

CAHIER **OVER COLLECTIES**²

cahier



OVER COLLECTIES²



| | |
|-----------|---|
| 7 | Inleiding |
| | Onderzoek |
| | — |
| 10 | Hans De Wolf VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL |
| 20 | Frank Maes CURATOR EN ONDERZOEKER |
| | Fotomusea |
| | — |
| 30 | Pool Andries FOTOMUSEUM PROVINCIE ANTWERPEN |
| 48 | Xavier Canonne MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE, CHARLEROI |
| | Oorlogserfgoed |
| | — |
| 60 | Kees Ribbens NIOD, AMSTERDAM |
| 74 | Dominiek Dendooven IN FLANDERS FIELDS MUSEUM, IEPER |
| 88 | Rudi Van Doorslaer SOMA, BRUSSEL |
| | Publiek-privaat / stichtingen |
| | — |
| 96 | Dominique Allard KONING BOUDEWIJNSTICHTING, BRUSSEL |
| 106 | Joost Declereq MUSEUM DHONDT-DHAENENS, DEURLE |
| 112 | Piet Coessens ROGER RAVEELMUSEUM, MACHELEN-ZULTE |
| 118 | Sue Schiepers KUNSTFORUM WÜRTH TURNHOUT |
| | Erfgoedbibliotheek |
| | — |
| 120 | An Renard ERFGOEDBIBLIOTHEEK HENDRIK CONSCIENCE, ANTWERPEN |
| 126 | Pierre Delsaerdt VLAAMSE ERFGOEDBIBLIOTHEEK, ANTWERPEN |
| 136 | Bart Op de Beeck KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK VAN BELGIË, BRUSSEL |

Niet-Europese collecties

—

| | |
|-----------|---|
| 142 | Hein Vanhee KONINKLIJK MUSEUM VOOR MIDDEN-AFRIKA, TERVUREN |
| 150 | Jan De Maeyer KADOC, LEUVEN |
| 156 | Mireille Holsbeke MAS, ANTWERPEN |

Banken en bedrijven

—

| | |
|-----------|---|
| 164 | Patricia Jaspers DEXIA BANK BELGIË (BELFIUS BANK & VERZEKERINGEN), BRUSSEL |
| 170 | Yves Randaxhe NATIONALE BANK VAN BELGIË, BRUSSEL |
| 174 | Baudouin Michiels BELGACOM ART, BRUSSEL |

Stads- en regionusea

—

| | |
|-----------|---|
| 178 | Cathy Ross MUSEUM OF LONDON |
| 186 | Christine De Weerd / Wout De Vuyst STAM (STADSMUSEUM GENT) |
| 194 | Ann Diels ZEEUWS MUSEUM, MIDDELBURG |

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

—

| | |
|-----------|---|
| 208 | Frederik Leen MUSEUM MODERNE KUNST, BRUSSEL |
| 216 | Joost Vander Auwera MUSEUM OUDE KUNST, BRUSSEL |

‘Maatschappelijke instellingen’

—

| | |
|-----------|--|
| 228 | Manfred Sellink MUSEA BRUGGE |
| 234 | Patrick Allegaert MUSEUM DR. GUISLAIN, GENT |
| 240 | Laurent Busine MAC'S, HORNU |

Inleiding

Dat ons land rijke erfgoedcollecties bezit staat buiten kijf. Niet alleen musea, archiefinstellingen, (erfgoed)bibliotheken, maar ook privé-verzamelaars en bedrijven bouwen collecties uit om erfgoed te kunnen vrijwaren voor de toekomst.

Een symposium op 8 oktober 2009 rond collectievorming en aankoopbeleid in Flagey was het vertrekpunt voor het agentschap Kunsten en Erfgoed, BAM en FARO om het thema op de agenda te zetten. In 2010 namen de drie partners het initiatief voor de publicatie 'Met nieuwsgierige blik' van Paul Depondt. Dit werk bevat acht artikels op basis van diepte-interviews met prominenten uit het erfgoedveld. Parallel met de publicatie liep een gelijknamige lezingenreeks, met als hoofdmoot de directeurs van de Vlaamse kunstmusea voor hedendaagse en oude kunst die hun visie op collecties expliciteerden. De verslagen van deze reeks bundelden we in het cahier 'Over collecties'.

In 2012 volgde een tweede lezingenreeks rond collectievorming en aankoopbeleid, waar vertegenwoordigers van zowel Vlaamse, federale, Waalse als buitenlandse instellingen aan het woord kwamen. Bijna maandelijks stond er een lezing op het programma, waarbij meerdere sprekers rond een specifiek thema of invalshoek reflecteerden. Het cahier 'Over collecties 2' vormt hiervan het verslag.

Collecties bieden niet enkel uitdagingen en opportuniteiten op vlak van presentatie, behoud en beheer, maar ook op vlak van documentatie en onderzoek. Daarom openden Hans De Wolf en Frank Maes de lezingenreeks met een focus op onderzoek, een essentieel thema.

In februari stonden het FotoMuseum in Antwerpen en Musée de la Photographie in Charleroi op het programma om de historiek van hun instelling en hun visie op fotografiecollecties toe te lichten.

Terwijl de focus in de eerste lezingenreeks in 2010 op kunstmusea

lag, kwamen in 2011 ook andersoortige musea en erfgoedinstellingen aan bod. Een eerste voorbeeld hiervan was de themalezing rond oorlogs-erfgoed, met sprekers van NIOD (Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies in Nederland), In Flanders Fields Museum en SOMA (Studie- en Documentatiecentrum Oorlog en Hedendaagse Maatschappij).

In mei namen vier instellingen het thema publiek-privaat onder de loep. De Koning Boudewijnstichting fungeert vaak als een spilfiguur tussen de publieke sector en privéverzamelaars. Museum Dhondt-Dhaenens ontstond uit een privécollectie en haalt vandaag nog steeds nauwe banden aan met privéverzamelaars. De collectie van Roger Raveel lag aan de basis van het Roger Raveelmuseum en Kunstforum Würth is het resultaat van een Duitse privéverzameling met onder meer een dependance in Turnhout.

Juli bracht een uitgebreid bezoek aan de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience in Antwerpen, waar ook de Vlaamse Erfgoedbibliotheek en de Koninklijke Bibliotheek van België aan bod kwamen.

Het najaarsprogramma werd in gang gezet met een lezing over niet-Europese collecties in het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika. Naast deze instelling werd ook de collectie van het KADOC (Documentatie- en Onderzoekscentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving) belicht, waarin niet-Europese collecties steeds een inherent onderdeel van de werking hebben gevormd. Het MAS (Museum aan de Stroom), dat onder meer de collecties van het Etnografisch Museum en de Collectie Paul en Dora Janssen integreert, sloot de namiddag af.

In september kregen we een inkijk in de collectiepolitiek van enkele bedrijven: Dexia Bank België (Belfius Bank & Verzekeringen), de Nationale Bank van België en Belgacom.

Een maand later waren we te gast in het recente stadsmuseum STAM in Gent voor een lezing over stads- en regionomusea. Daarnaast brachten het Zeeuws Museum (Middelburg) en het Museum of London er een buitenlandse invalshoek op dit thema.

Op 25 november stond één instelling in de kijker: de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in Brussel, met lezingen over de collecties oude en moderne kunst.

De instellingen waarin 'de maatschappij' een rode draad vormt sloten de lezingenreeks 'Met nieuwsgierige blik 2011' af: Hospitaalmuseum, Museum Dr. Guislain en MAC's (Musée des Arts Contemporains, Grand-Hornu).

Kortom, het cahier 'Over collecties 2' is een boeiende aanvulling op het eerste cahier en de publicatie 'Met nieuwsgierige blik'. Samen bieden de publicaties een breed en gevarieerd overzicht van diverse visies op collectievorming en aankoopbeleid.

Agentschap Kunsten en Erfgoed, BAM en FARO

Onderzoek

Hans De Wolf

DOCENT VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL

Het onderzoek in de kunst is de laatste tien jaar een totaal andere weg uitgegaan. Waarom is (academisch) onderzoek vandaag de dag nog altijd zo problematisch? Tot op vandaag is er nog geen enkele consensus over wat men nu precies bedoelt met onderzoek in de kunsten. Wel zijn er verschillende betekenissen en theorieën. Er ontwikkelen zich steeds nieuwe debatten die zelfs universiteiten in verschillende kampen verdelen.

Een viertal jaar geleden heerste er nog een vrij open en positieve blik betreffende onderzoek in de kunsten. Ondertussen is het tij gekeerd, al dan niet onder invloed van de huidige crisis. Door recente beslissingen van Europa, dat onder andere het Bologna-decreet in het leven riep, moeten studenten de dag van vandaag hun visie stoelen op onderzoek.

DE BOLOGNA-HERVORMINGEN

In Europa heerste oorspronkelijk een model dat kunst zag als een zeer gedifferentieerd veld van mogelijkheden waarbij kunstenaars, academici en technici elkaar ondersteunden. Ondertussen heeft de Bologna-hervorming ervoor gezorgd dat het geheel van kunst als 'iets wat men kan doorgeven' gerevolutioneerd is. Hooggeplaatsten van universiteiten en hogescholen hadden enkel het doel voor ogen om alle Europese instellingen te stroomlijnen, om ze zo klaar te maken voor de toekomst. De Bologna-hervorming moet er immers voor zorgen dat we de concurrentie kunnen aangaan met nieuwe, groeiende mogendheden als China.

Daarom wilde Europa onze universiteiten en hogescholen een oppoetsbeurt geven.

Men heeft gepoogd een heel simpel principe toe te passen in universiteiten en hogescholen. Ook instellingen die meer praktisch en technisch ingericht zijn, werden omgevormd tot academies. Door deze academisering van instellingen gelden de regels die op universiteiten van toepassing zijn: er wordt onderwijs verschaft, gebaseerd op onderzoek. Het Bologna-decreet wil dit principe met andere woorden ook toepassen op instellingen die een veel complexere constructie hebben.

