we are trying to encourage to grow.

Eindhoven is in the middle of the countryside, essentially. It's a factory town established by Philips and it is still essentially defined as a

factory town. In other words, it is a working place and it is a place where you sleep. But the idea of what happens outside of this sleeping and working is still rather ill defined. So it doesn't have a real urbanity in that sense. Now, that has advantages as well as disadvantages. And certainly it means that an institution like Van Abbemuseum actually has a strangely significant role in this. We had an opening on Saturday. The mayor of the city came and he delivered quite an extraordinary speech in which he talked about the relationship between copyright and the possession of knowledge in technological terms, and the copyright perception of knowledge in terms of art. And how we're trying to release that. Over 80 percent of the ideas they copyright are never used. In other words, they destroy the knowledge that they gain. They don't share it, they destroy it through the copyright system. This is directly addressed in one of our exhibitions with Superflex but it brings up this question of how knowledge is distributed and whether the museum in this microclimate of the factory town can actually be a model for behaviour outside of itself. Over the 5 or 6 years we've been trying to make this point. It takes a long time to do this. You can see, in a sense, as a director, where you want to go, long, long, long before you get there.

I'm now going to present the museum collection. It's maybe not in every aspect the Van Abbemuseum collection that you might expect, but for us, this is the collection that you're going to see. The collection is understood, or we understand it, holistically. In other words, the artwork is an essential element, but only one element within the whole information system and the whole historical knowledge that the collection generates. The collection has to be seen historically but also goes forward into history as a knowledge generator – a machine that generates, of course, its own value in its own existence but also generates its own possibility and possibility for others. In this sense the collection itself is productive of meaning. And I see part of our task is in trying to maximise the productivity of the collections. And how do we maximise the productivity of the collection? By asking it awkward questions. And “we” that asks the awkward questions; I see that as a team, not only within the museum but also outside the museum. So if we go from

researchers working for Philips in our little factory village to artists coming from Korea, we allow those questions to be asked of the collection in order to generate knowledge out of it. In other words, it seems to me that this idea of the treasury, this idea that we all criticise, and rightly so, but this idea of the treasury has some truth, it's value locked up. Literally, it's value locked up. You put it in a safe and you close the door and you say, “Look, I've got this”. And you haven't, basically. That's the argument. I have it, you don't. But what that value is, is something that we can't use, we can't generate. It's a value of ideas, of concepts, of possibilities, of imagining the world otherwise – which I think is the role of art. To imagine the world otherwise. To see it differently. It is a really hard thing to do, to imagine the world otherwise. I mean, it's an effort. People think imagination is quite easy, but it's hard. That's why there are only a few good artists! But imagining the world otherwise, in that sense, is something that is locked up in this collection. And we have to free it, we have to release it, we have to make it potential, actual. And I think that's the task.

We're going to start with a quote from Walter Benjamin, which is not a good place to start, if you want to be concrete, this is true. But, I'm going to try and be concrete and give examples. I'll just read it quickly: “To articulate the past historically does not mean to recognize it the way it really was. It means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger... The danger affects both the content of the tradition and its receivers. The same threat hangs over both: that of becoming a tool of the ruling classes. In every era the attempt must be made anew to wrest tradition away from a conformism that is about to overpower it.”

This is what a museum does constantly – however contemporary it thinks it is – and in this sense it is a museum of antiquities, which I'll come back to, and is constantly something that is living in the past. It is also a public cultural memory. It's a memory; otherwise the collection makes no sense, because the collection is a series of objects that spark memory. And that memory changes instantly, of course. It is both a subjective memory and a collective memory that is also dynamic and changing. But nevertheless, the relation to the past is fundamental to

the museum. It cannot be otherwise. Without the past we have no future, so it is fundamental on all levels. But the museum is a particular institution where the past has been given value. "To articulate the past historically does not mean to recognize it the way it really was. It means to seize hold of a memory as it flashes up at the moment of danger." Remember, Benjamin is writing this in 1940, so the moment of danger that he sees is very precise. "Historical materialism, which used to retain that image of the past which unexpectedly appears to man, singled out by history at the moment of danger." In other words, that it is a momentary view of the past. It's the angel of history, not as continuity, but as photograph. The angel of history as a moment, the flash. It's a flash for a very good reason, it flashes up. "The danger affects both the content of the tradition and its receivers." The danger is a historical moment, think about the dangers he mentioned in nationalism, but there are also other dangers today (climate and various other things around us). "The same threat hangs over both. That is becoming the tool of the ruling class." I hope we can still use that term. "In every era the attempt must be made anew to wrest tradition away from conformism that is about to overpower it." I think that is the fundamental task of the museum. The museum is always in this paradoxical, agonistic position. If it's a thinking museum, if it's a self-conscious museum, it can simply give way to the conformism that is about to overpower it. And I think there are museums that do that. They usually have a lot of visitors and they are usually relatively successful on financial level. "Or it can try to wrest that tradition away from that conformism." And I think that attempt is what our museums here can represent – in different ways, and through a network of institutions that we need to build. And I wonder where else that tradition can be wrested away. What other institutions, what other places in society do we have? Certainly not, and I think it's very difficult to do it, within shareholding capitalist companies. Because the control of the shareholder, the control of the system – and this is not to criticise the individuals running this – to overpower the idea of profit in return for ownership is an immense undertaking.

Can it be done in politics at the moment? It seems to me that it's very

difficult to do it, at least from within politics. Manuel Borja-Villel spoke about needing of small institutions to be outside. I think the relationship between art and politics, maybe even the relationship between art and economy, can also be conceived as a relationship of alterity in which you can't change art within art and you can't change politics within politics. But maybe you can change politics from within art. And this possibility, I think, opens up to us. This wresting of tradition away from conformism.

This wresting of the tradition seems to me to be an important fundamental task. Now, let me show you the Van Abbemuseum for those of you who might not have been there. The museum was built in 1936. This is one of the earliest museums of contemporary art in the world. In 1936, probably the first museum of art in the world opens in Poland. In 1936 the Museum of Modern Art in New York begins to buy work for the first time (before that it's a Kunsthalle). So 1936 is this strangely crucial year. And we can't mention '36 without '37, with the 'Entartete Kunst' and 'die Grosse Deutsche Ausstellung'. So there you see the moment of danger. You see it absolutely at this moment. And I think, as Manolo talks about the 1930s, in the Netherlands we have to talk about the 1940s. It's basically the 1940s which is the fundamental period which we have to re-analyze and re-understand. That's an issue that still lies at the heart of many things.

This is the Van Abbemuseum in 2003. It looks a bit more colourful nowadays, but this is how it was in 2003. So, one of the things that is important in the question of a post-modern museum is that this sense of incorporation of everything became present. But at the same time, there was this literal, physical incorporation of much more space. So museums grew hugely from the 1980s on. The physical growth in museums was hugely important. As we know from financial crashes and things like that, growth always has certain consequences as well. Even when we think physically, it is not so good after a certain age to grow so much. So this question of growth is something that needs to be understood, I think. Where does this growth come from and what is this growth about? The argument for the Van Abbemuseum was always that the collection was too big for the building. But what does that mean,

exactly? That the collection is a static thing that needs to be represented continuously? Or that the collection needs to be shown to these tourists that are coming into Eindhoven once a year, so therefore the collection has to be in a bigger building because there are more things to show? Surely you can change it faster. And why, if it's a bigger building, do you want to put it in the same place? What about ideas of dispersed museums, which could be dispersed across the city? About different kinds of models of museums? And the building is fine, you know. The building is not great but it's not terrible. It's, for me it's like a found, a ready-made and in that sense it functions. It's not about the quality or lack of quality of the building. It's more about its positioning and its idea of reproducing the white cube model without really interrogating what that white cube model represents and why you would want to reproduce it in 2003.

So one thing is wresting tradition from the conformism that is always about to overpower it. The other thing seems to be that the artists themselves are in many ways very concerned with the institution and with the formats of the institution, because in crucial ways the format determines what they can do. The idea of autonomous art in the sense that we have inherited it is a complete misnomer. I think autonomy is extremely important. But the idea of autonomous art, being an art which belongs in a white cube, is absurd. Why does it have a destination which is already predetermined, if it's autonomous? Now, of course, many artists have tried to question that but nevertheless, as we see, most museum buildings reproduce the destination, which is already determined in advance. And many art academies teach autonomous art in terms of work that is destined for that white cube. The idea of autonomy from the white cube is already problematic because of what the white cube represents. Now many artists, in order to perform what they want to do as artists, have to question the institution just as we, as directors, have to question the institution. It feels as a necessity. And for many artists it has been.

Allan Kaprow is an artist with whom we did a big exhibition in 2007. He has been extremely important in the museum. He wrote his own introduction to his own catalogue in 1967 to the first museum show he

had in the Pasadena Museum of Art. And this is what he wrote: "I'm put off by museums in general. They reek of a holy death, which offends my sense of reality. Moreover, apart from my personal view, most advanced art of the last half dozen years is, in my view, inappropriate for museum display." "It is an art of the world, enormous scale, environmental scope, mixed media, spectator participation, technology, themes drawn from daily milieu and so forth. Museums do more than isolate such works from life – they subtly sanctify it and thus kill it." As he is having his museum show, and this is how he starts the introduction, he's got to get positive later on. So: "Speaking practically museums are often useful for they are not yet the agencies or means for otherwise making art accessible to the public." And of course we have invented many kinds of agencies in the period between 1967 and now; that's not a council of despair. But nevertheless, the museums – whether they are the museums that are owned by the private collectors or the museums that are owned by the state or a combination between – are still a very dominant form, particularly if you understand private collections as basically performing the rituals of the museum independently. Nevertheless, they have different kinds of critique around them, different kinds of reception around them, different kinds of permission granted to them. But they are performing similar roles.

So those reasons mean that museums are still fairly fundamental, if not dominant in the sector. Kaprow continues: "So the issue is not so much the abolition of all museums, they are entirely proper for the art of the past, it is rather the extension of the museum in function, into the domain of contemporary needs in which it can act as a force of innovations lying outside of its physical limits." Isn't that a beautiful phrase? And if you think that in the 1990s and the 2000s what we've done is to extend the physical limits. It's all been about, or a lot of it has been about the physical limits. And what he's saying already in '67 is actually about getting out of them. It's "how can you act as a force of innovations lying outside of your physical limits"? And he gives us the answer: "Eventually in this way, the modern museum may gradually lose that cloying association of holiness that it presently inherits from another age. Hopefully it will become an educational institute, a com-



puterised bank of cultural history and an agency for action.” And I still think that “an educational institute, a computerised bank of cultural history” is pretty good for ’67, in terms of foresight. “And an agency for action” – that’s still not a bad manifesto for a museum today. I think it needs to be modified, it needs to be thought through and you could understand very different things, I think, from how he would have understood an educational institute or computerized bank of cultural history or an agency for action. But, I think that there is a fundamental truth or – a fundamental truth is probably a too strong word – a fundamental usability in those three terms that allow the museum to consciously rethink itself in what we’re trying to do.

These elements in Benjamin and Kaprow are where I’m trying to draw my attention in terms of programming at the Van Abbemuseum. What I’ve done is try to concentrate on the collection and understand it as a source. In other words the basic level at which we allow ourselves to be inspired and inspire others. We also try to see the collection not as objects with that cloying association of holiness but as information that can get distributed. And how does it get distributed? And is the exhibition a model for distribution or what kind of other models do we have? Because the museum is fundamentally a distributor of art. But its distribution is fixed architecturally. And how can we think about distribution in different ways, in the time of the internet, mobility, and 3D printers?

What I want to suggest is that the museum is, at its root, a public cultural memory. I think that’s why private museums often have difficulties in understanding their relationship to the idea of public cultural memory. Because to what degree can they really become public? And if they can’t become public, I think they lose a fundamental aspect of their museumness.

So if the museum is public cultural memory then what I’ll try and do is examine the narrative of the collection, the story the collection tells and the stories the collection has told in the past, and what relationship they have to the stories that we might want to tell when we seek to overpower that tradition that is seeking to overpower us. Overpower that conformism, because very quickly the historic narratives of the

collection become the conforming principles, which you have to reiterate. So how can you rewrite them and what are the tools to rewrite them? Then I will look at the shift from juxtaposition, which I think is fundamentally the post-modern situation, to entanglement. And I’ll try to give some examples of that. I also want to look at re-pristinisation, which is a term that Sarat Maharaj has been using recently – pristine is something which is untouched – to think about how we might, from what he calls the ash heap of history, how we might take objects from that and make them pristine again. Give them a sense of not necessarily being new, but being repristinated. So acknowledging that that past has happened but nevertheless to put them back to how they were, knowing that that’s what you’ve done. And then I want to talk about the art market’s relationship to public interest very quickly and talk about a couple of projects that we’re doing.

The question of the collection narrative is one, I think, that is important to analyse. Some of the things have been said already so I’m not going to repeat them. Clearly, the universalist narrative – when I came to the museum in Van Abbe I asked two questions of the collection, one of which was “Where is the work from?” and the second “How many men and how many women?”. These are very simple questions. And of course you realise they are from a very limited part of the world. It’s from North-West Europe with Juan Muñoz and El Lissitzky attached, and from North America, meaning Canada and the United States. And that’s it. Round about 20 percent of the Earth’s surface. But this was seen to be an international collection. It was seen to be something that represented contemporary art. Now, while we can talk endlessly about the effects of ’89 and the end of Communism, there is no doubt that having Lissitzky in the collection, who died in 1941, indicates that there was at least one other geography, that wasn’t yet explored. And indeed in times in the narrative history of the institution, those things were explored. There were exhibitions of Polish tapestries during the time of Jean Leering. There were elements, particularly in Leering’s time, where that wasn’t addressed – Leering was the person that brought Lissitzky in. But nevertheless, those narratives stopped. Their timeline was very short and they got cut.

What constitutes art itself? Jean Leering and his team were particularly active in making exhibitions that had literally no art in them (e.g. 'The Street', 'Playground'). No art, which was identifiable as art at the time. Now we can look back at it and see that there are artistic practices that are happening there.

In the narrative there is always a relationship to particular galleries, particular commercial interests, which again, are not tracked and which we've tried to track. There are relationships to Michael Werner in the 1980s, for instance, who is a gallerist from Cologne and was very significant for the collection. Essentially there is a line of money that goes from the municipality Eindhoven straight to Cologne. Now of course you can say "he was the best gallery so there's no problem". But we have to ask ourselves questions about it, at least. We have to understand what those relationships are. And we also have to understand the history, not as a line of history but as a series of interruptions. The history of Van Abbemuseum is often told as a history of four great directors. There were two before that - one who was from 1936-1940 and one who was from 1940-1944, Peeters. We never really speak about that one, but he made exhibitions that we should think about. Most of the archive was burnt after the Second World War because names could be tracked, but some of the archive still exists. If you look at those exhibitions in our very small archive, they come remarkably close to some contemporary artwork. I'm thinking of Jeremy Deller and Allan Kane's folk archive. We had that in 1942 in Van Abbemuseum; of course completely different, but formally remarkably similar. So clearly there are connections in histories, which are interrupted, which are not told. There are also histories of interruptions after the Second World War; histories of things that didn't go right, histories where things radically changed. And then you always have to reanalyze these stories. It's not the analysis itself but the questioning of that analysis which allows you to go forward.

So what did we do practically? This is an example of working with the archives. We have already spoken about archives today. I completely agree with Manuel Borja-Villel when he talks about the Derridean archive, the archive in a sense as a body, but the archive historically,

comes from the people who kept the law in Ancient Greece, the people who kept the books and wrote the law. The power of the archive is the power to write the law. And if you can write the law, you can do most things, actually.