Tot op zekere hoogte is dit gegeven realiseerbaar, wanneer we praten over vertalers-tolken en architecten. Binnen het kunstonderwijs valt dit echter moeilijker te realiseren. Aan de hand van de langzame invoering van academische processen probeert men instellingen te uniformiseren. Maar het fundamentele probleem blijft dat men nog steeds niet exact kan definiëren wat onderzoek binnen de kunstensector betekent. Hoe kan je een uniformering aangaande onderzoek doorvoeren wanneer er geen duidelijke visie bestaat over wat dit onderzoek precies inhoudt?

DE MOGELIJKHEDEN VAN HET BOLOGNA-DECREET

In de praktijk zien we dat het Bologna-decreet verschillende toepassingsmogelijkheden heeft. Binnen de kunsthogescholen hebben een aantal mensen dit decreet aangegrepen om op hun eigen manier aan onderzoek te doen. Zo heeft een professor in Den Haag een eigen theorie die gebaseerd is op 'onderzoek in de kunsten', 'onderzoek door de kunsten', 'onderzoek voor de kunsten' ... Dit om een onderscheid te maken tussen de verschillende manieren waarop men met kunst kan omgaan.

Toch blijft er een essentieel verschil bestaan tussen datgene wat academici en datgene wat kunstenaars doen. Natuurlijk gebeuren er bij het proces van het kunstenaarsidee tot de creatie van het werk verschillende vormen van onderzoek. Zo informeren kunstenaars zich of proberen ze zaken uit. Maar het fundamentele verschil tussen kunstenaars en onderzoekers is dat kunstenaars niet werken met een opbouwend

systeem waarbij kennis geaccumuleerd wordt. Bij kunstenaars is het zo dat onderzoek tot 'iets' leidt, waarvan het resultaat vooraf niet echt te voorzien is. Op het ogenblik dat dit resultaat er is, begint de kunstenaar opnieuw vanaf nul. De kern van het probleem bestaat er dus in dat de praxis zo verschillend is, ook al zijn er overlappingen.

Wat is nu het probleem van de afgelopen tien jaar, waar we tot nu toe niet zijn uitgeraakt? Enerzijds moeten scholen academiseren. We hebben studenten die een pak research verrichten binnen de kunstsector. Anderzijds zijn er heel wat kunstenaars die hun producten meteen willen ondersteunen. We bevinden ons momenteel in een periode van verwoering. Er lopen vandaag heel wat programma's binnen het kunst- onderwijs die betrekking hebben op onderzoek, ook al kunnen we hier momenteel niet direct een definitie aan koppelen. Dit maakt bovendien deel uit van een groot hervormingsproject waarbij de Bologna-akkoorden impliciet toegepast worden. De masters in de kunst krijgen momenteel les van 'doctors in de kunst', die cursussen gebruiken die op onderzoek gestoeld zijn.

VOOR- EN TEGENSTANDERS

Op de context waarin we de laatste vijf jaar academiseren – in Scandinavië al tien jaar – zijn al verschillende reacties gekomen. Aan de ene kant zijn er mensen die onmiddellijk mee op de kar springen. Zij gooien zich in de armen van de academische denkvisie. Je hebt daarnaast mensen die zich in een hoekje verstoppen en het verdere verloop met angst aanschouwen. En dan zijn er nog diegenen die trachten te overleven in deze veranderende structuur. Het was voormalig Minister van Onderwijs Vandenbroucke die de Bologna-akkoorden ondergebracht heeft in de Vlaamse onderwijsstructuur.

Eén ding hebben we onderweg vergeten. In dit hele rebelleringsproces hebben we vergeten na te gaan wie deze evolutie in het kunstenunderwijs zal beoordelen. Als we ons enkel op het institutionele blijven focussen, dan is de kans groot dat de kunstwereld zelf geen aandacht meer zal schenken aan deze onderwijsrevolutie.

In de Verenigde Staten gaat men op een hele andere manier te werk.

Daar werken universiteiten en hogescholen samen met musea om tot onderzoeksresultaten te komen. Bij ons is deze traditie onbestaande. Er zijn de afgelopen jaren verscheidene pogingen geweest om de kunstensector en wetenschappelijke wereld te laten samenwerken, maar deze zijn telkens een stille dood gestorven. Maar wat is nu mooier dan een kunstenustituut dat naast een museum ligt? Zo hebben studenten hun onderzoeksveld binnen handbereik.

Vanuit mijn ervaring als hoogleraar ben ik niet zeker dat wat we gekregen hebben met het Bologna-decreet opweegt tegen datgene wat we hebben afgegeven. Maar dat neemt niet weg dat de huidige hervormingen ook positieve aspecten gecreëerd hebben. Zo was het tot anderhalve generatie geleden ondenkbaar dat een beeldend kunstenaar een discours zou ontwikkelen om zijn werken bekend te maken. Als je als kunstenaar nog maar de indruk gaf dat je een boek las, werd dit meteen als 'verdacht' bestempeld. 'Intelligente kunstenaars' kunnen vandaag zelf het initiatief nemen om publicaties te produceren zonder dat dit afbreuk doet aan hun reputatie en hun werk. Het idee dat men op een andere manier over kunst kan reflecteren, wordt vandaag meer en meer aanvaard. Dit kan een belangrijke link construeren tussen de kunstwereld en de academische wereld.

KUNST VS. ONDERWIJS

Immanuel Kant is een goed voorbeeld om de link tussen kunst en onderwijs te schetsen. Kant stelde namelijk dat kunst en wetenschappen niets met elkaar gemeen hebben. Een wetenschap die er mooi wil uitzien, is volgens hem een 'idiotie' wetenschap. Kunst die er 'intelligent' wil uitzien, zou dan weer geen kunst zijn. Dit paradigma heeft zich gedurende de negentiende en twintigste eeuw standvastig doorgezet. Kunst en wetenschappen waren twee totaal verschillende kennisgebieden. Dit heeft er voor gezorgd dat deze twee gebieden gedurende twee eeuwen lang geen onderlinge communicatie verwezenlijkt hebben. Tussen beiden is een 'wild landschap' ontstaan, waarover niemand een overzicht had.

Gelukkig zijn we de laatste vijftien jaar Kants paradigma aan het

overwinnen. Dit heeft enerzijds te maken met de definitie van wetenschap, die tweehonderd jaar geleden niet dezelfde was als vandaag. De wetenschap is anderzijds ook meer het centrum geworden van onze zogenoemde 'identiteitsaanvaarding' en determineert ons dagelijkse leven veel meer dan twee eeuwen geleden. Zo was kunst het enig mogelijke reflectiekanaal. Vandaag zijn dit de wetenschappen. Er moet dus een nieuw paradigma ontstaan, waarbij kunst en wetenschap op elkaar kunnen inspelen. Onderzoek binnen de kunstwereld is daarvan alvast een uitdrukking.

Bij de vorming van dit nieuwe paradigma stellen zich enkele problemen. Zo zijn instituten instellingen waarbinnen veranderingen heel moeilijk aan de dag te leggen zijn. Een vernieuwing zet zich zeer moeilijk door tot nieuwe beleidsvorming. Dit is één van de grote problemen waar we vandaag mee te maken hebben.

PLATFORM 'DOCTORAAT IN DE KUNSTEN'

Bij de doorvoering van de Bologna-akkoorden stelde zich rond het 'doctoraat in de kunsten' een probleem. Wie zou zich hier nog op beroepen? Kunstenaars van tweede en derde categorie? Kunstenaars die ambitieus bezig zijn met hun creaties, die dag in dag uit in de weer zijn met produceren, hebben immers geen tijd om een 'doctoraat in de kunsten' te vervullen.

Ik heb van mijn collega-lectoren en mijn universiteit de kans gekregen om het 'platform' op te richten, het zogeheten 'Brussels model'. In 2006 werd dit idee gelanceerd met vragen als 'waar beginnen we', 'waar gaan we naartoe', 'wat is de bedoeling', 'wat zijn de vragen van de sector' ...

Het 'Brussels model' wil in de eerste plaats de kwaliteit binnen de nieuwe problematiek vooropstellen. We hebben het debat weggehaald uit de politieke en academische context. Dit was niet alleen zinvol voor deze omgevingen, maar ook voor de kunstwereld zelf. Wat doen we met de onderzoeken, doctoraten en projecten als ze binnen de kunstwereld van geen enkele betekenis zijn? Wat zou onderzoek binnen de geneeskunde betekenen als het niet toepasbaar is in een ziekenhuis? Wat zou

onderzoek door het gerecht betekenen als het niet toepasbaar is in een rechtszaak? We wilden voorkomen dat het onderzoek in de kunsten een grijze zone werd.

KUNSTENAARS VS. ACADEMICI

In een eerste fase heeft 'het Platform' kunstenaars met een zeker oeuvre, dat boven andere werken verheven werd, samengebracht. De kunstenaars werden betrokken bij processen waarmee zij niet direct in aanraking komen en dit in samenwerking met één of meerdere academici. De kern van het probleem is immers een probleem van acceptatie, erkenning en aanvaarding. In dat opzicht is het niet de taak van de universiteit om haar methodologie, haar kennis op te leggen aan andere kennisgebieden. Elk kennisgebied heeft immers eigen acties en eigen gebruiken.

Als we vanuit een Europese context werkelijk bruggen willen bouwen tussen deze verschillende kennisgebieden, moeten we in eerste instantie begrijpen hoe deze andere kennisgebieden er uitzien en hoe deze functioneren. We proberen dan ook een 'vrijzone' te creëren waarbinnen experimenteren mogelijk wordt.

Om 'het doctoraat in de kunsten' een gezicht te geven en uit te werken is het belangrijk om samen te werken met de kunstwereld, niet tegen de kunstwereld. We moeten werken aan een legitieme zone. Het is niet nodig dat kunstenaars zich academiseren. Daarnaast moeten academici bij het afleveren van een doctoraat ook niet kunnen bewijzen dat ze kunnen tekenen of schilderen. We laten daarom een kunstenaar uit zijn atelier afdalen en een academicus tevoorschijn komen uit zijn laboratorium om samen aan een project te werken. Daarna gaan kunstenaar en academicus terug naar de eigen biotoop. Mensen die dit proces hebben doorstaan zullen elkaar nooit meer bekijken zoals voorheen.

ACTIVITEITEN VAN 'HET PLATFORM'

Het Platform voorziet vier soorten activiteiten. We hebben 'platformmomenten' waarop we met de groep samenkomen en waarbij kunste-

naars en wetenschappers hun projecten voorstellen. We werken hier met verschillende formules. Daarbij vragen we bijvoorbeeld aan iemand om zijn identiteit 'bloot te geven' aan de hand van zijn boekenkast. Waarom brengt hij die boeken mee? Wat betekenen die boeken voor hem?

Daarnaast hebben we gesloten speerpuntdebatten waar enkele onderwerpen aan bod komen die om een oplossing vragen. De debatgasten gaan pas uit elkaar wanneer er een oplossing voorhanden is. Zes academici staan tegenover zes kunstenaars. Hier zie je waar het paradigma ligt. En dit paradigma proberen we in de speerpuntdebatten te pakken te krijgen.

Er zijn ook projecten die uitgewerkt worden door individuele kunstenaars. Hier zetten we de kunstenaar tegenover één of meerdere academici. Ten slotte organiseert 'het Platform' regelmatig grote colloquia.

CLASH DER TITANEN

Onder andere Luc Tuymans is groot voorstander van 'het Platform'. Hij is een aanhanger van het concept en werkt heel gedreven mee. Zo ging hij al drie keer de confrontatie aan met de academicus en kunsthistoricus Gottfried Böhm. Deze ontmoetingen hebben telkens tot een ware titanenstrijd, een ware clash geleid. Tuymans en Böhm werden samen 'opgesloten' in het Museum voor Schone Kunsten. Voorzien van een micro en een cameraman werden alle reacties op vijf werken van El Greco geregistreerd. Een uur lang hebben beide heren voor deze werken gestaan. We hebben dan ook nog een vijftiental andere werken besproken, wat onafgebroken vier en een half uur geduurd heeft. De dag na dien hebben we dit 'experiment' herhaald in de Mucsarnok (kunsthal) in Boedapest, tijdens een tentoonstelling van Luc Tuymans zelf.

In een tweede fase nodigde Gottfried Böhm ons uit in Bazel. Hier werden een hele reeks citaten en discussies verder uitgewerkt en vooral uitgediept. In april van vorig jaar hebben twee Amerikaanse vorsers een bezoek gebracht aan de tentoonstelling 'Retrospective' van Luc Tuymans. De slotfase houdt in dat Gottfried Böhm en ikzelf, Hans De Wolf, afzonderlijk een conclusie van dit hele proces op papier zetten. Dit alles wordt gepubliceerd in een soort bundel.

Dit is een korte illustratie van wat onderzoek in de kunsten zou kunnen zijn. Zeker is wel dat we voor elk nieuw project ook een nieuw paradigma moeten ontwikkelen. Niet alle kunstenaars en alle wetenschappers zijn hetzelfde. Daarom kan een kunstenaar, die geconfronteerd wordt met een bepaalde wetenschapper, bepaalde visies vooropstellen die hij bij een andere wetenschapper nooit zou uitspreken. Maar welke combinaties er ook gemaakt worden, uit alle confrontaties vloeien nieuwe en vooral interessante perspectieven voort.

Ook Guy Cassiers werkte al samen met 'het Platform', om maar te illustreren dat we ons niet alleen op beeldende kunst focussen. In het kader van de uitwerking van 'Der Ring des Nibelungen', opgevoerd in de Scala in Milaan, richtten we een soort reflectiekamer in. Verschillende wetenschappers en kunstenaars waren bereid om in deze reflectiekamer mee te werken aan de uitwerking van het project. Opmerkelijk was de medewerking van de hersenresearcher Hannah Monyer van de Universiteit van Heidelberg (Duitsland). Zo hebben we de kans gekregen om te reflecteren over 'interneuronen'. Deze zenuwcellen functioneren als schakelcellen, die verbindingen leggen tussen andere zenuwcellen. Door het functioneren van deze interneuronen kunnen mogelijke creaties ontstaan. Hannah Monyers wereld reikt verder dan de wetenschap. Hoewel veel van haar tijd naar onderzoek rond interneuronen en andere hersenactiviteiten gaat, is ze ook een fervent operaliefhebster. Vandaar dat zij een grote aanwinst was voor de reflectiekamer van 'Der Ring des Nibelungen'. Tijdens deze reflectiemomenten zijn we tot inzichten gekomen, die in het dagelijkse leven nooit ontstaan zouden zijn.

MARCEL BROODTHAERS

Eén van de mooiste beelden die ik ooit heb gezien, is een foto die gemaakt is door Maria Gilissen, Marcel Broodthaers' weduwe. De foto gaat terug naar het moment waarop Broodthaers zijn tentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten vormgaf. Deze foto, waarop Broodthaers met een kameel het Paleis voor Schone Kunsten binnenstapt, vormt in mijn ogen een synthese.

Je kan vandaag niet ontkennen dat we in nieuwe wateren terecht gekomen zijn, maar we hebben nog steeds geen land in zicht. We zullen ook nog een tijdje onderweg zijn voordat dit het geval is. Het feit dat kunst niet dezelfde activiteit is als wetenschap en het feit dat we nu aan het evolueren zijn naar een paradigma, neemt niet weg dat kunst nooit volledig vatbaar of begrijpelijk zal zijn. De foto van Maria Gilissen vervat deze problematiek volledig, omdat je hier wel zeven verschillende manieren van kijken hebt die allemaal op hetzelfde moment plaatsvinden. Je hebt de kameel die kijkt, de dromedaris die kijkt ... Je hebt de bewaker die kijkt, je hebt Broodthaers die kijkt ... Ook Maria en de cameraman kijken. Ook wij kijken naar die zes verschillende manieren van kijken, wat zeven maakt. We kunnen al deze blikken ontrafelen, 'herraafelen' ... wat telkens opnieuw tot andere inzichten leidt. Daarom denk ik dat wat nu gebeurt allemaal zeer interessant is. Maar waar we zullen uitkomen, dat blijft voorlopig onbekend.

Onderzoek

Frank Maes

CURATOR EN ONDERZOEKER

Wat is het belang van (publieke) collecties voor onderzoek en omgekeerd? Wat is het belang van onderzoek in verband met de omgang met collecties?

Eerst en vooral bestaat er een belangrijk onderscheid tussen academisch onderzoek en het onderzoek dat verricht wordt in musea. Type-rend voor academisch onderzoek is de afstand. Een zekere afstand kan belangrijk zijn om tot een goede reflectie, een correct overzicht van de materie te komen. Het onderzoek in musea legt de focus meer op het aspect van de nabijheid, meer bepaald op de nabijheid van kunstwerken en van kunstenaars of hun eventuele nabestaanden. De aanwezigheid van het publiek en hun reacties kunnen een belangrijke rol spelen. Ook de omgang met de kunstwerken zelf mag niet uit het oog verloren worden.

'GELIJK HET LEVEN IS'

In 2003 vond in het S.M.A.K. een boeiende 'selectie-ervaring' plaats in het kader van de tentoonstelling 'Gelijk het leven is'. Deze expositie, die de volledige tentoonstellingsoppervlakte van het museum besloeg, bestond integraal uit werken van Belgische kunstenaars uit de S.M.A.K.-collectie.

De tentoonstelling ontstond op papier, met het aanleggen van een namenlijst van wie wel en niet in aanmerking kwam om deel uit te maken van 'Gelijk het leven is'. Hierbij werden verschillende aspecten afgewogen.

In een volgende fase ontstond een groepering per ruimte. Daarbij was het uitkijken naar het moment waarop de werken effectief geïnstalleerd zouden worden. Dan pas werd immers duidelijk welke 'papierenen' combinaties in concreto zouden kloppen. Sommige combinaties bleken ook in realiteit perfect te functioneren. Andere, die op papier goed leken, bleken niet te werken. Zelfs al had curator Jan Hoet jaren ervaring als samensteller van tentoonstellingen en beschikte hij over een uiterst scherpzinnige intuïtie, niettemin bleek ook hier de uitdrukking te kloppen dat papier gewillig is. Het papier liet combinaties toe die in een aantal gevallen in de ruimtes zelf niet functioneerden.

Tijdens het installeren van een tentoonstelling kan je een flinke dosis unieke kennis opdoen. Het is bijvoorbeeld tijdens het zoeken naar de juiste invulling van een lacune in een collectiepresentatie dat je praktische kennis bijgeschaafd wordt. Op zo'n momenten verneem je uit de mond van ervaren museummedewerkers anekdotes over wat er bijvoorbeeld tijdens de initiële opstelling van een werk in aanwezigheid van de kunstenaar voorgevallen is. Een dergelijke anekdote kan duidelijk maken waarom een bepaald werk wel op deze en niet op een andere manier gepresenteerd kan worden of hoe het in combinatie met welbepaalde andere werken getoond kan worden. Informele kennis en kennisoverdracht zijn bijgevolg belangrijk. Deze kennis genereert een zekere weerstand tegen visies die te weinig rekening houden met de inherente dynamiek van een oeuvre of van een specifiek kunstwerk.