Recently, and this is on show now, we've started to think about archives in different ways and try to develop them. We also involve much more artists and people that work in different ways in art. And I just want to give this one example about a museum of antiquities, which is the Museum of American Art in Berlin, maintained by Goran Djordjevic. Here you see the Museum sets up two models - one is the Belvedere in Vatican, which is arguably the first museum around 1600. Pope Julius II gathers the antiquities that exist originally in Rome and the papal territories, gathers them together and shows them for the first time as something of value. Previously they were something that was a cross between a tree and a pagan symbol that you need to destroy. Something like a tree in the sense that it was there when you were born and it sat in the corner and it was there when you died and you didn't really look at it. It was just a marble torso or a bit of sculpture that was sitting there in some corner in Rome. That's what happened in that period in the Christian world, when the Christian story was the only story and the stories from before Christianity simply weren't visible. They were not able to be seen. Now, at one moment, Pope Julius II, who's probably much more of an aesthete than he is a catholic, sees these and gathers them together. And the argument of the project here is, that this is a moment when not only antiquity is born but also that modernity is born. Or very simply, that chronology starts because you have a past. Time is no longer circular, it's linear. It has a past so therefore it has to have a future. It's a logical consequence of having a past. So this recognition of the Roman Empire begins the story of time working linearly.

And what happens, which I think is true, this is certainly what Goran Djordjevic would talk about, is that time from this moment on moves in both directions. So of course it moves into the future - we know that, we understand that now that it's linear - but also it moves backwards in time, because what you have initially is the Roman antiquities and then

you have the Greek antiquities, and then you have the antiquities from Mesopotamia and then it goes back and then even evolution might come in and you start to look for the missing link, the connection between ourselves and animals. And that tracks itself from the 17<sup>th</sup> century through to the early 20<sup>th</sup> century, maybe even still to some extent, it's monitoring somewhere at the beginning of time. And at the same time it goes the other way. So it moves in this way, it introduces chronology.

What the Museum of American Art Berlin says now is that, with the cubism and abstract art exhibition, the Museum of Modern Art in New York does the same thing. It makes contemporary modern art of that time, starting with 'Demoiselles d'Avignon' in 1907, antiquities. They are our antiquities and now that's what we're building on. They suddenly have time again. It's the famous diagram that Alfred Barr drew where it starts with Van Gogh and it ends up with geometric and non-geometric abstract art. And it goes through cubism, impressionism and constructivism, suprematism, and all the various movements that happened between 1880 and 1936. In a sense, one of the tasks of a museum over the last 50 years or so, maybe even more, has been to try and add to that diagram. But it's been really hard and around 1970, 1980 when painting came back, we couldn't do it any more. And I don't think people are really trying to add to that diagram now. But what we haven't got, and this is the significant thing, is another diagram yet. And in a sense, I think, what we're doing in our institutions, is trying to think that diagram through but not as a single two-dimensional diagram, rather as something that is three-dimensional and is dynamic, which you can do with computers. The challenge that we might have to do collectively is to rethink what that diagram could possibly be. And to have it challenged, to have it torn apart and rewritten. But actually to see that as a collective project might be an extremely interesting thing for us to do and which would rewrite that period from the 1880s to 1936, but also write the period afterwards and see how that art related to the world or whether we can deliver diagrams that relate art to the world in different ways.

Just like the Belvedere of Pope Julius then determined how some people started to value the antiquities of Rome - it decided what was

an antiquity and what was just a bit of stone - in the same way the Museum of Modern Art determined how and what we value as art and what not. So the fact, for instance, that suprematism and constructivism are there, on that map, might mean that we know about them. It's actually through the Museum of Modern Art that we recognize Malevich. Malevich is actually the first name that Alfred Barr mentions when he writes the catalogue.

Remember, perhaps it's interesting to think for a moment, that there were basically three options at that time, so let's not get too angry with the Museum of Modern Art. MoMA was probably the best option. It was international, experimental and it strove for something new. The other notionally possible option that we could have adopted was socialist realism - also international, also striving for a new world but not through a new formal language; a language that would produce a new world by itself. And the last one, which was the Western European one, I'm afraid, was the national schools, which I think was the worst. Still even in 1955, '56, the Musée d'art moderne de la ville de Paris had the 'Salle d'Etranger'. It still had the French school and then one room where the rest of the world was stuffed. Still in the 1950s it's continuing. So that was really the Western European offer. So you have these three models, I think. However angry we can now be at the imperialism of modern art, we always have to stand and think how important it was in that post-war period, with the ethical collapse of Europe, that there was somebody trying to generate something. In this part of the world there was absolutely nothing. Or was there? Another question that needs to be analyzed. But the stories came from the US then.

When we started to think about archives and think about how to develop archives, we produced an exhibition - which is produced by two curators, not by artists at all. And what you see here are a series of photocopies on the wall, all handwritten and underneath noted, which begin in 1790s and end with the 1893 exhibition of Rudi Fuchs in the Van Abbemuseum, that we recreated, reconstructed a few months ago. They basically tell the story of museum models.

We need to look at some questions to understand the idea of the post-postmodern museum. I think one way of expressing it or realizing is

this relationship between juxtaposition – which seems to be the fundamental model of post-modernism, of taking different styles and banging them together, putting them together – and an idea of entanglement. What might this involve? I think that juxtaposition is always concerned with origins, is always concerned with the original, which is of course very important in the museological field. This move from origins to the contemporary, and perhaps temporary location, is a fascinating concept. To understand where it is now is what is important, rather than where it comes from. Its provenance is less significant than what it does in the here and now, which might also change at a certain point. And I think that comes, to some extent, from migration theory, from thinking about migration not as it has always been understood, at least in Western Europe and very much so in America, as a one way ticket. You go from where you are, you go to America and you become American. And that's it. You don't go back. And now, migration is much more entangled, it has much more to do with circles, much more to do with relationships between here and there.

Juxtaposition is around the question of combination, in other words of suitable relationships between things. Whether these things might belong together in the eye of the connoisseur or in the understanding of a political context – doesn't really matter, they connect together and what we can do is think through those interconnections. And I think entanglement also applies agonism, in other words, things are entangled and they rub off against each other when they don't really want to.

Juxtaposition analyzes the autonomy of the object and then tries to put it up against another autonomous object. And entanglement suggests an idea of engagement between those two. In other words, there are radical shifts that happen in that juxtaposition itself. Now of course juxtaposition survives in an entanglement. It's not that it disappears; it survives as one possibility amongst others. And I think also that this idea of connoisseurship, that juxtaposition always presumes an eye, a brain, or a body, which makes the juxtaposition possible. And I think co-curation in which we can talk in terms of participation of new publics has to be the way that entanglement develops. In other words, the authorship of the exhibition, just as the authorship of the artwork,

is called into question through the idea of an entangled set of relations that are more uncomfortable, more difficult and less popular, but nevertheless describe more accurately the conditions of this post-postmodern museum in a post-postmodern world.

We are working together with a network that is called 'L'Internationale' and involves the Moderna Galerija in Ljubljana, M HKA from Antwerp, the Julius Koller Society in Bratislava in Slovenia, MACBA in Barcelona and ourselves. The idea is to try and bring the art collection together as a single collection. And through bringing it together as a single collection we are not only able to share the knowledge, but also the objects themselves. A trans-national, entangled museum is our aim.

# Verlag lezing 10 mei 2010

## Robert Hoozee

MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, GENT

### DE COLLECTIE

De collectie is de bestaansreden van het Museum voor Schone Kunsten in Gent. Zorg voor de collectie en collectievorming zijn dan ook een absolute prioriteit. De hele werking van het museum is gericht op de collectie. De collectie is het gezicht van een museum en het is via zijn verzameling dat een museum zich onderscheidt. Ook het tentoonstellingsbeleid van het MSK is in principe gericht op de vaste collectie. De tentoonstellingen diepen bepaalde aspecten van de verzameling verder uit of plaatsen die in een context. Dit is een totaal andere aanpak dan die van een 'kunsthof'.

Het MSK moet men zien in relatie tot de andere musea van de Vlaamse Kunstcollectie: het KMSK Antwerpen en het Groeningemuseum Brugge. Het MSK heeft een minder sterk collectieprofiel in vergelijking met de musea van Brugge en Antwerpen. Het MSK in Gent heeft een eclectische collectie. We hebben daarom sterk ingezet op de collectie om ijkpunten toe te voegen.

De collectie is tweeledig:

- De verzameling oude kunst is historisch gegroeid, zoals die van de meeste Europese musea. De basiscollectie werd in een museum ondergebracht in 1798. Het MSK is daarmee het oudste kunstmuseum van het land. De historische basiscollectie werd aangevuld met aankopen in de 19<sup>e</sup> eeuw en de eerste helft van de 20<sup>e</sup> eeuw. Ze biedt een mooi overzicht, met enkele topwerken. De verzameling oude kunst werd vooral

uitgebreid onder impuls van De Vrienden van het Museum, opgericht in 1897. De Vrienden kochten talrijke stukken aan die nu tot de kernverzameling van het museum behoren, zoals bv. de twee panelen van Hiëronymus Bosch. De Vrienden trokken ook schenkingen en legaten aan. Vooral twee grote verzamelaars drukten hun stempel op de museumcollectie: Fernand Scribe en Georges Hulin de Loo.

- De verzameling moderne kunst (19<sup>e</sup> en 20<sup>e</sup> eeuw) in Gent is zeer gevarieerd en omvat belangrijke werken (o.m. van Théodore Géricault). Er behoort relatief veel internationaal werk tot deze collectie (vb. Corot, Courbet). Het museum bezit ook een sterke verzameling werken op papier (een belangrijk medium in die periode) van onder meer Ensor (o.a. 'De intrede van Christus'). De sterkte van deze moderne collectie vormt een voldoende uitgangspunt om te specialiseren en een profiel uit te bouwen rond deze periode.

De rijke moderne verzameling weerspiegelt de historische situatie van de stad Gent. De stad was een belangrijk centrum in de middeleeuwen, maar verloor aan betekenis vanaf de 16<sup>e</sup> eeuw. Vanaf de 18<sup>e</sup> eeuw, maar vooral in de 19<sup>e</sup> en 20<sup>e</sup> eeuw ging Gent weer een grote rol spelen in het economische en het culturele leven. Rond de eeuwwisseling werkten belangrijke kunstenaars in en om de stad, onder meer de Vlaamse expressionisten.

Door de beperkte middelen kunnen niet alle kunstmusea hetzelfde doen. Het gelijke profiel van de drie grote Vlaamse kunstmusea is een beperking voor het Vlaamse museumlandschap. De drie musea vertrekken alle drie vanuit de middeleeuwen en tonen de kunstontwikkelingen tot de moderne tijd.

Daarom is het beter de taken verdelen. De basiscollectie moet je niet verleggen, maar je kan kiezen voor zwaartepunten en je daarin specialiseren. In de werking kan je de sterktes uitwerken per museum. Gent focust vooral op de 19<sup>e</sup> en de 20<sup>e</sup> eeuw, hoewel dat niet betekent dat de oude kunst wordt verwaarloosd.

Op het gebied van oude kunst kan je geen werken toevoegen op het niveau dat er is. Systematisch restaureren (vb. Van Heemkerk) is even belangrijk als deel uitmakend van collectievorming. Het MSK voert al

enkele jaren een restauratiecampagne voor de oude meesters. De resultaten zijn merkbaar in de zalen.

Toch doen we ook wel pogingen tot aanvullingen en we trachten in te spelen op opportuniteiten: bijvoorbeeld wanneer een werk wordt aangeboden dat een band heeft met de geschiedenis van de stad. Tweemaal is een belangrijke aankoop niet gelukt: 'Portret van Bisschop Triest' door Hiëronymus Duquesnoy (thans in het Louvre) en 'Gezicht op het Sint-Pietersplein te Gent' van David Teniers (vermoedelijk nog steeds in de kunsthandel). Dit waren typische werken die door hun band met de geschiedenis van de stad een plaats verdienden in de collectie van het museum.

De collectievorming inzake oude meesters kende nog een andere mislukking: de terugtrekking van vier werken van Joachim Beuckelaer, die langdurig in bruikleen waren gegeven aan het museum. Ze werden openbaar verkocht en hangen nu in de National Gallery te Londen. De Vlaamse Gemeenschap en de stad Gent waren kansloos.

Er zijn niettemin mooie aanvullingen gebeurd in de afdeling oude meesters. Ter gelegenheid van de heropening van het museum in 2007 werden enkele belangrijke werken teruggebracht die langdurig in externe depots hadden verbleven, bv. een beeld van Laurent Delvaux uit de Sint-Michielskerk en een monumentaal schilderij van Theodoor Rombouts uit het Gentse stadhuis.

In het recente verleden werden ook interessante collectieruilen gerealiseerd met het designmuseum (retabelfragmenten) en het STAM (terracottastudies van Laurent Delvaux).

Concluderend kunnen we stellen dat het MSK zich voor oude kunst vooral concentreert op de zorg voor het werk, de presentatie en de ont-sluiting. De aanvulling van de collectie gebeurt hier sporadisch.

Met de 19<sup>e</sup> en de 20<sup>e</sup> eeuw kunnen we veel dynamischer omgaan, omdat de sterke collectie hier een interessante aanzet geeft. Door de historische Gentse context als bakermat van belangrijke moderne stromingen, is het MSK ook de aangewezen plaats om zich in deze periode te profileren. We kunnen de markt afzoeken, op basis van een aantal uitgangspunten. De eigen middelen hiervoor zijn doorheen de jaren gestegen. Ook via de Vriendenvereniging worden werken aangekocht.

De return van sommige tentoonstellingen kunnen we gebruiken voor toekomstige projecten. Alle mogelijkheden voor collectieuitbreidingen werden al benut: de Nationale Loterij, de Koning Boudewijnstichting, de Vlaamse overheid (sleutelwerken, topstukken).

Enkele uitgangspunten:

#### 1.) Het vullen van leemtes in de collectie

De sterktes en zwaktes zijn in beeld gebracht. De sterktes trachten we nog verder uit te diepen, de zwaktes en leemtes trachten we te verhelpen om het verhaal van de 19<sup>e</sup> en 20<sup>e</sup> eeuw vollediger te maken. Het collectieplan van het museum zit duidelijk in het hoofd van de directie en de staf van het museum, die gezamenlijk de collectievorming sturen.

Voorbeelden:

Het neoclassicisme wordt in de collectie vertegenwoordigd door onder meer Joseph Paelinck ('De Schone Anthia') en François-Joseph Navez (H. Veronica). In het classicisme zoeken we nog naar een mooi marmeren beeldhouwwerk. Voor de collectie zou ook de aanwezigheid van een werk van David ideaal zijn; deze kunstenaar domineerde immers het neoclassicisme in België. Zo'n aankoop is echter onmogelijk. Gent bezit gelukkig vier tekeningen van David, die hij schonk aan de stad Gent.

Romantiek en realisme zijn sterktes in het MSK, met werken van Géricault, de school van Barbizon en Daumier. In die richting kan verder gezocht worden. In de context van de romantiek en het realisme zijn er nog enkele leemtes, bijvoorbeeld wat werken van Gustave Wappers, Henri Leys en Henri De Braekeleer betreft. Daar kan vroeg of laat misschien een regeling komen met het KMSK Antwerpen, dat werken van deze kunstenaars in de reserve heeft steken.

Van Henri Leys hebben we uit de koninklijke verzameling een werk in bruikleen gekregen. Daarmee raken we aan een heel belangrijk aspect, dat eerder is aangehaald, namelijk dat onze collectievorming te maken heeft met ons tentoonstellingsbeleid. Het werk van Leys was opgenomen in de tentoonstelling 'Mise en scène' (2000). Dit was de

aanleiding om het werk in langdurige bruikleen te vragen. Een dergelijk mechanisme, waarbij opportuniteiten die volgen uit tentoonstellingen worden benut, zal je in Gent dikwijls aan het werk zien.