COMMUNICATIE BIEDT NIEUWE INZICHTEN

Het S.M.A.K. heeft altijd veel belang gehecht aan de visie van kunstenaars op hun eigen werk. Daarom is het aangewezen om contacten met de desbetreffende kunstenaars regelmatig te 'hernieuwen'. Zo kan het bijzonder nuttig zijn om contact op te nemen met de kunstenaar (of nabestaanden) wanneer een museum een bepaald werk al lang in zijn bezit heeft. Dit contact kan ook ontstaan in het kader van een restauratie of de vraag hoe een werk in de toekomst geconserveerd dient te worden.

In het S.M.A.K. hebben medewerkers van de afdeling Conservatie en Restauratie op een bepaald moment een cursus interviewtechnieken

gevolgd om op zo'n efficiënt mogelijke manier interviews af te nemen. Deze gesprekken worden geregistreerd op video. Op deze manier wordt de informatie over 'hoe met het werk om te gaan' bewaard. Dit toont nogmaals aan hoe belangrijk het is om goede communicatie met de kunstenaars of diens nabestaanden na te streven.

ACADEMISCH ONDERZOEK

Ook als onderzoeker is het belangrijk dat je bepaalde werken telkens weer in concreto kan bekijken. 'Pense-Bête' van Marcel Broodthaers is hiervan een uitstekend voorbeeld. Voordat de Vlaamse Gemeenschap dit werk aankocht in het kader van het Topstukkendecreet, had het 44 jaar lang deel uitgemaakt van een privécollectie. Het werd voor het eerst tentoongesteld in 1964, tijdens Broodthaers' eerste tentoonstelling in de Galerie Saint-Laurent. Daarna is het steeds bij dezelfde eigenaar gebleven. Als een werk zo lang in een privécollectie zit en nauwelijks getoond wordt, dan kent iedereen het van een reproductie. Evenals papier zijn reproducties gewillig. Deze laten toe om visies te ontwikkelen die in hoge mate kunnen losstaan van het werk zelf.

Het wetenschappelijk onderzoek was enkele decennia geleden in de meeste musea sterker uitgebouwd, hoewel het personeelsbestand toen veel kleiner was. De druk om zoveel mogelijk publiek te bereiken, onder andere door het opvoeren van de frequentie van tijdelijke tentoonstellingen, heeft de samenstelling van het museum personeel aanzienlijk gewijzigd. Musea voor hedendaagse kunst zouden vandaag minimum over één voltijdse werkkracht moeten beschikken die bezig is met de inhoudelijke aspecten van hun collectie, naast de mensen die voor de conservatie en restauratie verantwoordelijk zijn. Zo kan men nagaan of er rond een bepaald werk recent publicaties verschenen zijn, of er eventueel nieuwe visies op het oeuvre van kunstenaars ontwikkeld zijn, enzovoort. Wanneer je deze informatie bundelt, bied je ook een stevige basis voor een goede educatieve omkadering.

De manier waarop je omgaat met een collectie, hoe je deze omkadert: die aspecten hebben een belangrijke impact op de manier waarop de toeschouwer werken waarneemt. Een museum is immers een soort

gietvorm, die mee gaat bepalen op welke manier er naar een werk gekeken wordt. Als een collectieopstelling op een zeer vluchtige manier gemaakt wordt, waar weinig onderzoek aan te pas gekomen is, dan zal deze collectie op een even vluchtige manier geconsumeerd worden.

DIEPGANG

Door de tentoonstellingen van de vaste museumcollectie meer ruimte te geven en een langere looptijd te verlenen, kan er meer diepgang gecreëerd worden. De keuzes van tijdelijke tentoonstellingen moeten dan noodzakelijkerwijze scherper zijn. Die tijdelijke tentoonstellingen zullen zich ook op een meer geprofileerde wijze tot de vaste collectie moeten verhouden. Vermits ze duidelijker tegen die collectie afgewogen worden, verkrijgt het allemaal wat meer noodzaak.

Het 'onderzoek in de kunsten' heeft baat bij een sterke link tussen de kunstensector en het onderwijs. Daarbij kan de wetenschappelijke afdeling van musea een rol van betekenis spelen. Voor kunststudenten zou het interessant zijn om meer en diepgaander met collecties in contact te komen. Een museum als het S.M.A.K. heeft de mogelijkheid om studenten via collectiepresentaties tot een bredere kennis van en nieuwe inzichten in de recente kunstgeschiedenis aan te zetten.

Wat in Tate Modern (Londen) gebeurt is een schoolvoorbeeld. De collectiepresentaties vertrekken zowel van kunsthistorische als thematische verbindingen. Deze instelling beschikt uiteraard over een wetenschappelijk team en zelfs een team dat de verbinding maakt tussen onderzoekers en curators. Dit genereert een krachtige machine om sterk onderbouwde collectiepresentaties te verzorgen, die zo'n drie à vier jaar blijven staan.

Een dergelijke lange looptijd heeft in Belgische instellingen geen zin, omdat de bezoekersaantallen er veel lager liggen. Maar een instelling als het S.M.A.K., met de collectie waarover het beschikt, zou toch de ambitie kunnen koesteren om aspecten van de kunstgeschiedenis op een diepgaande manier te tonen. De plaatsen in Vlaanderen en België waar zo iets kan, zijn uiterst beperkt.

Ondertussen zijn er ook mensen uit het onderwijs die pleiten om

onderzoekers nauwer te betrekken bij de werking van musea. Zoals eerder toegelicht, is er een vorm van kennis over kunstwerken, die enkel in een museale context ontwikkeld en opgedaan kan worden.

BROODTHAERS

Marcel Broodthaers heeft heel wat kunstenaarsboeken gemaakt. Ook hierin schuilt een mogelijke relatie tussen kunst(enaar) en onderzoek. Een publicatie wordt een kunstenaarsboek genoemd als de kunstenaar zelf de cruciale beslissingen neemt. Het is de kunstenaar die het concept bedenkt, vervolgens de samenstelling en de productie coördineert en de eindbeslissingen neemt. Op deze manier tekent de kunstenaar voor de volledige publicatie.

Een goed kunstwerk lokt heel wat reflecties uit. Het kan de kunstenaar zelf zijn die volledig autonoom een boek realiseert en daarin reflecties op zijn eigen werk verwerkt. Daarnaast kan de kunstenaar ook een team samenstellen dat de publicatie realiseert, waarbij hij wel de touwtjes in handen blijft houden – ook dan blijven we van een ‘kunstenaarsboek’ spreken. In het terrein van het ‘onderzoek in de kunsten’ is een gelijkaardig samenwerkingsmodel onder leiding van de kunstenaar denkbaar.

HET KABINET

Een bedoeling van het Broodthaerskabinet is om onderzoek een zichtbare plaats te verlenen binnen de muren van het S.M.A.K. Broodthaers zal tevens de eerste kunstenaar zijn waarvan werken permanent in het museum gepresenteerd worden. Het museum opteerde voor Broodthaers omdat zijn oeuvre en kunstenaarschap al van in het begin een centrale rol speelden binnen het Museum voor Hedendaagse Kunst (de voorloper van het S.M.A.K., vanaf 1975), in de uitbouw van de collectie en de museale werking. Jan Hoet bestempelde de volgende drie kunstenaars herhaaldelijk als de ruggengraat van zijn collectie: Joseph Beuys, Panamarenko en Marcel Broodthaers, aangevuld met de protagonisten van de Italiaanse Arte Povera. Een aantal kernwoorden in deze oeuvres:

materiële poëzie, de productiviteit van de verbeelding, de verhouding tussen kunst en maatschappij. Deze elementen zijn een belangrijke basis geweest in de uitbouw van de Gentse collectie.

Het S.M.A.K. beschikt over een ensemble van Broodthaers’ werken. Opvallend is dat een aantal belangrijke werken vrij recent verworven zijn. In het openingsjaar van het S.M.A.K. (1999) heeft het museum, met steun van de Vlaamse Gemeenschap, ‘Grand casserole de moules’ verworven. Enige tijd later werd daar een verzameling archiefstukken aan toegevoegd. Enkele jaren geleden heeft de Vlaamse Gemeenschap ook ‘Pense-Bête’ aangekocht, Broodthaers’ eerste ‘proposition artistique’.

Daarnaast kunnen we niet om de vaststelling heen dat de werken van Broodthaers tot op vandaag een belangrijke rol blijven spelen in internationale tentoonstellingen. Nog steeds worden jonge kunstenaars door zijn visie beïnvloed. Broodthaers heeft binnen zijn werk veel over de museale werking gereflecteerd, commentaar gegeven op de werking van de kunstwereld en de verhouding tussen kunst en maatschappij. Zo’n figuur kan je uiteraard een belangrijke positie binnen een museum verlenen; hij kan als een motor, een scharnier voor een museale werking fungeren.

PENSE-BÊTE

‘Pense-Bête’ was de vierde en laatste dichtbundel van Broodthaers. Op een gegeven moment begon hij stukken glazuurpapier, waarmee zijn dochter wellicht had zitten spelen, in exemplaren van de bundel te kleven. Zo bedekte hij stukken tekst. Sommige blaadjes kan je optillen, andere kleven volledig vast. Het werk bevat een veertigtal dichtbundels die Broodthaers niet verkocht kreeg. Hij heeft ze van zijn schap genomen en op een met blauwe inkt geïmprimeerde vezelplaat geplaatst. Hij plantte de boeken in een ogenschijnlijk amorfe klodder gips en doopte er vervolgens nog een plastic bal van zijn dochter en een eierschaal in. Om de boeken extra te ondersteunen, wikkelde Broodthaers ze in krantenpapier. Op dit krantenpapier staan vertalingen Nederlands-Frans. Pense-bête betekent in het Frans geheugensteuntje, maar je kan dit ook letterlijk vertalen als ‘denk-dier’ of ‘denk-stom’.

Enkele jaren geleden, nadat de Vlaamse Gemeenschap het werk aangekocht had, werd 'Pense-Bête' gerestaureerd. Het werk was er behoorlijk slecht aan toe. In functie van de restauratie nodigde het S.M.A.K. Maria Gilissen, de weduwe Broodthaers uit. Wat volgde geeft een illustratie van het belang van dit soort ontmoetingen. Maria Gilissen stelde meteen dat de plastic bal, die inmiddels overwegend kleurloos geworden was, met parelmoerroze nagellak gekleurd moest worden. Deze stelling werd onderzocht en bevestigd. Het werk werd op basis van deze getuigenis en een nauwkeurige analyse van de resterende kleursporen gerestaureerd.

Doordat de kleur parelmoerroze opdook, werd ook het verband gelegd met een ander werk uit 1964. Dit kunstwerk bestaat uit een hoeveelheid gips, die er op het eerste gezicht vrij vormeloos uitziet en waarin een aantal plastic ballen gedrukt zijn. Deze hadden eveneens een zilverachtige kleur en verwezen naar de parel van een oester. Zo kwamen we tot de vaststelling dat we 'Pense-Bête' op een andere manier konden bekijken, waarbij de bal verwijst naar een parel. En plots zie je het gips dan als het schuim van de branding.

Het gaat er niet om of dit de 'werkelijke' betekenis van het werk is. Het gaat hier om een bepaalde, mogelijke visie, een interpretatie van het werk die nog nergens beschreven stond. Zo kan een ogenschijnlijk anekdotisch, klein detail, ontspringend uit de zorgzaamheid waarmee een kunstwerk benaderd en behandeld wordt, de betekenis van dat werk in een nieuw daglicht plaatsen. Zo ontstaan er nieuwe inzichten die vanop een afstand nooit zouden kunnen plaatsvinden.

HET KABINET IN HET S.M.A.K.

Broodthaers had zelf de blik van een onderzoeker, de blik van een adelaar die vooral macht representeerde. Hij zag het museum als een gietvorm, een 'moule' waarin we werken kunnen gieten, die in grote mate bepaalt hoe we naar deze werken kijken.

Het werk 'Keukenkast' pendelt voortdurend tussen de keuken en het museum. Het verwijst zowel naar het anekdotische van het alledaagse als de systematiek van het museum. Hier bewijst Broodthaers opnieuw

dat de presentatie van dingen, het ordenen en collectioneren voor hem van cruciaal belang zijn.

De plaats waar het Broodthaerskabinet gepland is, refereert aan een aspect van zijn oeuvre. Deze ruimte, achteraan het S.M.A.K., biedt een uitzicht op de Floraliahal, een grote tentoonstellingshal. Die dateert van de Gentse Wereldtentoonstelling van 1913 en werd geconstrueerd in de traditie van het Londense Crystal Palace. Broodthaers liet zich vooral inspireren door de burgerlijke maatschappij van de negentiende eeuw, met zijn musea, zijn winkelpassages, wintertuinen en wereldtentoonstellingen. Zo'n hal functioneert, analoog aan de hedendaagse shoppingcenters, als een potentieel eindeloos 'binnen', een volkomen op zichzelf staand simulacrum van een wereld waar het voor de rest elke voeling mee verloren heeft. Met zijn 'Jardin d'hiver' verwees Broodthaers tevens naar de kolonisatie als inherent onderdeel van de Westerse moderniteit, gesymboliseerd door de figuur van de adelaar.

Architectenbureau de vylder vinck taillieu heeft, in opdracht van het S.M.A.K., de plannen voor het Broodthaerskabinet ontwikkeld. Ze hebben een grote vitrine gecreëerd van drie verdiepingen hoog. Bezoekers zullen in eerste instantie die reuzenvitrine vanop een afstand kunnen bekijken, alvorens zich binnen in deze constructie te begeven.

Binnenin de vitrine bevinden zich kleine ruimtes, kamers die qua schaal een duidelijk verschil markeren met de andere museale ruimtes. Die schaal geeft aan dat de werken niet zozeer getoond worden in hun ruimtelijke verbanden, maar in de eerste plaats als onderzoeksobjecten. Op de benedenverdieping van de vitrine is er een bibliotheek en studieruimte voorzien. In de vitrine wordt alleen werk van Broodthaers gepresenteerd. In de belendende ruimtes is er plaats voor de presentatie van andere kunstenaars (zowel historisch als hedendaags) die zich op een of andere manier tot dat oeuvre verhouden.

ONDERZOEK EN BETEKENIS

Het Broodthaerskabinet wil eerder als een stukje historisch of archeologisch museum functioneren dan als een gebruikelijke plek voor de presentatie van hedendaagse kunst. Een archeologisch museum toont

zaken uit het verleden, dingen die op zichzelf bijzonder waardevol kunnen zijn maar daarnaast ook de functie hebben te verwijzen naar een wereld die er niet meer is en soms slechts heel partieel en hypothetisch gereconstrueerd kan worden. Dit aspect sluit sterk aan bij de visie van Broodthaers. Het is belangrijk dat men binnen het Broodthaerskabinet enerzijds toont wat aanwezig is, en dat men anderzijds ook suggereert en toont wat er niet is. Zo wordt de specifieke geschiedenis van de collectie voor een stuk zichtbaar gemaakt, met haar troeven en lacunes. Het oeuvre van Broodthaers is, zoals Hans Theys het beschreven heeft, opgebouwd als een soort spinnenweb. Elk afzonderlijk object – ook de objecten die ondertussen uitgroeiden tot iconen – heeft nauwelijks betekenis. Door de combinatie van objecten komen betekenissen tot stand. Eenzelfde object verkrijgt bijgevolg diverse betekenissen in verschillende combinaties. Broodthaers is een van de eerste kunstenaars die zijn oeuvre bewust volgens een dergelijke netwerkstructuur uitgebouwd heeft. Omwille van die verbanden tussen werken is het, voor zover mogelijk, van belang om aan de hand van fotomateriaal na te gaan welke combinaties Broodthaers zelf gecreëerd heeft. Indien je op die manier in staat bent een vrij precies en omvattend idee te krijgen van de oorspronkelijke combinaties, stelt zich tevens de vraag hoe dicht of ver je als hedendaagse tentoonstellingsmaker bij dat origineel blijft. De grootste uitdaging in een dergelijke opzet is om de presentatie zowel een scherpte als een frisheid te verlenen. Deze zoektocht kan tot nieuwe inzichten leiden.

Hoewel het Broodthaerskabinet enigszins apart staat van de rest van het museum, zal het zich tot een belangrijk 'centrum' van het museum ontwikkelen, van waaruit verbanden met andere tentoonstellingen zullen ontstaan. Deze permanente presentatie zal fungeren als een motor van het S.M.A.K., omdat Broodthaers' oeuvre constant prikkels geeft en opvattingen in vraag stelt. Broodthaers is een schitterende figuur om van te vertrekken wanneer je wenst na te denken over een museum van de eenentwintigste eeuw.

Fotomusea

Pool Andries

HOOFD COLLECTIE FOTOMUSEUM PROVINCIE ANTWERPEN

Ter voorbereiding van mijn tussenkomst vandaag heb ik de twee publicaties nog eens herlezen die vorig jaar zijn verschenen in het kader van een eerste lezingenreeks, met name het boek 'Met nieuwsgierige blik' van Paul Depondt en het cahier 'Over collecties'. Wat mij daarbij heeft getroffen zijn ondermeer de verschillen in accenten, stijl en retoriek. Maar dat heeft wellicht meer te maken met de persoonlijkheden van de auteurs dan met de collecties zelf. Belangrijker lijkt me dat een aantal aspecten bij verschillende sprekers terugkeren. Het zijn bovendien punten die op de een of andere manier met elkaar verband houden en waar ik me vandaag graag wil bij aansluiten. Ik zal daarom beginnen met een korte recapitulatie van enkele van die aspecten.

- Een collectie is meer dan een som van objecten, het is een weefsel. Collecties ontwikkelen – in het beste geval althans – geleidelijk aan een eigen identiteit. Het verzamelen is geen invuloefening met als ideale uitkomst een perfect geïllustreerde canon van de kunstgeschiedenis. De collectie geeft aan dat veralgemeende en geabstraheerde verhaal van de kunstgeschiedenis opnieuw een lichaam. Een lichaam dat misschien fragiel is, maar dat het voordeel heeft van 'werkelijk' te zijn. Binnen zo'n collectie gaan de afzonderlijke objecten allerlei onderlinge relaties aan. Ze trekken elkaar aan of stoten elkaar af. Het zijn die relaties die vaak in belangrijke mate zingevend zijn, die aan de individuele objecten of beelden een betekenis toekennen. Deze onderlinge relaties halen de objecten uit hun materiële begrenzing.