Een andere belangrijke sterkte in de collectie is het symbolisme, met 'De lezing door Emile Verhaeren' van Théo Van Rysselberghe, werken van Fernand Khnopff en een mooi ensemble beelden en tekeningen van George Minne als kernpunten. Het symbolisme kan in de collectie nog versterkt worden. Er worden regelmatig tekeningen in deze context aangekocht. Andere recente aankopen: werken van Alfred Stevens, Fernand Khnopff, originele gipsen van George Minne.

Het expressionisme is ook een belangrijk gegeven in het MSK en rechtstreeks gevolg van de betekenis van het expressionisme in Gent. We hadden vrij veel werken, maar de periode waarin de expressionisten in Nederland werkten was nog niet vertegenwoordigd, hoewel deze periode voor de ontwikkeling van het Vlaamse expressionisme cruciaal was. Er werd daarom een schilderij aangekocht dat Gustave De Smet schilderde in Amsterdam ('De groene koepelkerk'). Daarnaast was er behoefte aan een gelijkaardig Amsterdams werk van Frits Van den Berghe. Die leemte werd onlangs gevuld met 'Malpertuus', aangekocht door de Vlaamse gemeenschap. Tussen de verwerving van het eerste en het tweede werk is echter bijna dertig jaar verlopen. Zo lang probeert het MSK al aan gerichte collectievorming te doen en zo langzaam verloopt dit proces. 'Malpertuus' is waarschijnlijk voorlopig het laatste werk dat de Vlaamse Gemeenschap zal kopen als sleutelwerk. In de context van het expressionisme wachten nog andere leemten op aanvulling.

Bepaalde historische hoogtepunten wil je vastleggen. Die passen dan als puzzelstukken in het geheel. Een werk van Victor Servranckx was het enige voorbeeld van het modernisme in België in de collectie. Onlangs hebben we een werk van Georges Vantongerloo aangekocht, omdat we vonden dat het modernisme als tegengewicht bij het expressionisme wat sterker uitgewerkt moest worden. Het is een lichtpunt geworden in de museumzaal, dat vraagt om verdere uitbreiding. Het brengt iets teweeg in de collectie. Dat effect zouden alle nieuwe aankopen moeten hebben.

## 2) Internationale referenties

In België en in Vlaanderen is het MSK het museum met proportioneel het grootste aantal buitenlandse werken in de collectie (vb. Tintoretto, Corot, Zorn, Le Sidaner). Dat heeft te maken met de visie van de internationaal georiënteerde burgerij die bij de Vrienden van het Museum verenigd was en die lange tijd de collectievorming stuurde.

De internationale referenties vormen een sterkte in de collectie van het MSK. Het zou goed zijn om Gent op deze manier uit te breiden, maar de mogelijkheden voor aankoop van internationale werken zijn beperkt.

Soms komt hulp uit een onverwachte hoek. Tony Lasnitski, een Joodse dame die in Gent ondergedoken was tijdens de oorlog, legateerde na haar overlijden vier werken uit haar collectie aan het museum. Onder meer een werk van Erich Heckel, dat in Brugge geschilderd was en dat stijlverwantschap vertoont met de eerder vermelde 'Groene koepelkerk' van Gustave De Smet. Het legaat Lasnitski zorgde meteen voor een internationale dimensie binnen onze collectie expressionisten.

Ook het verhaal van onze Kokoschka illustreert het zoeken van het museum naar de internationale context. Het MSK organiseerde in 1987 een Europaliantentoonstelling van Oskar Kokoschka, waarna er een werk gekocht werd via de Nationale Loterij. Het werk wordt momenteel teruggeclaimd door de tweede eigenaar, een Joodse bankier die het in de jaren 30 in Duitsland verkocht. De historiek van het werk was bekend bij de aankoop, maar toen vormde de Joodse herkomst geen probleem. De stad Gent stelde een expertencomité aan dat de gegrondheid van de claim onderzoekt.

Van het surrealisme bezat het MSK slechts één belangrijk voorbeeld: 'Perspective. Le balcon de Manet' van René Magritte. Deze leemte werd recent aangevuld met een klein werkje van Max Ernst, een kunstenaar die in de jaren 20-30 in België bijzonder veel invloed uitoefende. Het is een eerste stap.

Tot voor kort bevond zich geen enkel goed voorbeeld van Engelse oorlogskunst in Vlaanderen. Die leemte werd onlangs gevuld door de aankoop van een werk van Christopher Nevinson.

De internationale context waarin onze kunst uit de 19<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> eeuw is

ontstaan, is bijna niet te zien in de Vlaamse musea. Dat geldt voor alle stromingen. De oorzaak is de nationalistische reflex in het museumleven, dat in de 20<sup>e</sup> eeuw vooral op de kunst van eigen bodem gericht was. Gent vormde daar gelukkig rond de eeuwwisseling een lichte uitzondering op, maar het is niet voldoende. Nochtans werden vanaf de 19<sup>e</sup> eeuw talrijke internationale werken getoond in de Belgische tentoonstellingen en waren buitenlandse werken, van romantiek tot surrealisme, ruim vertegenwoordigd in Belgische privécollecties. Nu proberen we in het MSK die context te herstellen met eigen middelen, maar we rekenen hiervoor ook op het Vlaamse niveau. In de Collectie Vlaanderen zouden we moeten proberen niet alleen Vlaamse kunst, maar ook die internationale context te verwerven.

De internationale context wordt soms tijdelijk hersteld in tentoonstellingen, waaruit een aankoop kan volgen. De tentoonstelling 'Vlaams expressionisme in Europese context' was een poging om het Vlaamse cachet van het expressionisme te doorbreken. De bezoeker zag er werken die hier vroeger bekend waren in galleries en verzamelingen, maar die zich nu allemaal in het buitenland bevinden. Dit soort werken zou een interessante aanvulling zijn. De context waar men in tijdelijke tentoonstellingen kan aan herinneren, kan echter nauwelijks hersteld worden omdat het te laat is en omdat de betrokken kunstenaars stuk voor stuk te duur geworden zijn.

Onlangs werd in het MSK een monumentaal topwerk getoond van Fernand Léger, als bruikleen van het MoMA New York. Léger was een van de favorieten van de Vlaamse expressionisten en modernisten, maar deze relatie kan in de vaste collecties niet worden aangetoond. Een goed werk van Léger is momenteel onbetaalbaar.

In een heel recent verleden kwam de laatste Belgische collectie van internationale kunst op de markt. Het betrof de collectie van René Gaffé, een Brusselse criticus, die in de jaren 20-30 in Brusselse galleries belangrijke werken had gekocht van kunstenaars als Max Ernst, Fernand Léger, Hans Arp. Toen heb ik een brief geschreven naar de minister van Cultuur, maar het antwoord erop was dat het geen prioriteit was. Naar mijn gevoel was dit een gemiste kans en moeten voor dit soort correcties in de collectievorming grote inspanningen gebeuren.

De volledige collectie werken van Max Ernst die ooit eigendom was van Victor Servranckx is volledig naar het buitenland verdwenen. Dat zijn dingen die vanuit ons perspectief van collectievorming heel jammer zijn.

### 3) Werken op papier en enkele centrale figuren, zoals Ensor en Minne

Sterktes van het museum zijn werken op papier en een aantal figuren uit de 19<sup>e</sup> en 20<sup>e</sup> eeuw die heel sterk aanwezig zijn, zoals James Ensor (vb. 'Intrede van Christus' en 'Christus aan het volk getoond') en George Minne. De collectievorming rond deze twee figuren werd telkens gestart met een tentoonstelling: 'George Minne en de kunst rond 1900' in 1982 en 'Ik, James Ensor. Tekeningen en prenten' in 1987. Naar aanleiding van dergelijke tentoonstellingen ontstaan contacten en blijven relaties met verzamelaars en kunsthandelaars, die vroeg of laat de uitbouw van de collectie ten goede komen.

#### *Ensor*

Na de tentoonstelling 'Ik, James Ensor' bleef een belangrijke monumentale tekening, 'Christus aan het volk getoond' als particuliere bruikleen in het museum. Het werk vormt een pendant van onze eigen tekening 'De intrede van Christus' en beide werden in een samenwerkingsakkoord met het Rijksmuseum Amsterdam gerestaureerd. Het resultaat van deze bruikleen is geweest dat het MSK de kans kreeg deze belangrijke tekening aan te kopen. Het werk werd verworven door de Vlaamse Gemeenschap.

Ter gelegenheid van het dubbel jubileumjaar 1997-1998 (200 jaar museum, 100 jaar Vrienden) werd een publieksoproep gedaan om het volledige grafisch werk van Ensor aan te kopen. Het mobiliseren van privégeld was geen succes en uiteindelijk werd deze collectie prenten met overheidssteun aangekocht. De collectie was oorspronkelijk samengesteld door August Taevernier, auteur van een oevrecatalogus van Ensors grafisch werk. De aankoop van deze collectie was een mijlpaal waardoor het MSK op slag een centrum werd voor de kennis van James Ensor.



Met de Koning Boudewijnstichting hebben we een historisch cruciaal werk van Ensor gekocht dat zich in een privécollectie in New York bevond: 'Skelet bekijkt chinoiserieën'. Dit gebeurde op initiatief van het MSK, wat illustreert dat wij niet wachten tot iets aangeboden wordt, maar dat we werkelijk op zoek gaan om zelf een valabel voorstel te kunnen formuleren zodra een financiële kans zich aanbiedt.

Zo was de heropening van het museum een ideaal moment om de Vlaamse overheid te suggereren een goed werk te kopen. 'Pierrot en skelet in gele toga' is toen verworven, eveneens uit een New Yorkse privécollectie. De inspanning om de Ensorcollectie te verstevigen culmineerde in de aankoop door de Vlaamse overheid van 'Kinderen aan het ochtendtoilet', een kapitaal werk dat al lang op de verlanglijst van het museum stond. Het verhaal van Ensor is nog niet teneinde. We zoeken nog steeds de markt af naar goede Ensorwerken.

We verzamelen ook de context rond Ensor, bijvoorbeeld werk van Odilon Redon. Deze Franse kunstenaar werd in zijn tijd vooral in België gewaardeerd. Hij illustreerde verscheidene Belgische boeken en oefende een grote invloed uit, onder meer op James Ensor. Het titelbladontwerp voor 'Les Fleurs du Mal' van Baudelaire door Felicien Rops werd vanuit dezelfde visie aangekocht. Ensor werd voorts sterk beïnvloed door de etsen van James McNeill Whistler. Van zijn hand werden onlangs drie etsen gekocht, de eerste in de verzameling.

### *Minne*

Naast Ensor, is ook George Minne een belangrijke kunstenaar voor onze collectievorming. Minne is een Gents figuur met internationale uitstraling, die nochtans slecht vertegenwoordigd was in het museum. In 1982 hebben we een retrospectieve georganiseerd en sindsdien werd een grote Minnecollectie uitgebouwd. Later volgde nog een tentoonstelling: 'Minne, Lehmbruck, Beuys', die ook een stap betekende in de collectievorming van Minne.

We hebben na de tentoonstelling een werk gekregen van de dochter van Minne ('De fontein der geknielden') en zelf een werk gekocht van een nakomeling van Karel Van de Woestijne. Beide werken waren vooraf opgenomen als bruiklenen in de retrospectieve.

We hebben ingezet op gipsen van Minne, omdat de originele gipsen beelden dichter bij de kunstenaar staan dan de bronzen of marmeren versies die door praticiens worden vervaardigd... Het museum ligt zelf aan de basis van de herwaardering van dat soort werk, waardoor de prijs op de markt ook stijgt.

We hebben van een dochter van Minne ook alle schetsboeken van de kunstenaar aangekocht die nog voorhanden waren (één schetsboek bevindt zich in de Albertina te Wenen). In Minnes schetsboeken vinden we de neerslag van Minnes ideeën en vormen, waar belangrijke kunstenaars als Gustav Klimt, Egon Schiele en Oskar Kokoschka uit geput hebben. De schetsboeken vormden dan ook heel belangrijke aanwervingen. We zoeken steeds dieper in die richting. Ook de context rond Minne interesseert het museum. Van Constantin Meunier werden een brons en een gipsen beeld aangekocht, die goed aansluiten bij het werk van Minne. Van Oskar Kokoschka werd een reeks litho's aangekocht. Recent is er ook een beeld van Wilhelm Lehmbruck bijgekomen, een kunstenaar die door Minne werd beïnvloed. Later zou nog een werk van Käthe Kollwitz moeten volgen. We blijven zoeken op Minne.

Nog een figuur die met dit symbolisme te maken heeft en die zowel bij Minne als bij de eerste Latemse school aansluit, is Maurice Denis. Van deze kunstenaar werd een reeks litho's gekocht en er wordt gezocht naar een passend schilderij.

Albums met litho's en individuele prenten zijn heel belangrijk voor de collectie, omdat je daar op topniveau kan kopen. Collectievorming slaat niet alleen op schilderijen, tekeningen en beelden, maar ook bijvoorbeeld op geïllustreerde boeken (vb. dichtbundels van Emile Verhaeren, geïllustreerd met litho's van Odilon Redon). Je kan daar ook prachtige presentaties mee maken. We hebben ook alle jaargangen aangekocht van *Ver Sacrum*, het tijdschrift van de Weense Sezession (in dat tijdschrift werden speciale nummers gewijd aan Minne en Knopff). Dat soort kostbare boeken, historische tijdschriften of historische documentatie is voor ons belangrijk.

Korte samenvatting: we zoeken figuren en verzamelen de context rond deze kunstenaars om het verhaal van de collectie volledig te maken.

Besluit: we hebben een beperkt uitgeschreven collectieplan (één bladzijde in de beleidsnota) maar binnen het museum leeft een heel duidelijke visie op hoe de collectie moet ontwikkeld worden. Het collectiebeleid gaat uit van de bestaande collectie, van de context van Gent en het profiel van het museum dat we nog kunnen versterken. De visie rond de collectie is de visie van de hele staf; het is een collectief gebeuren.

Ik wil graag nog een oproep doen aan de overheid om door te gaan met het aankoopbeleid van sleutelwerken en topstukken. Dat was een oude traditie die men in een recent verleden (periode Karel Geirlandt en de opkomst van de musea voor hedendaagse kunst) onderbroken heeft door uitsluitend op de hedendaagse kunst in te zetten. Nu is deze traditie gelukkig weer in het leven geroepen.

## **SAMENWERKING (NABESPREKING)**

### De relatie MSK-S.M.A.K.

Het S.M.A.K. is ontstaan uit een conflict met het Museum voor Schone Kunsten. Die sfeer is nog altijd niet voorbij, hoewel ik mij daar persoonlijk altijd tegen verzet heb. Met de nieuwe directeur hebben we nu zeer goede contacten. We werken bijvoorbeeld samen voor de tentoonstelling 'Hareng Saur. Ensor en de hedendaagse kunst'. Het museumplein zou de zichtbare vorm kunnen worden van deze samenwerking. Een tentoonstelling over de jaren 50-60 zit ook nog in de pijplijn, als het symbolische dichten van de kloof tussen beide musea.

Er is een familieband tussen het S.M.A.K. en het MSK. Ook de collectievorming toont aan dat beide musea soms heel dicht bijeen staan. Zo was er onlangs een grote schenking van meer dan 180 tekeningen en aquarellen van Raoul De Keyser. Op het eerste gezicht vreemd dat die schenking naar het MSK kwam. Sommige kunstenaars worden echter afgeschrikt door het 'geweld' dat hedendaagse musea (wellicht terecht) ontwikkelen en voelen zich thuis te midden van de oudere kunst. Bij De Keyser speelde ook dat het MSK een expertise heeft ontwikkeld in het behoud van werken op papier.