- Een verzameling vormt een accumulatie van kennis. Wie verzamelt doet dat vanzelfsprekend met een flinke dosis voorkennis en bagage. Museaal verzamelen betekent ook altijd wel een beetje plaatjes zoeken bij het verhaal dat al geschreven is. Maar toch, elk concreet werk – laat dat nu een kunstwerk, een fotografisch beeld of een historisch document zijn – ontsnapt ook aan dat verhaal, voegt er wat aan toe, nuanceert dat verhaal, schrijft misschien een eigen, deels afwijkend verhaal. Naarmate het aantal werken toeneemt en de onderlinge relaties toenemen, worden de verhaallijnen ontdebeld en gaan de betekenissen verder gefacetteerd worden. De collectie geeft op die manier aan dat geabstraheerde verhaal van de kunstgeschiedenis opnieuw een 'lichaam', opnieuw een dosis authenticiteit.
- Elke verzameling kent haar eigen biografie, haar eigen curriculum. Verzamelingen hebben altijd een oorsprong, een startpunt, ook al ligt dat soms ver terug in de tijd. De verdere uitbouw van die verzameling vormt vaak een meanderend parcours, met vertragingen of versnelingen, met doodlopende vertakkingen, plotse schaalvergrotingen, maar ook momenten van vertwijfeling en stilstand. Het is belangrijk om de kennis van dat parcours binnen de instelling levendig te houden, want het levert een schat aan metadata op die van wezenlijk belang kunnen zijn, opnieuw in dat brede proces van zingeving van deze beelden. Het curriculum van een verzameling biedt immers ook de neerslag van een perceptiegeschiedenis. Wijzigingen in de receptie en de perceptie van bepaalde fotografische praktijken of oeuvres of carrières zijn vaak even relevant als de ontwikkelingsgeschiedenis van die praktijken zelf.
- Binnen een museale instelling vormt de collectie zowel de inzet als het uitgangspunt van een bredere museale werking. Verzamelen is geen praktijk die op zichzelf staat, het is geen autonome discipline. Men kan dus ook geen theorie van het verzamelen ontwikkelen. Het verzamelen kadert steeds in de uitvoering van een beleid, vandaag vaak expliciet geformuleerd in een beleidsnota, vroeger vaak onuitgesproken, maar wel aanwezig in het hoofd van de curatoren.

Een beleid houdt in dat men bepaalde doelstellingen wil realiseren, dat men iets voor ogen heeft. Men wil met die verzameling een bepaald resultaat bereiken. Men heeft een ideale invulling en finaliteit voor ogen. De invulling en die finaliteit is in belangrijke mate afhankelijk van een specifieke uitgangspositie, van een bepaalde visie, van een agenda. Wil men zinvol praten over een verzamelactiviteit, dan moet men het eigenlijk ook hebben over het beleid, over die doelstellingen en over die agenda. De zaak wordt echter gecompliceerd door het feit dat zowel het object van de verzamelactiviteit (met name de fotografie) als het verzamelende subject (de instelling zelf) geen statische gegevens zijn, maar zelf opgenomen zijn in een historisch proces.

Het ijkpunt van een verzameling is dus niet de kunstgeschiedenis of, in ons specifieke geval, de fotografiegeschiedenis, maar wel de positie die de instelling daartegenover inneemt, *hic et nunc*, en de manier waarop de instelling daarmee omgaat. Het specifieke karakter van de collectie wordt dan bepaald door het balanceren tussen enerzijds de ambitie om met die collectie een algemene geschiedenis te illustreren, en anderzijds de mate waarin die collectie ook een eigen particulier verhaal wil en kan vertellen. De collectie vormt enerzijds de neerslag van wat al gedaan is, wat reeds gepresteerd werd, maar het bepaalt voor een groot deel ook wat er nog te doen staat en welke opportuniteiten nog in aanmerking komen.

- Er zou een wisselwerking moeten ontstaan tussen tentoonstellingsbeleid enerzijds en collectiebeleid anderzijds. Tentoonstellingen kunnen vaak complementair zijn ten opzichte van de collectie en dat op twee verschillende manieren. Tentoonstellingen bieden de kans om aspecten van de collectie uit te diepen of in een breder perspectief te plaatsen. Het zijn kansen om delen van de collectie of deelcollecties te valoriseren. Omgekeerd kan een tijdelijke tentoonstelling ook potentiële aanvullingen en versterkingen van de collectie inventariseren en de kans geven om die af te wegen.

In een tweede deel van mijn betoog wil ik trachten op beknopte wijze het curriculum, de biografie van het FotoMuseum uit te tekenen en wil

ik tegelijkertijd en afrondend ook aanduiden hoe dat curriculum met- een ook inzicht geeft in een verschuiving van de institutionele omgang met fotografie, niet alleen binnen onze instelling, maar ook meer in het algemeen.

Nog één belangrijke opmerking vooraf: in de vorige lezingenreeks ging het uitdrukkelijk om kunstmusea. Vandaag zijn de fotomusea aan de beurt. Ik wil nadrukkelijk stellen – en het choqueert sommigen, dat besef ik – dat het FotoMuseum geen kunstmuseum is, althans niet in de strikte zin. Dat staat zo letterlijk geformuleerd in onze beleidsnota. Tegelijkertijd hoeft dat eigenlijk ook niet te choqueren, want met die uitspraak gaan we niet zozeer voor minder, maar eigenlijk voor meer.

Het voorwerp van onze werking is de ontwikkelingsgeschiedenis en de actualiteit van de fotografie, tegelijk begrepen als beeldtechnologie en als communicatiemedium. Fotografiegeschiedenis is in belangrijke mate multidisciplinair. Het heeft te maken met wetenschapsgeschiedenis, met technologiegeschiedenis, met communicatiegeschiedenis, met economische, sociale, culturele geschiedenis. Het heeft uiteraard ook te maken met beeldtaal, beeldstrategie, beeldcommunicatie ... Het streefdoel vandaag is om met onze collectie in staat te zijn om het fotografische beeld als resultaat en tegelijk als getuige van een specifieke fotografische praktijk te situeren in die bredere maatschappelijke en culturele context waarin die praktijk kaderde, waaruit die praktijk is voortgekomen, waarin die praktijk zijn voedingsbodem, zijn bestaansreden en zijn overlevingskansen heeft gevonden.

Op die manier ingevuld loopt het FotoMuseum niemand voor de voeten, niet het museum voor hedendaagse kunst, niet het stadsarchief, niet de andere thematisch of ideologisch opgevatte archieven of documentatiecentra. Het bezet zijn eigen specifieke terrein. Het FotoMuseum is geen kunstmuseum, maar het gaat wel om met fotografische kunst, zowel in zijn autonome als in zijn toegepaste vorm. Het fotografiemuseum is in opzet geen beeldbank, hoewel het vaak die rol lijkt te vervullen. Het fotografiemuseum documenteert niet de wereld of de geschiedenis van die wereld, maar het documenteert de wisselingen in perceptie en/of representatie van die wereld. Het object van het fotografiemuseum is het functioneren van het medium fotografie in het algemeen en van foto-

grafische beelden in het bijzonder, in een breed maatschappelijk kader.

De oorsprong van het FotoMuseum gaat terug tot 1964. Naar aanleiding van de herdenking van de 125^e verjaardag van de bekendmaking van de uitvinding van de fotografie, hadden in het Antwerpse een aantal enthousiastelingen elkaar gevonden. Het waren mensen met een verschillende achtergrond: Karel Sano (ingenieur), Laurent Roosens (scheikundige), Marcel Gruyaert (fotograaf) en Arthur Deglas (redacteur). Maar niet toevallig waren ze allen werkzaam bij de firma Gevaert. Ze droomden ervan om deze verjaardag te vieren met een groots opgezette tentoonstelling die een brede algemene geschiedenis van de fotografie zou schilderen. Uiteindelijk werd die tentoonstelling niet in 1964 gerealiseerd, maar pas in 1965.

Het 'werkcomité' waarvan sprake liet zich bij dit project leiden door twee modellen: een theoretisch model en een praktisch model. Dat theoretische model stelde toen nog niet zoveel voor: het was een geschiedschrijving van de fotografie zoals ze destijds, nog in zeer povere vorm, voorhanden was. Het praktische model was het Agfa Photo-Historama, toen nog in Leverkusen: een fotohistorische verzameling met permanente museale opstelling in de penthouse van het directiegebouw van dit fotobedrijf. Het Agfa Photo-Historama zou later, bij de opening van het Ludwig Museum, verhuizen naar Keulen. Intussen werd het opgedoekt. De werkgroep wilde in Antwerpen iets gelijkaardigs realiseren, bij voorkeur binnen de firma Gevaert zelf, en, als het even kon, eveneens in de penthouse van het directiegebouw te Mortsel. De directie van Gevaert is daar evenwel niet op ingegaan, wellicht omdat op dat ogenblik de onderhandelingen rond een fusie van Agfa en Gevaert reeds ver gevorderd waren en dit nieuwe fusiebedrijf er niet op uit was twee, als het ware identieke musea uit te bouwen. Wel verklaarde Gevaert zich bereid dit tentoonstellingsinitiatief financieel en logistiek te zullen ondersteunen, indien een externe partner de organisatie ervan op zich zou nemen.

Onze initiatiefnemers zijn toen eerst gaan aankloppen bij Frans Baudouin, hoofd van de stedelijke musea van Antwerpen. Hij kon of wou op het voorstel niet ingaan. Zijn broer, Piet Baudouin, hoofd van de provinciale musea, toonde wel interesse. Zo kon de tentoonstelling

'125 jaar fotografie' met enkele maanden vertraging en dus in 1965 worden georganiseerd in het Sterckshof, toen nog Provinciaal Museum voor Kunstambachten. Door bemiddeling van André Jammes, een Parijse handelaar en collectioneur, tevens een van de belangrijkste bruikleengevers, werd de tentoonstelling aansluitend in een aangepaste versie overgenomen door het Musée des Arts Décoratifs te Parijs onder de titel 'Un siècle de photographie: de Niépce à Man Ray'.

Als we vandaag en afgaande op de catalogus van deze tentoonstelling terugblikken dan moeten we bekennen dat het een uniek, ambitieus en baanbrekend initiatief is geweest, dat bovendien rechtstreeks aanleiding heeft gegeven tot de oprichting van een afdeling Fotografie binnen het Museum Sterckshof. Heel wat objecten die toen in bruikleen zijn genomen werden aansluitend aan het Museum geschonken en zijn op die manier de basis gaan vormen van een totaal nieuwe, vrijwel van nul af aan uit te bouwen collectie Photographica binnen het Sterckshof.