Veel kunstenaars vallen tussen twee stoelen, tussen hedendaagse

kunst en oude kunst (de generatie van de jaren 50-60). Er zijn al gesprekken geweest om misschien de jaren 60 van het S.M.A.K. over te dragen (vroeger is het surrealisme al overgekomen). Moet dit een terugkerend proces vormen en wat is de grens met hedendaagse kunst? 1972, de Documenta van Harald Szeemann, zoals momenteel vaak wordt herhaald? Die tussenperiode wordt in tentoonstellingen nauwelijks belicht, denken we bijvoorbeeld aan de late abstracte kunst van de jaren 50. Veel van wat nu gemaakt wordt, oogt heel klassiek (vb. Lucian Freud, Luc Tuymans).

### Vlaamse Kunstcollectie

Over de constellatie Brugge-Gent-Antwerpen valt veel te zeggen. Specialisatie is het enige dat ik kan voorstellen. Je moet zorgen dat je een gezicht hebt als museum. In het luchtledige, in een virtuele wereld zou je de collecties kunnen profileren door ze te herschikken, maar zo'n optie is niet realistisch en zou voorbijgaan aan de historische achtergrond. Ik pleit echter wel voor een duidelijke taakverdeling in de werking, die we vanaf nu kunnen invoeren – ook in de collectievorming. In Gent zou vooral gewerkt worden rond de moderne ontwikkelingen, met het accent op kernfiguren als Ensor, Minne, de expressionisten. In Brugge kan men verder expertise opbouwen rond de middeleeuwen. In Antwerpen kan men rond de sterke periode van Antwerpen werken (16<sup>e</sup>-17<sup>e</sup> eeuw), zonder de rest van de collectie, inclusief de moderneren, in het gedrang te brengen.

De voorwaarde zou moeten zijn dat die drie musea Vlaams worden, dan zou je vanuit een helikopter kunnen kijken en zien hoe de musea zich best verhouden en elkaar best kunnen aanvullen.

Mijn visie op Antwerpen is niet dat de moderne werken er weg moeten. Het blijft natuurlijk wel vreemd dat de aan Gent gebonden Vlaamse expressionisten en de school van Latem sterker vertegenwoordigd zijn in Antwerpen dan in Gent, enkel omdat het KMSKA als Vlaams museum over meer middelen beschikte. Ik pleit voor kleine correcties die het profiel scherper kunnen stellen. Maar natuurlijk ziet niemand graag werk vertrekken.

Moet je in een museum een verhaal vertellen of niet? In een interview met *De Witte Raaf* naar aanleiding van mijn kortstondige overstap naar Antwerpen, werd aangevoerd dat je alles moest herschikken om een verhaal te vertellen. Andere mensen vinden dat de bezoeker het verhaal zelf moet samenstellen aan de hand van eclectische collecties. Dat zijn twee verschillende visies; ik ben daar zelf nog niet helemaal uit.

#### Collectiemobiliteit

Gezamenlijke aankopen bieden grote mogelijkheden. In het buitenland bestaan daar mooie voorbeelden van. Intern in België kan er al iets meer gebeuren, maar ik weet niet hoe een internationale samenwerking hier van de grond kan komen.

In de optie van collectiemobiliteit moet je altijd rekening houden met de risico's.

Ik ben absoluut tegenstander van mobiliteit als doel op zich, als iets wat mooi staat in jaarverslagen. Mobiliteit kan een efficiënt middel zijn, niets meer. Als bezoeker ga je naar een plaats om bepaalde werken te zien. De kern van de collectie moet daarom altijd beschikbaar zijn. In het MSK gaat het bijvoorbeeld om werken van Bosch, Géricault, Ensor.

Collectiemobiliteit zal ofwel beperkt blijven in de tijd, of moet beperkt blijven tot secundaire werken of dubbels in de collectie.

# Verslag lezing 17 mei 2010

## Phillip Van den Bossche

Mu.ZEE, OOSTENDE

*Deze tekst is een transcriptie van een PowerPointpresentatie en een verzameling van losse gedachten over Mu.ZEE, oorspronkelijk afgewisseld met afbeeldingen van de tijdelijke tentoonstellingen en collectiepresentaties van de afgelopen drie jaar.*

### DE PLEK WAAR DE KUNST WORDT BEWAARD, IS OOK DE PLEK WAAR ZE VERDWIJNT

“Als vorm is het museum conceptueel zó versleten, en als instelling is het zó kwetsbaar.

Ik kan mij de toekomst van het museum alleen voorstellen

als een staat van permanente crisis.”

(Christian Bernard, directeur Mamco, Genève)

Mu.ZEE heeft anderhalf jaar terug een onderzoekstraject ingezet dat in drie woorden kan worden samengevat: meer museum worden. Naast drie tijdelijke tentoonstellingen op jaarbasis brengen we telkens ook nieuwe collectiepresentaties en zoeken we actief naar de dialoog tussen beide museale basisfuncties. Mu.ZEE bouwt aan een onderzoekscollectie en gaat actief op zoek naar het geheugen van de collectie van de provincie West-Vlaanderen en de collectie van de stad Oostende.

Geschiedenis in relatie tot beeldende kunst is altijd ‘Onvoltooid Verleden Tijd’. Het museum heeft de potentie om de geschiedenis blijvend te organiseren én te vernieuwen. Maar de tijd gaat verder, geschiedenis is ook “een zijden draadje van wat je onthoudt boven een oceaan van vergeten dingen” (Milan Kundera in ‘De Grap’ uit 1967).

We leven tot op zekere hoogte volgens een bepaald beeldrepertorium, maar daarom is nog niet alles beeldcultuur geworden. Het museum van de 21<sup>e</sup> eeuw is een huis met verschillende kamers voor en van kunstenaars. Het verzamelt hun denkbeelden en zoekt – trial en error – naar presentatiemanieren en verbindingen tussen de collectie, de tijdelijke tentoonstellingen en het verzamelbeleid, tussen de participatie van het publiek en de specifieke en met argumenten onderbouwde keuzes van het museum.

Het enorme aanbod en de grote versplintering van de artistieke productie maakt dat het de dag van vandaag zo goed als onmogelijk is geworden om een stand van zaken van de hedendaagse kunst op te maken. Of nog, om de woorden van kunstcritica Anna Tilroe te parafraseren: hedendaagse kunst is zo pluriform geworden dat het idee van een ordelijk overzicht een illusie is.

Kunst is uiteindelijk een reis, een uitnodiging om op reis te gaan. Kunstwerken hebben de potentie om bij de toeschouwer een ‘buitenland in het hoofd’-gevoel te creëren en dat willen we in Mu.ZEE met publieksvriendelijke tentoonstellingen verder uitbouwen. We reizen samen; kunstenaar en publiek spreken dezelfde universele taal. Je hoeft die taal niet te spreken om ze toch te begrijpen. Het kunstwerk wordt namelijk in het hoofd van de kijker verdergezet. In navolging van Marcel Duchamp (1887–1968) en Stéphane Mallarmé (1842–1898), de grondleggers van de moderne kunst, maakt de toeschouwer het kunstwerk af. Maar zoals de Amerikaanse dirigente Marin Alsop terecht aangeeft, is echt luisteren naar muziek en kijken naar kunst een gesofisticeerd proces. “Je moet dat ontrollen”, zegt ze in een interview: “Het is zoals kijken naar de ‘Mona Lisa’, dat zie je ook niet meteen in zijn geheel maar in al zijn prachtige deelaspecten. Kunst is vanuit die beleving niet voor mensen die houden van zwart-wit. Het is net in de nuance en de evolutie dat de kunstbeleving zich schuilkhoudt.”

“Zoals het leven van de kunstenaar is ook het leven van zijn scheppingen slechts schijnbaar vrij. Zij zijn geen afspiegelingen van zijn zieleleven, ook geen materialisatie van zuivere platonische zijsideeën, maar ‘krachtvelden’ tussen subject en object.”

(Th.W. Adorno, Valéry Proust Museum)

“De lege doos van het museum is de drager van dit krachtveld tussen subject en object. De museumzaal symboliseert derhalve niet het innerlijk privédomein van de kunstenaar, zoals Proust nog veronderstelt, maar juist het omgekeerde: de publieke conditie van de kunst. Openbaarheid is een noodzakelijke voorwaarde voor de productie en receptie van beeldende kunst. Het museum is de culminatie van die openbaarheid, de plek waar de publieke conditie van de kunst zich volledig ontvouwt.

De museumbezoeker gedraagt zich vaak afwezig of verstrooid. Diens permanente onrust is niet zonder betekenis. Hoe vol van objecten het museum ook is, er zal altijd een indruk bestaan van dingen die verdwijnen. Op een metaniveau blijven de zalen leeg. De plek waar de kunst wordt bewaard is ook de plek waar ze verdwijnt. Het kunstwerk als intentioneel ‘project’ van een auteur valt weg in de onmetelijke afstand tussen de hoge idealen van de cultuur en het lage, stoffelijke, hyperconcrete van de materie. Dit is de wanhoop die Paul Valéry beschrijft.”

(Camiel van Winkel, uit concepttekst voor de groepstentoonstelling Valéry Proust Museum, voorjaar 2011, Mu.ZEE)

“Hoe het museum van de toekomst eruit moet zien is vooralsnog onduidelijk. Bij dit alles mag één ding niet vergeten worden. Superflex kan de prachtige tentoonstelling ‘Tussen Minimalismen’ alleen maken en de ‘Raum der Gegebenwart’ kan alleen gereconstrueerd worden omdat de getoonde kunstwerken ooit zijn aangekocht (...). De kunst blijft de kern van de zaak, en wat voor gedaante het museum van de 21<sup>e</sup> eeuw ook aan mag nemen, zonder kunst is museumbeleid onmogelijk.”

(Janneke Wesseling, NRC Handelsblad, 30 april 2010)

## HISTORIEK

Mu.ZEE is een fusie van twee structuren: de collectie van de provincie West-Vlaanderen en de collectie van de stad Oostende. We hebben de complementariteit van deze collecties onderzocht en verdedigd. Intussen is er een overeenkomst gesloten tussen beide besturen en vandaag zit de fusie in de laatste fase.

Op 8 mei 2008 startte de herinrichting van het volledige museum. Van de oorspronkelijke inrichting bleef niets meer over.

Eind april 2010 is Mu.ZEE een vzw geworden, die met een jaarlijkse dotatie zal werken. Vandaag zitten er in de vzw drie collecties:

- Provincie West-Vlaanderen
- Stad Oostende
- Nieuwe collectie waar op dit moment één kunstwerk in zit (nieuwe collectie van vzw Mu.ZEE)

Mu.ZEE werkt met een relatief groot aankoopbudget, doordat twee investeringssubsidies samenkomen. Nu is het mogelijk om reserve op te bouwen en te sparen voor een belangrijke aankoop.

In 1957 is de collectie van start gegaan. De toenmalige deputatie van de provincie besloot werk van jonge Vlaamse kunstenaars aan te kopen. Het kaderde in een traditie van kunst aankopen, die voorheen gericht was op het verfraaien van kantoren.

In 1959 werd een aankoopcommissie aangesteld, met het oog op de oprichting van een museum. In 1960 werd het woonhuis van Permeke aangekocht. De collectie Permeke is niet los te koppelen van de rest van het museum, omdat de kunstwerken ook tussen de twee plekken reizen.

Vanaf 1962 werd de collectie tentoongesteld in Brugge en Ieper. Pas in 1984-1985 neemt het museum zijn intrek in het voormalige warenhuis van Gaston Eysseleinck in Oostende. In 1986 opende het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst (PMMK).

De geschiedenis van het Museum voor Schone Kunsten in Oostende gaat terug naar 1885, toen een privéverzamelaar een aanzienlijke collectie kunstwerken schonk aan de stad. Acht jaar later besliste de gemeenteraad om een museum op te richten in een zaal van het oude stadhuis op het Wapenplein. De vader van Consant Permeke wordt de eerste conservator in 1897. Dankzij zijn inspanningen worden belangrijke werken aangekocht van onder meer James Ensor. Tijdens een luchtaanval in 1940 wordt het archief en de bibliotheek van het museum volledig vernield. Ongeveer 400 schilderijen en gravures gaan verloren. Na de Eerste Wereldoorlog wordt gewerkt aan de opbouw van de kern van de collectie met werken van de Oostendse kunstenaars James Ensor, Constant Permeke en Léon Spilliaert. Het museum wordt in 1958 ondergebracht in het gloednieuwe Feest- en Cultuurpaleis op het Wapenplein.

## DE COLLECTIE

Het museum heeft als missie het uitbouwen van een unieke collectie Belgische kunst van 1850 tot nu. De nadruk op jonge kunst is er vanuit de provincie altijd geweest. De hoogtepunten in de collectie zijn stukken uit eind 19<sup>e</sup>-begin 20<sup>e</sup> eeuw, met name van James Ensor, Léon Spilliaert en Constant Permeke. De verzameling is veel meer dan enkel de kunstwerken. In de tentoonstelling 'Bij Ensor op bezoek' bijvoorbeeld werden ook documenten, brieven, foto's en de voormalige bibliotheek tentoongesteld. In de collectie van Mu.ZEE bevinden zich zowel schilderijen, tekeningen als grafiek van Ensor.

De collectie omvat 3500 inventarisnummers. De collectie van het museum omvat een belangrijk ensemble van Léon Spilliaert (160 werken) en van Constant Permeke.

In de collectie kan je ook zien hoe het expressionisme tot stand komt, met werken van Jean Brusselmans en Paul Joostens (meer dan 350 collages). De collectie bevat ook een onafgewerkt schilderij van Brusselmans: zo kan je tonen aan het publiek hoe hij een werk componeert.

Het museum bezit onder meer werken van Georges Vantongerloo, Roger Raveel, Raoul De Keyser en Panamarenko. Deze worden in de zomer van 2010 getoond in het S.M.A.K. in de tentoonstelling 'Xanadu'. Met de bruiklenen van de Vlaamse Gemeenschap erbij heeft het museum veertien werken van Tuymans in de collectie uit begin jaren 90. Tussen 25 à 30 % van de collectie wordt getoond. Voor het publiek wordt aangegeven dat je altijd werk van bepaalde kunstenaars kan zien: Luc Tuymans, Léon Spilliaert, James Ensor, Constant Permeke, Panamarenko, Roger Raveel, Raoul De Keyser, enz. In het museum wordt zowel actief met de collectie gewerkt, als tijdelijke tentoonstellingen gemaakt. Musea zijn tentoonstellingsmachines geworden, die steeds bezig zijn met nieuwe dingen. Je trekt immers geen publiek met collectiepresentaties. In Mu.ZEE kunnen we de collectie steeds tonen en we kunnen de opstelling telkens opnieuw veranderen. Verzamelen is de motor van het museum, want het is de link tussen de tijdelijke tentoonstellingen.

De collectie bestaat voor 30 à 33 % uit aankopen en is verder oorspronkelijk of historisch gegroeid uit een evenredig percentage schenkingen. Een van de grote voordelen van die schenkingen is dat niet alleen grote namen uit de Belgische kunstgeschiedenis vertegenwoordigd zijn, maar ook de tijdgenoten. Dat is een heel interessante ontdekking.

Het collectieplan is het basisdocument voor elke collectiebeherende instelling en bevat een beschrijving van de (verzamel-)geschiedenis, de omvang van de collecties, de indeling van de deelcollecties, alsook een collectiewaardering en een omschrijving van de kerncollectie. Vanuit deze hoofdlijnen worden keuzes gemaakt en wordt een verzamelbeleid uitgewerkt voor een afgebakende beleidsperiode. Het collectieplan leidt tot een aanscherping van het collectieprofiel, helpt bij het stellen van prioriteiten, verschaft aanknopingspunten voor afstemming met collega-instellingen, brengt achterstanden in het collectiebeheer in kaart en zet aan tot actie. Het kan bovendien nuttig zijn als basis voor het opstellen van deelplannen zoals een digitaal registratieplan en beleidsprioriteiten rond behoud en beheer, waaronder restauratieprojecten voor collectieonderdelen.

In het collectieplan willen we zo helder mogelijk onze prioriteiten voor de collecties van de provincie West-Vlaanderen en de stad Oostende, alsook de nieuw uit te bouwen collectie van de vzw Mu.ZEE voor de beleidsperiode tot en met 2012 uiteenzetten. Daarbij bestuderen we de historische context van beide collecties, waaronder de complementariteit van een groot aantal collectieonderdelen, en bouwen we een nieuw toekomstgericht beleid uit.

Mu.ZEE is hét museum voor Belgische kunst met een maximale openheid en toegankelijkheid en fungeert als een actieve ruimte voor kunstenaars en publiek. Mu.ZEE vertelt verhalen met een unieke collectie Belgische kunst van 1830 tot nu en staat via een toonaangevend tentoonstellingsprogramma en collectiebeleid in dialoog met het internationale kunstgebeuren.

Mu.ZEE streeft daarbij naar verbreding door gastvrijheid en naar verdieping door onderzoek.

## Verzamelcriteria

Het collectieplan ligt in het verlengde van de missie en de strategische doelstellingen (zie beheersovereenkomst) van de vzw Mu.ZEE. Door middel van de hieronder beschreven tien verzamelcriteria wil Mu.ZEE de komende beleidsperiode een kunstwetenschappelijk onderbouwd en ambitieus verzamelbeleid in de vorm van aankoopvoorstellen aan de Raad van Beheer voordragen:

1. Het aankoopbeleid van vzw Mu.ZEE vertrekt vanuit een ‘denken in ensembles’. Er wordt met andere woorden naar gestreefd om, verspreid over een langere beleidsperiode, meerdere kunstwerken van eenzelfde kunstenaar te verwerven. Het is onze overtuiging dat het onderzoeksveld van een individuele kunstenaar zich pas ontplooit naar een breder publiek wanneer het oeuvre van de kunstenaar als rode draad wordt genomen;
2. Mu.ZEE wil, naast een permanente aandacht voor zijn volledige collectie bestaande uit kunstwerken van het midden van de 19<sup>e</sup> eeuw tot en met nu, jonge Belgische kunstenaars promoten. Het is belangrijk om nieuw talent een plek in de nieuwe collectie te (blijven) geven en historische verbanden te leggen;
3. Het museum onderzoekt hierbij of de afbakening ‘Belgische’ kunst in de 21<sup>e</sup> eeuw kan worden verruimd naar kunstenaars die wonen en werken in België;
4. De lacunes in de collecties van de provincie West-Vlaanderen en de stad Oostende, onder meer wat betreft de jaren 60, 70 en 80 van de 20<sup>e</sup> eeuw, vragen de eerstkomende jaren om extra aandacht;
5. Daarbij wordt in de volgende beleidsperiode eveneens extra aandacht besteed aan de kwantitatieve ondervertegenwoordiging van vrouwelijke kunstenaars in beide collecties,
6. Hetzelfde geldt voor de verbreding van de artistieke media en de ondervertegenwoordiging van fotografie, film en videokunst in de verschillende deelcollecties;
7. Daarnaast zullen we in ons aankoopbeleid ook extra aandacht besteden aan de verdere uitbouw van de historische kunstcontext

uit de beginjaren van de 20<sup>e</sup> eeuw; hiermee kunnen we onze unieke positie met betrekking tot het ontstaan van het modernisme in België in de jaren 10 en 20 verder uitbouwen en met belangrijke aankopen versterken;

8. Met de deelcollectie Constant Permeke in Jabbeke beheert de vzw Mu.ZEE een vrij volledig overzicht van het oeuvre van deze historisch belangrijke kunstenaar. Als zich een unieke kans voordoet om een topwerk of langdurige bruiklenen van particulieren te verwerven, zullen we de mogelijkheden uitvoerig bestuderen;
9. Voor de sleutelfiguren uit de collectie van de stad Oostende, waaronder James Ensor en Léon Spilliaert, wordt eenzelfde aandachtspunt naar voren geschoven; in de mate waarin de kunstmarkt het toelaat, zullen we steeds pogingen ondernemen om nieuwe belangrijke aanwinsten te verwerven;
10. Het verzamelbeleid van de vzw Mu.ZEE is afgestemd op het tentoonstellingsbeleid; hieronder verstaan we een afstemming tussen de tijdelijke tentoonstellingen en de verschillende collectiepresentaties, waarbij Mu.ZEE niet alleen kunstobjecten ‘aankoopt’ maar ook aandacht besteed aan de verdere verwerving van archiefdocumenten; hierdoor kunnen we zowel historische kunstwerken van een context voorzien als de definitie van hedendaagse kunst steeds herbejken en waar nodig bijstellen.

Bovengenoemde criteria zijn kunstwetenschappelijke instrumenten waarmee we onze aankoopvoorstellen kunnen legitimeren. Het is een eerste en bewuste afbakening van de grenzen. Hedendaagse kunst is zo pluriform geworden dat het idee van een ordelijk overzicht een illusie is, stelde Anna Tilroe. Niemand gelooft vandaag nog in een overkoepelelnd verhaal van de kunstgeschiedenis, om de kunstcriticus Janneke Wesseling te citeren. We dienen daarom, vanuit een analyse van de collectie en de beschikbare middelen, keuzes te maken.

Natuurlijk kunnen meerdere criteria worden gecombineerd en kunnen ze elkaar overlappen. Verder spreekt het eveneens voor zich dat de artistieke posities die tot meer dan één criterium gerekend kunnen worden onze speciale aandacht zullen hebben. Waar we precies onze

prioriteiten leggen, wordt zoals aangehaald ook mee bepaald door het tentoonstellingsbeleid, de discussies die we over het aankoopbeleid intern en extern zullen voeren. Kunstwerken die zich echter niet verhouden tot één of meer van de criteria en geen relatie hebben tot de verzamelgeschiedenis van de deelcollecties van Mu.ZEE, komen de eerstvolgende jaren niet automatisch voor aankoop in aanmerking.

Het verzamelbeleid is gekoppeld aan tijdelijke tentoonstellingen. Er is steeds een link met aankopen, zowel van jonge kunstenaars als naar collectiepresentaties toe.

Binnen het aanwezig budget worden grote ensembles uitgewerkt (vb. rond Brusselmans).

Het is belangrijk om na te denken over het museum van de 21<sup>e</sup> eeuw. De vraag die ons bezighoudt is dezelfde die de filosoof Bart Verschaffel zich stelde: klopt het dat we sinds de jaren 70 geen herinnering meer hebben aan geschiedenis maar aan actualiteit? Indien correct, als alles actualiteit is geworden, wat betekent deze constatering dan voor het verzamelen en het tonen van moderne en hedendaagse kunst? Hoe kunnen we het kunsthistorische discours reactiveren en het twijfelen als concept herintroduceren?

Er is een directe lijn tussen de uitspraak van Bart Verschaffel (twijfelen als concept reintroduceren) en het project met Camiel van Winkel in 2011 (hoe ga je als museum om met geschiedenis als er geen geschiedenis meer is). Dat heeft te maken met de hele discussie rond de autoriteit van het museum. Als instelling moet je bewust zijn van je autoriteit en verantwoordelijkheid. Als museum neem je keuzes; je kan niet alles verzamelen en tonen. Je moet autoriteit opnemen en verdedigen naar publiek toe. De bezoekers verwachten een duidelijk statement en duidelijke keuzes. Je moet aangeven waar je als museum voor staat. Hoe ga je om met freelance tentoonstellingsmakers? Hoe zorg je ervoor dat het duidelijk is dat het je eigen beslissing is?

De kunstenaar is het vertrekpunt. Het is belangrijk om goede contacten met kunstenaars op te bouwen. Een kunstenaar staat altijd in een internationale context. Hoe kan je dat oplossen als je niet internationaal kan verzamelen? In presentaties kan je werken tonen binnen een internationale context. Dit is een voorbeeld van hoe je kan werken met

privéverzamelaars in Vlaanderen, Brussel en Wallonië.

Het museum is een huis met verschillende kamers, waarin je denkbeelden verzamelt. Je gaat verschillende presentatiemanieren uitwerken en de oorspronkelijke context reactiveren.

De werking in Mu.ZEE vertrekt vanuit het geloof in de kunstgeschiedenis en manieren om dat te herbekijken en te herinterpreteren. Hoe kan je het herbekijken en herinterpreteren?

In 2008 liep in Mu.ZEE in een tentoonstelling met werk van Marc Camille Chaimowicz. In zijn werk zit voortdurend het spelen met de geschiedenis, dat teruggaat naar de rode draad in het beleidsplan van Mu.ZEE.

Bij de collectiepresentatie 'Luc Peire en tijdgenoten' werd vertrokken van het idee om een reconstructie te maken van een tentoonstelling. In 1957 organiseerde Luc Peire samen met designcriticus Karel Elno de tentoonstelling 'Vormen van Heden' in het Gemeentelijk Casino van Knokke. Ze maakten een gedurfde confrontatie tussen de beeldende kunst en de wooncultuur van de jaren 50. De collectiepresentatie in Mu.ZEE refereerde aan die spraakmakende tentoonstelling uit 1957 maar is er geen kopie van. Er werd bijvoorbeeld werk van tijdgenoten in de tentoonstelling geplaatst. Denken over verzamelen heeft te maken met de tentoonstelling als archiefdocument.

## **INFRASTRUCTUUR**

Naar bewaring en conservering toe moet je kunnen omgaan met verschillende dragers. Ook over apparatuur wordt gepraat bij de aankoop van een kunstwerk; je moet in het achterhoofd houden dat je bepaalde apparatuur in huis moet hebben.

Het bewaren van kunst is een van de topprioriteiten van een museum. Er is een enorme achterstand op dat vlak, maar het mag geen beperking zijn voor welke media je aankoopt. Bij de fusie van Mu.ZEE bestond de wens om een depot te bouwen, hetgeen opgenomen was in de allereerste overeenkomst. Er zal een investering komen vanuit stad Oostende (300.000 euro). De plannen voor het depot zijn klaar.

Vooraf voor grote formaten wordt afgestemd met andere musea om



een nieuw depot te bouwen, maar de samenwerking is nog niet concreet op dat vlak. Het is altijd een en-en-verhaal, omdat je binnen het museum ook steeds een professioneel depot nodig hebt. Het moet nog hanteerbaar blijven.

## **SAMENWERKING**

De samenwerkingen tussen musea beginnen vruchten af te werpen. Je kan expertise gemakkelijk delen.

Over collectiemobiliteit wordt op dit moment niet gesproken, maar het is wel belangrijk. Tegelijk is het een meerwaarde dat drie of vier collecties werken verzamelen van dezelfde kunstenaars. Het voordeel van de nieuwe generatie directeurs/conservatoren is dat ze een eigen profiel kunnen ontwikkelen om samen te werken. De meerwaarde is een patchwork. Je moet een aantal analyses durven maken. De geschiedenis van moderne en hedendaagse kunst in België is nog jong. Weinig collecties zijn gegroeid vanuit een duidelijk aankoopbeleid of collectieplan; die beginnen zich nu pas te vormen.

Er wordt niet afgestemd met Wallonië, maar er zijn wel gesprekken. In de collectie van de provincie West-Vlaanderen zijn heel wat Waalse kunstenaars vertegenwoordigd. Willy Van den Bussche dacht niet in de 'categorieën' Waals-Vlaams. Momenteel is er een frisse generatie kunstenaars actief in Wallonië. Mu.ZEE kan het complete plaatje vormen.

Kan het museum de opdeling tussen privé en publiek als niet-overlappende begrippen nog volhouden? De tentoonstelling 'Public Private Paintings' (najaar 2010), een dialoog tussen 15 privéverzamelingen uit Vlaanderen en Brussel en een overzicht van kunstaankopen uit het S.M.A.K., M HKA en Mu.ZEE, presenteert beide klassieke polen als een potentieel en een zoektocht naar samenwerkingsmodellen zonder ze te laten samenvallen. Volgens museumdirecteur Manuel Borja-Villel van het Spaanse museum Reina Sofia ligt de creatieve dimensie die onze maatschappij nu definieert zowel in het publieke als in het privé-domein. De vraag is hoe het museum zich op het snijvlak van beide domeinen kan opstellen.

De mogelijke toekomstige samenwerking tussen publiek en privé

laat zich misschien illustreren met een foto en een metafoor. We zien de bekende Franse schrijver en minister van Cultuur André Malraux (1901-1976) in 1947 met reproducties van kunstwerken voor 'zijn' 'Musée Imaginaire' in een privéomgeving. Hij is de autoriteit, diegene die selecteert en als een fotograaf inzoomt op de kunstgeschiedenis. Malraux heeft zijn hele politieke leven gepoogd om cultuur dichterbij de mensen te brengen. Als één van de eersten vermengt hij kunstvoorwerpen uit de hele wereld in zijn studies en naslagwerken. Maar misschien ligt het museum van de 21<sup>e</sup> eeuw 'verscholen' in de dubbele piano op de achtergrond. Malraux leunt er voor de foto als een elegante dandy tegenaan. Op de dubbele piano kunnen namelijk twee pianisten tegenover elkaar zitten. Ze verbeelden op het eerste zicht de 'oude' tegenstelling tussen de lang als onverzoesbaar gehanteerde begrippen: publiek en privé. Dit verandert als ze gaan samenspelen, samen (muzikale) verhalen gaan schrijven. Denk bijvoorbeeld aan de vele mogelijkheden: langs één kant solo of een pianoconcerto voor de linkerhand en aan het andere klavier een muzikaal quatre-mainswederwoord enz.

Zo maken we samen van het 'ik' en de passie voor het verzamelen en naar kunst kijken een meervoud. Het gaat om de muziek die we samen spelen, de partituren die we samen schrijven.