Tegelijkertijd moeten we ook toegeven dat deze tentoonstelling nog getuigde van een grotendeels intuïtieve en pragmatische omgang met de complexiteit van de materie, zonder veel wetenschappelijke of theoretische onderbouwing. Het toen gehanteerde selectie criterium kan eigenlijk heel simpel worden omschreven en samengevat: alles wat rechtstreeks of onrechtstreeks verband hield met de fotografie als techniek en als medium kwam in aanmerking om verzameld te worden. Dat betekent dat onze collectie van bij de oorsprong bijzonder gediversifieerd is. Het is ook vandaag nog onze rijkdom, en tegelijk onze last en verdorie. Zowel het administratieve als materiële beheer van dergelijke collectie is immers bijzonder complex. Enerzijds omvat de collectie fotografische apparatuur: voornamelijk camera's en objectieven, maar ook studiomeubilair, doka-uitrusting, labomachines ... Anderzijds omvat de collectie een groot aantal fotografische prenten. Naast incunabelen en experimentele afdrucken ook voorbeelden van reguliere toepassingen. Meesterwerken van de fotokunst, naast heel banale dingen. Negatieven, stereokaarten, albums, fotografisch geïllustreerde boeken ...

De nieuw opgerichte afdeling Fotografie binnen het Museum Sterckshof week vanaf het begin in belangrijke mate af van de reeds bestaande afdelingen. Ze had immers ook ruime aandacht voor de actualiteit,

terwijl de andere departementen een uitgesproken historisch karakter hadden. Men is dan ook snel gaan inzien dat die afdeling Fotografie een eigen leven zou moeten kunnen leiden en nood had aan een eigen behuizing. In 1980 hebben we het Sterckshof verlaten, hoewel er toen nog geen definitieve oplossing was gevonden. Aanvankelijk vonden we onderdak in een kantoorgebouw in de stad, zonder eigen tentoonstellingsfaciliteiten. Pas in 1986 zijn we ingetrokken in het gerenoveerde Pakhuis Vlaanderen, de 'oude vleugel' van het huidige museumgebouw.

In 1966 reeds ontving het FotoMuseum (zij het op dat moment nog niet onder die benaming) de overdracht door het Prentenkabinet van de stad Antwerpen van het archief en de bibliotheek van de Association Belge de Photographie. De Association Belge de Photographie, in 1874 naar buitenlands voorbeeld opgericht als een elitaire en prestigieuze vereniging, was tijdens het interbellum haar vroegere glorie geheel kwijtgeraakt. Het archief en de bibliotheek van de zieltogende vereniging werden daarom kort voor de Tweede Wereldoorlog door Pierre Dubreuil, de toenmalige voorzitter, gedeeltelijk verkocht en gedeeltelijk geschonken aan de stad Antwerpen. Dat kaderde binnen de plannen van Walter Van Beselaere, de toenmalige conservator van het Prentenkabinet, om binnen het nieuwe Museum Plantin-Moretus ook een afdeling Fotografie uit te bouwen. Die plannen werden echter na de Tweede Wereldoorlog, toen Van Beselaere terugkeerde naar het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, opnieuw opgeborgen. De overdracht door de stad aan de provincie van de collectie en de bibliotheek van de Association belge de Photographie betekende dus in feite ook het doorschuiven van het project tot museale omgang met de geschiedenis van de fotografie.

De verwerving van de bibliotheek van de Association Belge de Photographie bezorgde onze museumbibliotheek meteen een stevige historische basis. De collectie fotobeelden omvatte voornamelijk incunabelen van de Belgische fotografie, waaronder daguerreotypieën van Joseph-Ernest Buschmann en zoutdrukken van Charles D'Hoy. Merkwaardig detail: toen dit materiaal werd overgedragen aan het museum was het nog niet geïdentificeerd. Het waren toen in de eerste plaats voorbeelden van oude fotografische werkwijzen. Pas een aantal

jaren later hebben we deze prenten op basis van bepaalde kenmerken en via vergelijking kunnen toeschrijven aan hun respectievelijke auteurs.

Nog in 1966 ontving het FotoMuseum van Agfa-Gevaert het beeldarchief van de voormalige publicatiedienst van Gevaert, opgeheven na de fusie in 1965. Gevaert had een goed uitgebouwde promotie-afdeling met eigen uitgeverij die onder meer handboeken, kalenders en fototijdschriften publiceerde. Daarvoor kon worden geput uit een omvangrijk archief van negatieven en afdrukken, aangekocht bij vooraanstaande fotografen uit binnen- en buitenland. Dit fonds omvat in feite twee grote groepen. Het betreft enerzijds materiaal uit de jaren 1920 en 1930: negatieven die werden aangekocht bij leidinggevende studio's in Berlijn, München, Wenen, Parijs, Londen, New York en Philadelphia, en afdrukken naar deze negatieven gerealiseerd door deze fotografen zelf of in de labo's van Gevaert. Een tweede groep bestaat uit foto's die in het begin van de jaren 1950 werden gepubliceerd in het tijdschrift *Fotorama*. *Fotorama* werd geleid door Herman Craeybeckx, broer van Lode Craeybeckx, burgemeester van Antwerpen. Hij gaf jonge, vernieuwende fotografen uit heel Europa de kans hun beelden te publiceren, vergezeld van een artikel waarin ze in eigen bewoordingen hun visie en werkmethode mochten toelichten. Het materiaal dat verscheen in *Fotorama* geeft een goed overzicht van wat vandaag wordt omschreven als 'humanistische fotografie', met werk van ondermeer Brassai, Robert Doisneau, Edouard Boubat, Willy Ronis, Fulvio Roiter en vele anderen. Ook de subjectieve fotografie, toen nog controversieel, kwam ruim aan bod, met werk van zowel Italiaanse, Duitse, Nederlandse, Franse als Belgische vertegenwoordigers van deze nieuwe en vernieuwende stroming.

Een volgende grote stap werd gezet in 1970 met de inrichting van de tentoonstelling 'De fotokunst in België 1839-1940'. In de titel schuilt meteen een merkwaardige verschuiving. In 1965 was het nog '125 jaar fotografie', in 1970 werd dat dus 'fotokunst'. Aansluitend bij deze tentoonstelling konden opnieuw een aantal schenkingen en aankopen worden genoteerd van materiaal dat effectief in die tentoonstelling was opgenomen geweest, of bij de voorbereiding ervan in kaart was gebracht. De organisatoren van die tentoonstelling – en dat waren in eerste instantie nog steeds de mensen die in 1965 het eerste initiatief hebben

genomen, intussen aangevuld met Karel Van Deuren en Jan Coppens – waren inderdaad systematisch op zoek gegaan naar hoogbejaarde fotografen of hun erfgenamen, in de hoop om materiaal mee te krijgen. Op die manier kon, vaak op de valreep, werk worden gered van fotografen waarvan anders vandaag elk spoor van hun activiteit zou zijn uitgewist. Aan de andere kant moeten we ook durven toegeven dat met het opgedoken materiaal niet altijd even kritisch werd omgesprongen. Te vaak moesten beelden vooral hun auteur vertegenwoordigen, terwijl een reflectie omtrent kwaliteit of representativiteit meestal achterwege bleef. Voor een deel had dit te maken met het ontbreken van een degelijk wetenschappelijk apparaat. Er was weinig richtinggevende literatuur voorhanden. De bibliotheek waarover deze mensen konden beschikken telde amper enkele tientallen boeken. Vandaag is die bibliotheek uitgegroeid tot enkele honderden lopende meter en kunnen we terugvallen op een internationaal netwerk van collega's.

Een belangrijke gebeurtenis was in 1973 de aankoop in haar totaliteit van de collectie Michel Auer in Genève. Die collectie bestond hoofdzakelijk uit fotografische apparatuur uit zowel de negentiende als twintigste eeuw. Met deze verwerving positioneerde het FotoMuseum Antwerpen zich in één klap als een internationale speler. Naast foto-apparatuur omvatte de collectie Auer ook enkele selecte voorbeelden van vooral Zwitserse en Franse negentiende-eeuwse fotografie, met werken van ondermeer Bisson Frères, Maxime Du Camp, Auguste Salzman, Eugène Piot en Jacques Eynard-Lullin.

Lange tijd beschikte het FotoMuseum over een minimaal aankoopbudget. Dat betekende dat voor de aankoop van de collectie Auer in 1973 en voor de minstens even belangrijke aankoop van de collectie Fritz Grüber in 1978 telkens ad-hocbudgetten moesten worden vrijgemaakt. Dat kon enkel dankzij het vertrouwen en de steun die het museum genoot binnen provincieraad en deputatie.

Fritz L. Grüber had kort na de Tweede Wereldoorlog in Keulen de Photokina in het leven geroepen, een tweejaarlijkse fotografische technologiebeurs. In de marge daarvan organiseerde de man echter ook spraakmakende tentoonstellingen, waarin hij zowel bijna vergeten fotografen als aanstormend talent onder de aandacht van het grote publiek

bracht. Als tentoonstellingsmaker en auteur van talrijke fotopublicaties had Grüber in de loop der jaren een immense collectie samengebracht, die hij in publieke handen wou zien overgaan. Officieel werd deze collectie in 1978 aangekocht door de stad Keulen, ten behoeve van het Ludwig Museum. In de praktijk betrof het echter slechts de grotere helft ervan. Het andere gedeelte, de kleinere helft, werd verworven door het Antwerpse FotoMuseum. De aankoop van de collectie Grüber markeert eens te meer een belangrijke verschuiving. Het was de eerste keer dat zo uitdrukkelijk werd omgegaan met het begrip auteursfotografie. De collectie omvatte werken van onder meer August Sander, Ralph Steiner, Erich Lessing, Horst Baumann, Herbert List, Robert Lebeck, Jacques-Henri Lartigue, Man Ray, Henri-Cartier Bresson, Marc Riboud, Alvin Langdon Coburn, Cecil Beaton, Bill Brandt, Edward Steichen, Ansel Adams, Edward Weston, Gordon Parks, Bruce Davidson, Irving Penn, Ernst Haas, Hiroshi Hamaya, Yousuf Karsh, Robert Capa, Horst P. Horst, William Klein, Christian Vogt, Franco Fontana en vele tientallen meer.