## **OVERZICHT AANKOPEN VANAF 2007**

### Aankopen 2007

- Koenraad Dedobbeleer/ Sofie Hassaerts / Colombe Marcassiano, 'Pondering nothing much about even less', 2006, dia-installatie
  - Manon de Boer, 'Gewonnen Steden', 2006, video
  - Guy Mees, 'Verloren ruimte', 1990, werk op papier
  - Guy Mees, 'Imaginair ballet', 1998, werk op papier
- Het museum heeft een afspraak met de erfgenamen van Guy Mees: alle werken zijn aanwezig in een apart depot (model van het MACBA). Met de Stichting Guy Mees is een bruikleenovereenkomst gesloten. Alle werken (meer dan 350) worden geïnventariseerd en er wordt een rondreizende tentoonstelling georganiseerd.
- Marcel Broodthaers, 'Das Recht', 1972, editie

- Jan Vercruyse, 'Tombeaux', 1987, sculptuur  
(de eerste 'Tombeaux' in een publieke collectie)

### Aankopen 2008

- Jan Vercruyse, 'Labyrinth & Pleasure Gardens', 1995-2001, 21 prenten
- Lili Dujourie, 'Oostende', 1974, dia-installatie
- Lili Dujourie, 'Tussen de memoires van mijn handen', 2007, ongebakken klei
- Franciska Lambrechts, 'Allons travailler. Pourquoi? Pourquoi? Pourquoi?', 1991, video  
Dit is een tijdsdocument; het geeft aan hoe de kunstwereld in elkaar zit.
- Sven Augustijnen, 'Histoire Belge', 2008, 10-delige fotoreeks  
Momenteel wordt gewerkt aan een coproductie met het museum (prefinanciering van werk), met als voorwaarde dat Mu.ZEE de enige film kan verwerven in een Belgische collectie.
- Olivier Foulon, 'The soliloquy of the broom', 2008, 16mm film + 4 fotoreproducties
- Anouk De Clercq, 'You are here', 2008, dvd

### Aankopen 2009

- Jean Brusselmans, '10 tekeningen', jaren 30
- Jean Brusselmans, 'Tristesse', 1927, houtskooltekening
- Jean Brusselmans, 'Reflet dans le miroir', 1915, ets, 2 staten
- Léon Spilliaert, 'Vissersvrouwen in gesprek', datum onbekend, tekening
- Léon Spilliaert, 'P.G. Van Hecke & Norine', 1920, schilderij
- Ann Veronica Janssens, 'Riff', 2008, 13-delige video-installatie  
Het is de taak van een publiek museum om niet alleen in ensembles te denken, maar ook in het project van Janssens te denken. Daarom moet je het onderzoek bij elkaar houden.
- Jan Vercruyse, 'L'art de voire, Les choses', 1977, foto  
Een van de allereerste foto's van Vercruyse.
- Lili Dujourie, 'Il fait dimanche sur la mer', 2009, video-installatie op 7 monitors
- Anne Daems, 'My Father's Garden', 2008, video-installatie
- Herman Van Ingelgem, 'The house of mother and father, both painted in blue', 2009, sculptuur

### Aankopen 2010

- Jan Kempnaers, 'Recent Ruins', 2010, serie van 10 foto's
- Michael Van den Abeele, 'Blauwe Blisters', 2010, olie op doek
- Michael Van den Abeele, 'Sleeper Service', 2010, olie op doek
- Abel Auer, 'The Message', 2010, olie op doek
- Walter Swennen, 'Zonder Titel', 2010, olie op doek
- Bert De Beul, 'Zonder titel', 2000, olie op doek
- Bert De Beul, 'Zonder Titel (AB 274)', 2003, olie op doek
- Valérie Mannaerts, 'Blood Flow', 2010, textiel
- Jos De Gruyter & Harald Thys, 'Das Loch', 2010, video
- Jean Brusselmans, 30 tekeningen, 1920-1950
- Jan Vercruyse, 'Zonder Titel (zelfportretten IX)', 1980

### Langdurige bruiklenen

- Jef Geys, 'Kleurboek voor Volwassenen', 1964-65, zeven panelen
- Jef Geys, 'Villa Wintermans', 1991-2009, negen delen
- Guy Mees, depot nagelaten kunstwerken (inventaris bestaande uit onder meer 350 werken op papier) › tentoonstelling en onderzoeksproject 2011/2012

### Schenken

- Luc Claus, 10 tekeningen, 1975-2003
- Valérie Mannaerts, 'If travel is searching and home what's been found', 2009 (schenking door de kunstenaar van een deel van geproduceerd kunstwerk voor Beaufort 03)
- Koenraad Dedobbeleer, 'Cover me slowly', 2009, sculptuur
- Anne-Mie Van Kerckhoven, 12 tekeningen, 2005, mixed media op papier  
(aankoopvoorstel Mu.ZEE aan het bestuur van de Vrienden Mu.ZEE - collectie provincie West-Vlaanderen)

# Verlag lezing 31 mei 2010

## Menno Meewis

MIDDELHEIMMUSEUM, ANTWERPEN

### HISTORIEK

Het museum werd opgericht in de naoorlogse euforische stemming in 1950. In hetzelfde jaar werd besloten om een permanente opstelling onder te brengen in het park.

Middelheim bestaat uit Middelheim-hoog, Middelheim-laag, Middelheim-west en Middelheim-oost. Op Middelheim-hoog vond de eerste tentoonstelling plaats en zijn de eerste aankopen gebeurd. Er werden langdurige bruiklenen van het Koninklijk museum (met Rodin) en van de academie (met Rik Wouters) getoond.

Vanaf het begin werd gekozen voor de periode vanaf Rodin – een van de pioniers van de moderne beeldhouwkunst – tot heden. In het Middelheimmuseum wordt zowel moderne kunst als hedendaagse kunst getoond. Veel musea maken een breuk na Wereldoorlog II, terwijl er in het Middelheim continuïteit is.

Om de twee jaar werd een grote internationale tentoonstelling georganiseerd. In het begin hadden de biënnales heel veel invloed, omdat het Middelheim het eerste museum voor hedendaagse kunst in Vlaanderen was.

### MIDDELEN

Het Middelheimmuseum is een stedelijk museum en hoort dus bij een groep van stedelijke instellingen, die samen één vzw vormt. In Gent hebben alle musea een aparte vzw. In Antwerpen kan jaarlijks ge-

schoven worden met budgetten, waardoor meer budgetruimte vrijkomt voor speciale aankopen of speciale tentoonstellingen.

De vriendenvereniging van het museum, Middelheimpromotors, is opgericht in 1965. Luc Bertrand (Ackermans & Van Haaren), een belangrijke zakenman, is momenteel voorzitter. Hij is sterk aanwezig in het bedrijfsleven en brengt een groep van bedrijven met zich mee, die hij stimuleert om een bijdrage te leveren voor het museum. Dat brengt enerzijds stabiliteit, maar anderzijds kan je daardoor een aantal andere groepen of lobby's niet aanspreken.

Jaarlijks brengt de vriendenvereniging nu 100.000 euro samen, vooral voor aankopen. We hebben piekjaren en daljaren. Gemiddeld beschikken we over 700.000 tot 800.000 euro voor restauraties, tentoonstellingen en aankopen. Daar wordt mee geschoven.

Vroeger werd ook een fundraisingavond met rondleidingen voor politici en mensen uit het bedrijfsleven georganiseerd, met een opbrengst van 2 miljoen Belgische frank per avond.

De budgetten van de Middelheimpromotors gebruiken we enkel voor het museum zelf, niet voor kunst in de openbare ruimte en voor tentoonstellingen met jonge kunstenaars. De promotors zijn ook vertegenwoordigd in de adviesraad, zonder die te overheersen. Gewoonlijk sparen ze een paar jaar, om dan een groot werk te kopen (vb. Carl André). Ze kunnen iets opbouwen, wat binnen het budget van de stad onmogelijk is (omdat het geld na een jaar verdwijnt).

### INFRASTRUCTUUR

Er is een binnenplein met een aantal dienstgebouwen en een documentatiecentrum. In het begin was dat een tentoonstellingsruimte (in de jaren 60-70), maar nadien werd het een documentatiecentrum met 60.000 publicaties over moderne en hedendaagse beeldhouwkunst, met als specialisatie kunst in openbare ruimte.

Het tentoonstellingspaviljoen van Renaat Braem werd in 1971 gebouwd, als aanvulling op wat in open lucht plaatsvond. Door de sterke architectuur houdt kunst er niet gemakkelijk stand. Er is ook vloerverwarming, waardoor bepaalde werken moeilijk getoond kunnen worden.

Sinds 2000 is er 7 ha bijgekomen. Het ontwerp van de Franse landschapsarchitect Michel Desvigne staat helemaal in contrast met het oude park. Vooral een deel van de collectie uit de jaren 60-70 met beschilderde metalen werken, wordt daar samengebracht. In Middelheim loopt alles meer door elkaar heen (geen zaal voor impressionisten, expressionisten enz.).

Sinds 2005 is het kasteel bij het museum gevoegd. Beneden willen we een cafetaria met bookshop, boven komt de administratie. Op die manier kunnen het documentatiecentrum en de bibliotheek de oranje volledig innemen.

## COLLECTIE

Van begin af aan was het de bedoeling om een selectief overzicht, een rapportage, een staalkaart te bieden van moderne en hedendaagse beeldhouwkunst in open lucht. Ook het internationale karakter was van begin af aan aanwezig.

De biënnales zijn een belangrijke impuls geweest voor de collectievorming. Middelheim-laag werd telkens vrijgemaakt na de biënnales en er werden werken aangekocht voor Middelheim-hoog.

Het Middelheim kocht in 1952 een werk van Henry Moore, onder heel veel politiek protest uit het college van burgemeester en schepenen en uit de gemeenteraad, omdat ze het werk te avant-gardistisch vonden. Wij staan heel dicht bij de politici, omdat ze mee worden afgerekend op hetgeen er gekocht is. Dat is niet altijd eenvoudig. Het kan heel erg meevallen, maar ook heel erg tegenvallen.

Het museum heeft sterkte en zwakke momenten gekend. Er zijn een aantal hiaten gekomen. Mensen die het Middelheim aanstuurden, dachten dat ze mee konden bepalen welke kunst belangrijk zou worden. Dat is faliekant mislukt. Popart, minimal en conceptuele kunst ontbrak. Er werden heel lang - om het wat oneerbiedig te zeggen - bronzen blote madammen gekocht (tot 1993). We hebben later hiaten opgevuld, door werk aan te kopen van o.a. Carl André en Lawrence Weiner.

Tijdens de jaren 80 viel het aankoopbeleid stil om financiële redenen. Toen was het vooral de vriendenvereniging die aankopen deed, maar

dat kaderde ook niet echt in een beleid.

In 1993, toen de biënnales opgeschort werden, werd beslist om Middelheim-laag in te schakelen voor de collectie hedendaagse kunst en om het beleid op te starten door in een keer werk van 10 internationale kunstenaars aan te kopen (vb. Bernd Lohaus). Bart Cassiman heeft dat programma uitgewerkt, niet enkel voor het Middelheim, maar ook voor het KMSKA en het M HKA. 1993 betekende een nieuwe start voor het museum. Het heeft politici doen inzien dat het Middelheim een belangrijk museum is, ook in de globale politiek van een stad. Sindsdien zijn ze middelen blijven geven aan het museum.

In 1994 is het Middelheim begonnen met een tentoonstellingsprogramma op jaarbasis. Tussen 1994 en 2004 heeft Middelheim enkel eenmanstentoonstellingen gemaakt: klassiekers (Henry Moore, Per Kirkeby), experimentele tentoonstellingen (vb. Jessica Stockholder, Kawamata). Dat was een reeks tentoonstellingen, waarbij het idee om aan te kopen niet echt meespeelde. Bij een tentoonstelling van Wim Delvoye werd bijvoorbeeld geen werk uit de tentoonstelling gekocht, maar nadien werd wel een ander werk van hem aangekocht.

Een derde soort tentoonstelling, misschien wel de belangrijkste, zijn de aankooptentoonstellingen. Het is interessant naar de bevolking toe om de kunstenaar waarvan we een werk kopen voor te stellen. Het werk dat we aankopen wordt zo ook gesitueerd binnen het oeuvre van de kunstenaar (vb. Luciano Fabro, Henk Visch).

We kopen veel veiliger aan dan de meeste musea. Middelheim werkt met monumentale beeldhouwkunst, dus elk werk bepaalt mee het uitzicht van het museum. Er wordt daarom gekozen voor kunstenaars die al een plaats verworven hebben binnen de hedendaagse kunstgeschiedenis. Dat is natuurlijk ook een duurder optie. We kopen ook niet zo veel werken: soms maar een werk per jaar.

We hebben een adviesraad, die adviseert over de aankopen en het tentoonstellingsprogramma. Het is een klankbord voor de mensen die in het museum werken en een ondersteuning voor de politici, die kunnen verwijzen naar de adviesraad die aankopen goedgekeurd hebben. De huidige leden zijn: Paul Robbrecht, Mauritz Kung, Edith Doove, Eva González, Tom van Gestel, Frederik Leen. Het museum doet voorstellen

tot aankoop of voor tentoonstellingen, vervolgens geeft de externe adviesraad adviezen aan het stadsbestuur.

Het Middelheimmuseum heeft heel veel problemen met behoud en beheer (restauratieproblemen). Bij de biënnales werd werk gemaakt in opdracht, voor een tentoonstelling van twee of drie maanden. Achteraf werd dit aangekocht voor de vaste collectie, om er dan 30 tot 40 jaar te staan. Als je iets echt wil bewaren moet je het niet buiten opstellen; het is dus een bewust risico. Langs de andere kant vinden we het belangrijk dat we nieuwe materialen brengen. Het is moeilijk om een openluchtmuseum levendig te houden met brons, steen, hout. We kopen dus ook werken aan die mogelijk problemen zullen opleveren en opnieuw zullen moeten worden opgebouwd. Nieuwe materialen zijn heel belangrijk (vb. een fragiele opblaasbare sculptuur).

Bij aankopen vragen we ons wel af of het werk achteraf nog verplaatsbaar is. Daar passen we erg mee op. De meeste werken werden gemaakt voor het museum. We hebben nu al meerdere werken voor eenzelfde plek. Dus kan je maar een van die werken tonen. Een van de grootste werken die permanent wordt opgesteld is van Honoré d'O.

Soms wordt een werk gekozen tijdens de tentoonstelling; soms weten we al vooraf welk werk we zullen aankopen. We proberen sowieso om het verhaal van beeldhouwkunst te blijven vertellen.

We willen ons niet beperken tot de echte openluchtkunstenaars en stimuleren anderen om in open lucht te werken (vb. Jessica Stockholder). Franz West heeft zich na de tentoonstelling in het Middelheim meer geconcentreerd op werken in aluminium. Ook Vlaamse / Belgische kunstenaars kunnen het museum als laboratorium gebruiken.

Vanaf 2005 werd beslist om terug met groepstentoonstellingen te beginnen, omdat er ook nieuwe ruimte bijkwam (vb. Tentoonstelling 'Idyl - as to answer that picture' van Philippe Pirotte; 'Lang leve beeldhouwkunst').

Een werk van Paul McCarthy heeft het museum niet kunnen kopen. We hadden hiervoor subsidies aangevraagd bij de Vlaamse Gemeenschap. De beoordelingscommissie ging akkoord, maar de minister heeft dit afgeremd. Vergankelijk werk van Amerikaanse kunstenaars aankopen is geen prioriteit. Dit is een gemiste kans.

We slagen erin om bepaalde kunstenaars naar Vlaanderen te brengen, onder meer omdat galeriehouders het belangrijk vinden dat er heel veel collectioneurs in Vlaanderen zijn. Daarom wordt zo'n kunstenaar gestimuleerd om een tentoonstelling in Vlaanderen te aanvaarden. We trachten dan werk aan te kopen met een aantal argumenten: we organiseren een tentoonstelling met een catalogus, de Vlaamse musea zijn niet rijk, Middelheim verkoopt nooit werken en het is een gratis museum.

Echte topwerken uit topperiodes van topkunstenaars blijven onbereikbaar. Ofwel kopen we een werk van een kunstenaar voor hij bekend wordt, ofwel kopen we het werk als de kunstenaar over zijn hoogtepunt heen is, ofwel kopen we atypisch werk.

Vorig jaar hebben we een werk van Chris Burden verworven, dat specifiek gemaakt werd voor het museum. We hebben hard kunnen onderhandelen, omdat de prijzen van kunstwerken momenteel niet stabiel zijn.

## **KUNST IN DE OPENBARE RUIMTE**

Het stadsbestuur heeft besloten om een aantal dossiers via het Middelheimmuseum te laten lopen, omdat wij de enige instelling van de stedelijke overheid zijn die zich bezighoudt met kunst in de openbare ruimte. Voorbeelden: werken van Anne-Mie Van Kerckhoven, Bren Heymans, Panamarenko, Boy en Eric Stappaerts, Christina Iglesias (fontein voor het Koninklijk Museum), Hans Op de Beeck, Luc Tuymans.

Middelheim is op verschillende manieren betrokken bij kunst in de publieke ruimte. Er is een werkgroep Beeld in de Stad, die de Stad adviseert rond kunst in de openbare ruimte. Er is ook een openluchtdepot (voor werken die verdwenen zijn uit het stadsbeeld in de jaren 60). De werken wachten op restauratie om terug in de stad geplaatst te worden, maar het restauratieatelier is nog niet volledig ingericht.

Een poetsploeg onderhoudt werken vanuit het Middelheimmuseum. De ploeg doet geen zware restauratiewerken (dat is de taak van patrimoniumonderhoud), maar verwijdert graffiti, ontmost en reinigt beelden. Nu reageren we alleen op oproepen, maar we gaan zelf een

parcours ontwikkelen om beelden in de stad te poetsen.

Het museum heeft 50 jaar zonder depotruimte gewerkt. Alles wat we hadden stond in het museum, met als gevolg dat het museum zelf een depot werd. Dankzij de depotruimte (een ontwerp van Stéphane Beel) kunnen we nu werken op een verantwoorde manier stockeren. Het gedeelte boven de Craeybeckxtunnel heeft ons de kans gegeven om werken te verwerven op de grens tussen architectuur en beeldende kunst (vb. Cabrita Reis). Het was een deel van een tentoonstelling die aangekocht is na de tentoonstelling. Ook een werk van Ann Veronica Janssens (‘Tennismuur’) was een combinatie van tentoonstelling en aankoop.

Het museum zelf functioneert als beschermde openbare ruimte. Het werk van Dan Graham stond aanvankelijk op het Sint-Jansplein. Het werk kwam er over als een vreemd lichaam en was na een week beschadigd door vandalen. Toen werd besloten het een plek te geven in het museum.

Duurzaamheid is een interessant aspect. In de openbare ruimte leidt kunst immers een gevaarlijk bestaan. Een kunstenaar heeft er een minimale vrijheid. Meestal is kunst in de openbare ruimte heel braaf. Kunst in openbare ruimte die niet in opdracht gemaakt werd, is daarom een heel mooie strekking. We proberen dergelijke werken te inventariseren.

Kunst in de openbare ruimte moet je heel erg goed voorbereiden. Een sterke publiekswerking helpt. Een werk moet je goed introduceren in het begin, zodat het goed functioneert. Het vraagt een heel andere werkwijze dan in het museum. Een werk in de publieke ruimte staat er alleen voor; er is geen bescherming voor.

Deurne heeft een project om 19 landmarks in haar wijken te plaatsen en daarvoor wordt samengewerkt met De Nieuwe Opdrachtgevers. We hebben een impulsfonds voor kunst in de openbare ruimte (50.000 euro) om districten een impuls te geven. We betalen De Nieuwe Opdrachtgevers gedurende drie jaar om dat mee te ontwikkelen.

We willen een aanspreekpunt zijn voor kunst in de openbare ruimte. We krijgen vaak vragen van steden en gemeentes die advies willen. Het museum staat daar zeker voor open, maar misschien is dat structureel nog niet genoeg uitgewerkt.

## **SAMENWERKING**

We hebben een reeks werken in langdurige bruikleen van het Koninklijk Museum, van de Academie, maar bijvoorbeeld ook van de Wide White Space. Die laatste werken (Broodthaers, Beuys, Lohaus) tonen we vooral binnen. Misschien nog niet vaak genoeg, omdat we weinig binnenruimte hebben. We hebben te weinig bruikleen van collectie-neurs in Vlaanderen, een probleem dat zich misschien voordoet in meerdere musea. Die werken zijn te weinig zichtbaar.

We geven veel in bruikleen, ook internationaal. Bepaalde werken worden heel vaak gevraagd. Toch is een uitwisselingsbeleid erg moeilijk. In Storm King bij New York, bijvoorbeeld, heb je valleien met écht monumentale werken, die zelfs nooit in het Middelheimmuseum zouden kunnen. Met andere openluchtmusea kan je het Middelheim moeilijk vergelijken: de schaal en de aard van het landschap verschilt zo sterk dat dit heel moeilijk is.

In het beste geval zouden we meer moeten samenwerken. In 2012 staat er in Vlaanderen van alles op het programma (Manifesta, Contour, TRACKS, Turnhout 2012, Beaufort), waarvoor samenwerking mogelijk is. De Vlaamse overheid tracht ook een aantal initiatieven te bundelen. In het slechtste geval betekent samenwerken dat heel wat openluchttentoonstellingen na de zomer een plek zoeken voor werken waar ze geen blijf meer mee weten. Dan komen ze vragen aan het Middelheimmuseum of het werk niet bij ons kan staan.

We houden ons heel sterk aan ons profiel. Het paviljoen blijft aanvullend; we houden ons sterk profiel als openluchtmuseum. Door de openluchtopdracht komen we niet in concurrentie met andere musea. Misschien is het verrijkend om werken van een kunstenaar aan te kopen in een binnen- en een buitenmuseum, maar dat gebeurt niet op een gestructureerde manier. Met Panamarenko is dat bijvoorbeeld al gebeurd. Het profiel van Middelheim veroorzaakt zelden overlappingen wat aankopen betreft. Het is ook niet erg dat werk van dezelfde kunstenaar wordt aangekocht door bijvoorbeeld het M HKA en het Middelheimmuseum. De context waarin het werk getoond wordt is immers erg verschillend.

# Verslag lezing 14 juni 2010

## Philippe Van Cauteren

S.M.A.K., GENT

*Dit is de neerslag van een uiteenzetting waarin verschillende problematieken worden aangestipt, als aanzet voor verdere ontwikkeling.*

### ACHTERGROND

Onder impuls van Karel Geirlandt ontstond in 1957 de 'Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst', met als doel de realisatie van een autonoom museum, gericht op de eigentijdse tendensen in de kunstwereld. Het streven naar een internationale collectie was een antwoord op de toenmalige aankooppolitiek van het Museum voor Schone Kunsten van Gent. Bovendien wou men een internationale impuls genereren voor regionale artistieke ontwikkelingen.

Het belang van de privéverzameling werd vanaf het begin erkend en mensen als Roger Matthys, André Goeminne en Anton Herbert traden toe tot de 'Vereniging'. Burgers waren dus betrokken bij een museum dat op dat moment in een vacuüm opereerde. In 1976 startte het museum, met Jan Hoet als directeur, met het verwerven van een aantal ophefmakende meesterwerken, zoals de eerste Panamarenko en 'Wirtschaftswerte' van Joseph Beuys.

De collectie van het S.M.A.K. ontstond dus vanuit een pioniersgeest en verschilt daarin niet veel van het verhaal van M HKA of Mu.ZEE. In het heersende model werd vertrokken vanuit een soort 'geniegedachte' waarbij het persoonlijke standpunt van de directeur domineerde. Dat had logischerwijze goede en slechte kanten.

### DE COLLECTIE

De collectie van het S.M.A.K. omvat ongeveer 1800 werken. Een collectie kan op een 'positieve' of 'negatieve' manier worden benaderd. De ontbrekende werken zijn bijna even belangrijk als degene die wel aanwezig zijn (vb. Leipziger Schule en Neue Wilde werden niet aangekocht, ten voordele van andere). Op een gegeven moment wordt de collectie een negatieve matrix van wat niet aanwezig is.

In vergelijking met 30 jaar geleden is de kunstwereld vandaag fundamenteel anders gestructureerd. De groeiende markt en de globalisering leidden tot een groter veld, waarbinnen ook het 'afzetgebied' van verzamelaars veel ingewikkelder is geworden. Het idee van een stabiel centrum is verdwenen. Deze permanente veranderlijkheid heeft onder andere een effect op de manier van verzamelen.

In het S.M.A.K. bestaat de traditie dat werken worden gekocht naar aanleiding van een tijdelijke tentoonstelling. Deze tentoonstellingen dienen dus als een soort motor van het aankoopbeleid (vb. Adrian Ghenie en Mark Manders).

Doordat de collectie niet historisch of representatief werd opgebouwd, ontstond een subjectief geladen model. Er werd vertrokken vanuit de idee van een 'meester-discours' waarbij kunstenaars zoals Beuys, Nauman en Panamarenko naar voor werden geschoven. Van die kunstenaars werden niet een of twee werken verzameld, maar werd een soort deelverzameling gevormd. Zo werd het oeuvre van de kunstenaar in de breedte en in al zijn complexiteit gerepresenteerd.

Mark Manders is een voorbeeld van hoe dit model vandaag wordt verdergezet. De werken van Manders vormen een coherent geheel dat op termijn als permanente tentoonstelling zou kunnen worden getoond. In plaats van een kunstenaar te laten vertegenwoordigen door slechts één werk, treedt men aan de hand van een constellatie van werken binnen in het discours en het artistieke denken van de kunstenaar. Dit maakt de selectie van kunstenaars strikter, wat een vernauwing, maar tegelijk ook een verbreding inhoudt.

Van Lois Weinberger werd een ensemble werken gekocht, omdat zo het horizontale en vertakte aspect van zijn oeuvre aanschouwlijker

wordt. Het ensemble is als een Weinberger-molecule die op een beweeglijke manier aanwezig is in de collectie. Als tegenbeweging voor Weinberger werd een deelverzameling van Joseph Beuys opgebouwd. Manders kan dan weer worden gezien als antwoord op Panamarenko. Telkens wordt gezocht naar bepaalde constellaties die binnen de collectie met elkaar in dialoog treden.

Vanaf het moment dat een werk het atelier van de kunstenaar verlaat, wordt er anders naar gekeken, bijvoorbeeld vanuit financieel of kunsthistorisch oogpunt of vanuit het perspectief van conservatie. Het kunstwerk verliest een deel van zijn gevoeligheid en belandt in een nieuw kader, volgens een classificatie die teruggaat tot de 19<sup>e</sup>-eeuwse manier waarop met kunst werd omgesprongen. Door de kunstenaar centraal te stellen kan dat model deels doorbroken worden. Het S.M.A.K. betreft de kunstenaars bij de manier waarop ze in de collectie vertegenwoordigd zijn. Dit engagement kan doorgetrokken worden in toekomstige presentaties. Voor de tentoonstelling 'Inside installations' bijvoorbeeld worden de kunstenaars nauw betrokken bij de realisatie van de werken. Zo presenteert Honore d'O telkens een andere variatie van hetzelfde werk.

In Nederland geldt een 'preacquisition policy', waarbij het restauratieatelier advies geeft voor de aankoop van werken. Als het werk te kwetsbaar blijkt, gaat de aankoop niet door. Ook het S.M.A.K. wil de toekomst en een waarheidsgetrouwe benadering van een kunstwerk kunnen garanderen.

Sommige musea kochten een werk van Artur Barrio, als een soort reliek die aanwezig is als een herinnering. S.M.A.K. daarentegen besloot een werk van Barrio te verwerven op het moment dat het werd gemaakt. Met Barrio werd overeengekomen dat hij elke keer dat zijn werk in een collectiepresentatie wordt getoond, een nieuwe laag zou toevoegen. Toen hij in het 21<sup>st</sup> Century Museum of Contemporary Art in Kanazawa een tweede laag aanbracht, werd deze actie beschreven, gedocumenteerd en geanalyseerd door het S.M.A.K. Deze informatie heeft niet noodzakelijk artistieke waarde. Het kunstwerk kan 'definitief' zijn, maar daarom houdt het niet op te bestaan binnen de context van een collectie.

Ondanks het beperkte aantal mogelijkheden, moet het museum een standpunt innemen. Onvermijdelijk wordt het een verhaal met een subjectieve representativiteit. In het S.M.A.K. is het ensemblematige belangrijk, vanuit de analyse van wat de collectie in het verleden heeft betekend.

Een collectie is geen statisch gebeuren. De grens van actuele kunst verschuift voortdurend. Wat is de start- en einddatum van de hedendaagse kunst? Wat met moderne kunst? In het specifieke geval van Gent vertrekt het Museum voor Schone Kunsten vanuit een expressio-nistische traditie. Het kan zinvol zijn om delen van het ene museum over te dragen naar het andere, onder bepaalde voorwaarden en afspraken. In 1999 ging een deel van de collectie van het S.M.A.K. naar het MSK. Een collectie is geen bezit van een instituut maar een bron en vorm van kennis die gecommuniceerd moet worden.

Logischerwijze zou in de nabije toekomst een tweede overdracht moeten volgen. Bij de heropening van het Museum voor Schone Kunsten in Gent heeft het S.M.A.K. voorgesteld om een deel van de collectie uit de jaren 50 over te dragen. De gemeenschappelijke tentoonstelling 'Ensor en de hedendaagse kunst' in het najaar van 2010 zou een symbolische aanzet kunnen betekenen. Een overdracht van een collectie impliceert niet alleen het presenteren van meesterwerken, maar ook het verhaal van conservatie, restauratie, onderzoek en aandacht voor niet-meesterwerken. Terwijl in het S.M.A.K. de presentatie ahistorisch is, bestaat de kans dat in het MSK een werk wordt gefixeerd binnen een bepaalde periode, waardoor de beweeglijkheid verloren gaat. Bepaalde kwaliteiten in de werking en methodieken kunnen echter tussen musea worden uitgewisseld.

Het S.M.A.K. 'vermoedt' dat het momenteel 1800 werken bezit. Deze onduidelijkheid komt voort uit het vroegere 'geniemodel'. De aandacht ging bijna exclusief naar het kunstwerk op zich, eerder dan naar bewaring, certificaten of aankoopbewijzen. Er bestaat wel een fundamentele basisregistratie, maar er blijft een onduidelijk gebied bestaan waarbinnen een achterstand moet worden ingehaald. Eens die basis er is, kan er vanuit een multidisciplinaire hoek naar de collectie worden gekeken.



Een collectie is een soort bibliotheek die men kan raadplegen (cf. uitspraak Busine). S.M.A.K. wil een fundamentele inhaalbeweging maken die zou moeten resulteren in de eerste wetenschappelijke catalogus van de collectie. Die taak is voor het museum minder sexy, maar van cruciaal belang. Het legt de basis voor een betere zichtbaarheid en een gefundeerde aankooppolitiek.

Het verwerven van werk van jonge kunstenaars is belangrijk als impuls voor de verdere ontwikkeling van hun artistieke praktijk. Dit is een bewust antwoord op het idee van het 'meesterdiscours': natuurlijk bestaan er meesterwerken, maar men moet zich afvragen hoe die uiteindelijk meesterwerk zijn geworden. Zeker in een tijd waarin de media zo te keer gaan, moet een museum een standpunt innemen ten overstaan van het absolute karakter van een kunstwerk.

Het S.M.A.K. koopt werk aan van kunstenaars die markttechnisch nog geen positie hebben verworven of nog niet vernetwerkt zijn binnen musea. De kunstenaar krijgt zo toch een plaats binnen het museum en creëert tegelijk een omgeving voor andere kunstenaars. Zo wordt dus een context ontworpen van waaruit die kunstenaars resonantie krijgen.

Het S.M.A.K. gelooft in een empathisch model, dat ook toegepast kan worden op de betekenis van de collectie. Het kunstwerk is geen solitair gegeven. Het moet verbonden worden met andere kunstwerken die zich ertoe verhouden. Het S.M.A.K. tracht zoveel mogelijk actoren bij de collectie te betrekken.

Bij het aankoopproces, dat vroeger in het 'geniemodel' een 'one-to-one-gebeuren' was tussen de museumdirecteur en het kunstwerk, worden nu meer partijen betrokken in een transversale samenwerking. Het idee leeft dat men zou kunnen komen tot een aankoopcommissie van geïnteresseerden en experts, die samen met het museum keuzes maken (zoals bij MAC's, Grand-Hornu). Dat kan pas als ook het aankoopbudget in Gent toeneemt.

De collectie is onafhankelijk van de geografische positie en verleent een identiteit aan een museum voor hedendaagse kunst. Stel dat alle werken van Fabre naar het museum in Oostende zouden gaan, alle werken van Panamarenko naar Gent of alle werken van Tuymans naar Antwerpen, dan wordt er geen rekening gehouden met de eigenheid,

authenticiteit en geschiedenis van die plekken.

Het S.M.A.K. gelooft in het kunstwerk als voorwerp dat men kan lezen, ontdekken en ervaren. Bepaalde kunstwerken zijn zo complex dat ze samen met de kunstenaar gerealiseerd moeten worden. Als de kunstenaar nog in leven is, moet men zo veel mogelijk informatie verzamelen over een werk. Ooit kan die worden gebruikt als bouwsteen. Veel informatie wordt momenteel nog informeel ingewonnen, zonder objectief kader of wetenschappelijk schema. Daarom moet een museum zo veel mogelijk kennis persoonsafhankelijk maken.

Regelmatig krijgt het museum schenkingen van kunstenaars, maar tot nu toe niet van verzamelaars. Jan Hoet zag verzamelaars immers als concurrenten. Het valt echter niet te ontkennen dat bepaalde collecties van privéverzamelaars indrukwekkend zijn. De vraag is dus hoe het private en het publieke model, die volgens een andere methodiek en snelheid werken, toch met elkaar kunnen interageren.

Het vertrekpunt van een collectiebeleid is altijd een persoonlijke interesse, die ook gedragen wordt door een museum. Per kunstenaar maakt men een analyse en die wordt toegepast op de eigen omgeving. Dat is een particulier gebeuren, dat niet te veralgemenen valt. Het gaat over smaak en aanvoelen. Het is echter belangrijk om bij keuzes ook de authenticiteit van een plek te bewaren. Er mogen geen uitsluitingsmechanismen zijn, bijvoorbeeld omdat het werk te complex is om te bewaren of omwille van het gebruikte medium.

## **INFRASTRUCTUUR**

Het is de strategie van het S.M.A.K. om de collectie met mondjesmaat te tonen, vanuit de overtuiging dat het museum vandaag technisch niet uitgerust is om de collectie op een adequate manier te presenteren en daarbij minimale condities te garanderen.

Het S.M.A.K. ijvert ervoor om ooit de Floraliënhal van de Stad Gent te kunnen activeren als een expansie van het museum die beantwoordt aan de hoge eisen van collectiepresentaties. Het S.M.A.K. gelooft niet in een statische aanpak, maar vindt wel dat er ruimte moet zijn om specifieke presentaties voor vijftien tot twintig jaar te installeren. Door

een uitbreiding van het museum zou een omgeving kunnen worden gecreëerd waar werken vanuit hun naam, visie en standpunt worden ondergebracht.

De hal zou een architecturale invulling kunnen krijgen, verwant aan een stedelijk model. Door de ligging van de hal zijn er ook mogelijkheden voor een uitbreiding van onderzoeks- en studieplekken. Met die 14.000 m<sup>2</sup> kunnen bovendien verzamelaars worden benaderd, vanuit de wens om hun werken binnen de context van het museum te brengen – omwille van de eigen beperkingen – maar ook om de uitgesproken visie en expertise van de verzamelaar in te zetten.

Het herdefiniëren van de huidige functie van de Floraliënhal is nog steeds een taboe, dat dringend moet worden doorbroken.

## **MIDDELEN**

De middelen die beschikbaar zijn om te verzamelen zijn beperkt. De markt neemt een groter aandeel in en heeft een grotere impact, vandaar de noodzaak tot samenwerking en symbiose tussen musea.

Het aankoopbudget in Gent bedraagt 127.000 euro. Het S.M.A.K. had de intentie om – net als het Middelheimmuseum – een werk te kopen van Paul McCarthy, naar aanleiding van zijn solotentoonstelling. Jammer genoeg ligt dat financieel niet binnen de mogelijkheden van het museum.

## **SAMENWERKING**

De intentie bestaat om verbindingen tot stand te brengen tussen de musea, om elkaars werking en visie beter te begrijpen en van daaruit een win-winsituatie te genereren. Het S.M.A.K. is bijvoorbeeld nauwelijks op de hoogte van wat er in andere musea wordt verzameld. Dat is een merkwaardige situatie in een land dat niet zo groot is.

Er is geen informatie-uitwisseling betreffende collecties. Dat heeft te maken met de nazinder van het vroegere model. Vanuit de Vlaamse Gemeenschap werd het CAHF (Contemporary Art Heritage Flanders) opgericht, waarbinnen een dergelijke problematiek aan bod zou kunnen

komen. Dat is een noodzakelijk maar langzaam proces dat men niet mag forceren.

De collectie van het S.M.A.K. bestaat uit drie hoedanigheden: patrimonium van de stad, bruiklenen van de Vlaamse Gemeenschap en bruiklenen van privépersonen of kunstenaars. Een eventueel afstotingsbeleid zou alleen mogelijk zijn bij de collectie van de stad, maar ook die is onvervreemdbaar. Door het afstoten van werken zou trouwens een inflatoire beweging worden geactiveerd ten nadele van de betekenis en de waarde van een kunstwerk.

Het S.M.A.K. houdt een pleidooi om op microschaal tot een vorm van samenwerking, transparantie en informatie-uitwisseling te komen. Het zou logisch zijn om van elkaar te weten wat wordt aangekocht. Op die manier verwerven musea geen overlappende werken. Als dit wordt doorgedacht, kan misschien zelfs overwogen worden om gemeenschappelijk werk aan te kopen, zowel nationaal als internationaal (vb. bij video). Dit mag echter niet de regel worden, want de collectie blijft uiteindelijk toch de identiteit van het museum.

## Verslag lezing 28 juni 2010

---

### **Manfred Sellink**

MUSEA BRUGGE

De historiek van de collectie van het Groeningemuseum werd uitvoerig beschreven in de publicatie 'Ensor tot Bosch - Naar een *vlaamsekunstcollectie*'. Het boek vertelt het verhaal van de ontstaansgeschiedenis van het Groeningemuseum Brugge, het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen en het Museum voor Schone Kunsten Gent. De publicatie is verschenen naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling die plaatsvond in 2005 in het Paleis voor Schone Kunsten (Brussel).

# Verslag conferentie 23 april 2010

---

## The Private-Public Collection

### A Win-Win? Models for Public Private Partnerships in Art Storage

EEN SAMENWERKING TUSSEN BAM, ART BRUSSELS & UNIVERSITEIT ANTWERPEN (PROF. DR. FREDERIK SWENNEN)

#### INLEIDING

Hoe kan je tot een win-winsituatie komen voor publieke en private organisaties? Daarvoor heb je een aparte benadering nodig van de vier functies van een museum: verwerven, beheren, bestuderen en presenteren.

#### ANTOINE DE GALBERT (La Maison Rouge, Paris)

Créée à l'initiative d'une personne privée, Antoine de Galbert, amateur d'art engagé sur la scène artistique française, La Maison Rouge est une fondation reconnue d'utilité publique.

Sa vocation est de promouvoir les différentes formes de la création actuelle au travers de la présentation d'expositions temporaires. Offrant aux œuvres et aux artistes plus de 1000 m<sup>2</sup> d'espaces d'exposition, La Maison Rouge invite des commissaires indépendants à explorer la diversité des champs de la recherche artistique actuelle, souvent par le biais de grandes collections privées internationales. La fondation veut, au long des expériences de l'art qu'elle provoque et propose, privilégier la multiplicité des démarches, des pratiques et des approches.

#### NEVILLE REDVERS-MUTTON (Momart, London)

Momart is an acknowledged authority on the handling of fine arts and antiquities. Our expertise with fragile, rare, valued and monumental objects has made us one of the largest specialists world-wide. Momart's passion for quality and customer service engenders a totally unique level of care.

Many years of experience and detailed planning enable us to create a cost-efficient service for all our clients – from moving a single picture to handling an international exhibition or corporate collection.

The cornerstone of the relationship between the Momart workforce and our clients is centred on a shared passion for art and its care.

Low staff turnover across many years has enabled us to build a wealth of expertise in handling every aspect of a client's needs, from an individual to a national institution.

In 1971, Momart began as a partner to a number of young artists, collectors, dealers and galleries, many of whom are still our clients and now much more famous than we are.

Now well-established, Momart can draw on a wide range of specialist skills and still gear its service to the exact requirements of the individual – which explains its enduring popularity with commercial galleries, artists, dealers and private collectors.

After more than thirty years of experience, Momart has earned the trust of all major museums and art galleries within the UK and throughout the world. We also help global corporations to manage and move their corporate collections.

Momart is a profit institution. Due to the big scale it can work cost-sufficiently. The Momart depot is organized quite traditionally. All objects are stored on base of material, package and size.

#### ANTONIA MARIA PERELLÓ

(Head of collection and chief curator, MACBA)

MACBA bestaat uit een consortium van vier partners: de stad Barcelona, de regio Catalonië, het privaat instituut Foundation MACBA

en het Museum MACBA. De stad en de regio zijn momenteel enkel nog verantwoordelijk voor het gebouw en het personeel. Sinds twee jaar hebben ze geen aandeel meer in de aankopen van het museum. In het verleden hebben zij wel werken aangekocht en daarvan zijn ze nog steeds de eigenaar.

De collectie bestaat uit eigen aankopen, schenkingen, producties, bruiklenen op lange termijn enzovoort.

48 % van het budget bestaat uit private fondsen, maar de artistieke keuzes worden door het museum gemaakt. De Foundation MACBA volgt met zijn aankopen het collectiebeleid van het museum, maar de werken worden aangekocht met privé-geld. Daarnaast kopen ook leden van de Foundation werk op eigen initiatief dat zo in de collectie komt. De Foundation kan niet bestaan zonder de structuur van het museum.

Het is belangrijk dat er binnen de Foundation een goede verdeling van de middelen is. Anders bestaat het gevaar dat, wanneer een privé-sponsor eruit stapt, een deel van de collectie verloren gaat.

MACBA heeft ongeveer 3.500 werken in de collectie. Ongeveer 32 % daarvan zijn bruiklenen op lange termijn. MACBA staat in voor de opslag, de conservatie en het management van private bruiklenen.

MACBA heeft berekend wat de komst van een private collectie betekent (verzekering, behoud en beheer enzovoort). Het museum biedt zijn diensten gratis aan, omdat er op zoek wordt gegaan naar specifieke collecties.

Er worden ook samenwerkingen op lange termijn afgesloten met andere foundations, o.a. collection Onnasch, collection Sharon-Avery Fahlström, archive and works by Öyvind Fahlström, Fundación Telefónica de España, Alfonso Pons, Fundación Pablo Palazuelo, Fundación Gego Long, Video Nou / Servei de Video Comunitari ...

Er worden ook werken gekocht samen met andere musea, dit via een strikte overeenkomst.

Het MACBA besteedt in het collectiebeleid ook meer en meer aandacht aan kunstenaarsarchieven. Dit wordt een belangrijk onderdeel van hun collectie.

## **JONIEKE VAN ES**

**(Head collection and research sector, Boijmans van Beuningen Museum)**

Vanaf de oprichting hebben particuliere verzamelaars een belangrijke rol gespeeld in de geschiedenis van het museum. Aan twee van hen dankt het museum zijn naam. De Utrechtse jurist Frans Jacob Otto Boijmans schonk in 1847 zijn kunstcollectie aan de gemeente Rotterdam. Dat was het begin van het museum. In 1958 verwierf het museum de collectie van de havenbaron D.G. van Beuningen. Ook dit was een belangrijke mijlpaal, waardoor de naam van het museum werd veranderd in Museum Boijmans van Beuningen.

Er zijn nog veel meer particuliere verzamelaars aan wie het museum veel te danken heeft. Hun diverse interesses legden de basis voor de verscheidenheid van de collectie.

Museum Boijmans Van Beuningen is een gemeentemuseum waarbij de private collecties de kern van de collectie vormen. De collectie bestaat nu uit 140.000 objecten vanaf de middeleeuwen tot nu.

In 2008 is een nieuw, intern depot voor de tekeningen, prenten en zeldzame boeken gerealiseerd (circa 70.000 objecten). De bewaaromstandigheden van de andere collectieonderdelen zijn in de huidige situatie echter nog verre van optimaal. Het museum heeft daarom dringend nood aan een nieuw en groter depot.

In 2006 werd een onderzoek gedaan naar de bouw van een depot, waarbij rekening werd gehouden met twee opties: ofwel enkel een 'eigen' depot ofwel een depot waarbij ook ruimte is om collecties van privéverzamelaars in onder te brengen. Boijmans van Beuningen zou bij het laatste model verzamelaars kunnen aantrekken ter versterking van de collectie (met selectie op basis van kwaliteit). Hierbij rijst de vraag hoe je de balans met je eigen collectie houdt. In dit model zou de expertise van de museummedewerkers (mits betaling) ten dienste kunnen worden gesteld van externen. Onder meer expertise op vlak van transport, behoud en beheer, bruikleenverkeer en onderzoek kunnen aangeboden worden aan privéverzamelaars. De basis voor een mogelijke publiek-private samenwerking is een win-winsituatie.

De opslag van kunstwerken is essentieel voor een museum. Vanuit

het idee dat je complexe opdrachten kan samenbrengen in één instituut met de nodige expertise zou dit een goede oplossing zijn. Door alles op een grotere schaal te brengen, wil Boijmans van Beuningen verder professionaliseren.

Er wordt geschat dat een eigen nieuw collectiegebouw 23 miljoen euro zou kosten en 10 miljoen meer indien er ook ruimte wordt voorzien voor externen. In Nederland wordt het meer aanvaard dat een museum winst maakt, niet enkel door museumshops, restaurants en ticketverkoop, maar ook via de collectie.

Om dit idee te visualiseren had Boijmans van Beuningen aan verschillende architecten gevraagd een ontwerp te maken. Er werd een ontwerp gekozen om het project kenbaar te maken, maar dit is nog niet het uiteindelijke ontwerp. Het gebouw is echter nog niet gerealiseerd als gevolg van een beslissing die uitblijft bij het stadsbestuur van Rotterdam.

*Lees ook de tekst van prof. dr. Frederik Swennen naar aanleiding van deze conferentie op de website van BAM (Thema Collectievorming en -beheer, documentatie).*

De lezingenreeks over collectievorming en aankoopbeleid werd georganiseerd door het agentschap Kunsten en Erfgoed en de steunpunten FARO en BAM.

*Verantwoordelijke uitgever:* Jos Van Rillaer, Arenbergstraat 9, 1000 Brussel

*Coördinatie en samenstelling:* An Seurinck (BAM)

*Eindredactie:* Robin D'hooge

*Vormgeving:* Jurgén Persijn ([www.nnbxl.com](http://www.nnbxl.com))

*Druk:* Albe De Coker, Hoboken

*Met medewerking van:* Dirk De Wit, Hans Feys, Ellen Hanssens, Annick Hus, Marc Jacobs, Iris Paschalidis, Marina Laureys, Wim Lievens, Alexander Vander Stichele, Katrijn Van Kerchove, Jos Van Rillaer, Bieke Verdonck

*Met dank aan / Thanks to:* Christian Bernard, Manuel J. Borja-Villel, Ann Ceulemans, Bart De Baere, Jozefien De Ceulaer, Antoine de Galbert, Lotte De Voeght, Dianne de Wit, Charles Esche, Annick Himschoot, Robert Hoozee, Paul Huvenne, Arjo Klamer, Menno Meewis, Antonia Maria Perelló, Elvira Quesada, Neville Redvers-Mutton, Manfred Sellink, Frederik Swennen, Philippe Van Cauteren, Phillip Van den Bossche, Jonieke van Es, Arielle Wagner

Op de websites van de steunpunten BAM ([www.bamart.be](http://www.bamart.be)) en FARO ([www.faronet.be](http://www.faronet.be)) kan u terecht voor meer teksten over het thema collectievorming en aankoopbeleid.

D/2010/3241/416

© 2010 Agentschap Kunsten en Erfgoed

Niets uit deze uitgave mag worden overgenomen of verveelvoudigd zonder voorafgaande toestemming van de uitgever. Deze publicatie is gratis en mag niet worden verkocht.

Met steun van de  
Vlaamse overheid 

KUNSTEN  
EN ERFGOED

**faro**

 Instituut voor  
beeldende,  
audiovisuele en  
mediakunst