De aankoop van de collecties Grüber en Auer mogen worden begrepen als een inhaalmanoeuvre, bedoeld om een nieuwe instelling, zonder historisch fonds, meteen op gelijke voet te brengen met gelijkaardige buitenlandse instellingen die meestal wel konden verder bouwen op een reeds vroeger gelegde basis. Ondanks het feit dat men, met aanvankelijk niks in handen, pas in 1965 beginnen verzamelen is, had men tegen het eind van de jaren 1970 reeds een apparatuurverzameling en een beeldenverzameling bij elkaar weten te brengen waarmee een ernstige museale werking zou kunnen worden uitgebouwd. Die werking zou echter pas effectief kunnen worden opgestart in 1986, toen we eindelijk onze intrek hebben kunnen nemen in het pand aan de Waalse Kaai.

In 1980 moest de tentoonstelling 'Fotografie in België 1940-1980' bij gebrek aan een eigen tentoonstellingsruimte nog worden ingericht in het 'moedermuseum' Sterckshof. Merkwaardig toch: de 'kunst' was opnieuw uit de titel verdwenen. Men was inderdaad tot het besef gekomen dat de fotografie, anders dan de kunst, midden in het leven staat en vele diverse toepassingen kent. Door zich te beperken tot fotokunst zouden belangrijke deelgebieden van de fotografische productie buiten

beschouwing worden gelaten. Het dient wellicht niet meer te worden herhaald: eens te meer gaf deze bijzondere tentoonstelling aanleiding tot een aantal belangrijke aankopen en schenkingen.

Rond 1980 is men voor het eerst ook begonnen met het oplijsten van namen, stijlen, praktijken, toepassingen of thema's die in aanmerking konden komen voor opname in de verzameling. De bedoeling was het opmaken van een prioriteitenlijst. Tot een planmatige uitvoering van een aankoop- of verwervingspolitiek kwam het echter niet. Gezien onze beperkte budgetten en de sterke prijsstijgingen op de markt kregen onverwachte opportuniteiten vaak de voorrang.

Een mijlpaal voor het FotoMuseum vormde de tentoonstelling 'Fotografie vroeger en nu', in 1982 georganiseerd in de Passage 44 te Brussel, de tentoonstellingsruimte van wat toen nog het Gemeentekrediet was. Voor het eerst sinds 1965 werd nogmaals een poging ondernomen om de ontwikkelingsgeschiedenis van de fotografie, als beeldtechnologie en als beeldmedium, op overzichtelijke en kwalitatieve wijze te presenteren, vergezeld van een lijvige catalogus. Het initiatief kende niet alleen een onverwacht breed publiek succes. Het heeft ook de beleidsmakers, zowel in Brussel als in Antwerpen, eindelijk wakker geschud. Deze tentoonstelling heeft niet alleen de deuren geopend naar de Vlaamse Gemeenschap, maar heeft vooral het provinciebestuur van Antwerpen aangezet tot de principiële beslissing iets te gaan ondernemen om deze collectie te valoriseren. Twee jaar later reeds, in oktober 1986, opende het FotoMuseum zijn deuren voor het publiek, eindelijk onder eigen naam en in een eigen pand.

Wat de verdere uitbouw van de collectie betreft moeten we betreuren dat in het licht van de nog steeds spectaculair stijgende prijzen, zowel voor oude, moderne als hedendaagse fotografie, onze jaarlijkse aankoopbudgetten totaal ontoereikend blijken om een gericht beleid te kunnen uitvoeren. Bovendien werden die aankoopbudgetten een tiental jaren geleden, toen het museum enige tijd gesloten bleef wegens aanbouw van een nieuwe vleugel, herleid tot bijna een kwart van wat ze ooit waren geweest. Nadien werden ze niet opnieuw opgetrokken en beterschap in deze situatie is nog steeds niet in zicht.

Gelukkig leiden bijzondere omstandigheden ook wel eens tot bijzon-

dere oplossingen. In 1990 was er een eenmalige sponsoring van Agfa-Gevaert, verwerkt via de vzw Vrienden van de Provinciale Musea, ten bedrage van 1 miljoen Belgische frank (25.000 euro). Met deze gelden werden gedurende een jaar gerichte aankopen gedaan van naoorlogse Amerikaanse fotografie. Er werd ondermeer werk aangekocht van Minor White, Paul Caponigro, Lee Freedlander, Harry Callahan, Aaron Siskind, Stephen Shore, Joel-Peter Witkin, Nicholas Nixon, Lewis Baltz en Robert Adams.

In 1992 volgde een eenmalige sponsoring door de Nationale Loterij, opnieuw via de Vrienden van de Provinciale Musea en opnieuw ten bedrage van ca. 1 miljoen Belgische frank. Deze keer werd gefocust op de Belgische negentiende-eeuwse fotografie. Het was inderdaad opmerkelijk en bijna onbegrijpelijk dat binnen een Belgisch museum voor fotografie precies de negentiende-eeuwse Belgische fotografie nauwelijks vertegenwoordigd was. Het aanbod op de markt was en is inderdaad schaars, maar wanneer je handelaren en privéverzamelaars het signaal kunt geven dat je bereid bent om eerlijke prijzen neer te tellen, dan worden plots dingen mogelijk die voordien niet mogelijk leken. We zijn daardoor in staat geweest om representatieve beelden aan te kopen van fotografen zoals L. P. T. Dubois De Nehaut, E. Desplanques, Guillaume Claine, Edmond Fierlants, Louis Ghémar, Jules Gêruzet of Guillaume Radoux.

De op deze manier ontwikkelde dynamiek werd doorgetrokken in 1993, toen Antwerpen de rol van Culturele Hoofdstad van Europa te vervullen kreeg. Enkele vooraanstaande Europese fotografen werden toen uitgenodigd hun persoonlijke impressie van de stad in beeld te brengen. Met een bijzonder krediet konden de resultaten van Hans Aarsman, Heinz Cibulka, John Davies, Andre Gelpke en Bernard Plossu in hun totaliteit worden verworven, telkens aangevuld met enkele representatieve beelden uit het vroegere oeuvre van deze fotografen.

De meest recente belangrijke uitbreiding van de collectie dateert van 2005, toen in Keulen het Agfa-Photo-Historama, waarvan eerder al sprake was, werd ontbonden. Agfa was financieel in moeilijke papieren verzeild geraakt en bleek vooral, als gevolg van een heroriëntering van de activiteiten, steeds minder betrokkenheid te vertonen bij de wereld van de fotografie. De toenmalige bedrijfsleiding, bijna volledig Duits,

koesterde plannen om de collectie zonder meer te gelde te maken. We hebben toen gewaarschuwd voor de negatieve publiciteit die dit zou kunnen opleveren. Uiteindelijk is er een compromis uit de bus gekomen. Voor een symbolische prijs werd de beeldcollectie, met heel wat negentiende-eeuwse Duitse fotografie, verkocht aan de stad Keulen ten behoeve van het Ludwig Museum. De apparatuurcollectie werd eerst overgebracht naar Mortsel en na een directiewissel bij Agfa, waarbij het bedrijf opnieuw in Belgische handen kwam, overgedragen aan het FotoMuseum. Het betreft ongeveer 15.000 stuks apparatuur, weliswaar met inbegrip van heel wat stukken die reeds in de collectie aanwezig waren en dus als mogelijk af te stoten 'dubbels' moeten worden beschouwd.

Als een laatste punt in deze biografie van onze verzameling wil ik nog benadrukken dat we in recente jaren meer bewust zijn gaan ijveren om complete fotografenarchieven te verwerven. Deze wens koesterden we al langer, maar ze werd in het verleden door onze overheid niet gedeeld. Men kan zich inderdaad de vraag stellen of het wel de opdracht is van een provinciebestuur om te investeren in het vrijwaren van Vlaams of zelfs Belgisch erfgoed.

Volgende fondsen kwamen de voorbije jaren onder beheer van het FotoMuseum:

- Longinus Demunter: negatieven en afdrukken
- Suzy Embo: negatieven, afdrukken, persoonlijk archief
- Filip Tas: negatieven en documentafdrukken
- Paule Pia: afdrukken, negatieven en persoonlijk archief
- Frank Philippi: negatieven en contactafdrukken
- Patrick De Spiegelaere: negatieven en digitale bestanden
- Gerald Dauphin: negatieven, digitale bestanden, afdrukken
- Antoon Dries: complete set van tentoonstellingsafdrukken
- Pierre van Dooren: afdrukken
- Bert Bracke: afdrukken

Ik wil ten slotte deze biografie van de verzameling afronden met een terugblik op het afgelegde parcours. Men mag stellen dat we in feite vertrokken zijn van een vrij canonicke benadering van de geschiedenis

van de fotografie, met bijzondere aandacht voor de manier waarop die zich ook in ons land heeft voltrokken. Daarbij werd vooral omgegaan met 'namen' en 'voorbeelden', veel minder met de fascinerende kwaliteiten van bijzondere beelden.

Er was ook weinig verschil in statuut tussen de zeer verscheiden objecten die we verzamelden. Opnameapparatuur, foto's, reclamebrochures, albums, oude catalogi ... werden als gelijkwaardig behandeld. Ze werden alle beschouwd als documenten die ons in staat zouden stellen om een historische reconstructie te brengen, om een tijdslijn uit te zetten die kon worden geïllustreerd met markante voorbeelden. Het ontbrak nog aan een cultuurhistorische reflectie, aan een kritische analyse.

Slechts geleidelijk zien we een verschuiving van een geschiedenis van technieken en van namen en procedés naar een geschiedenis van stromingen, tijdvakken, fotografische praktijken, zowel in de technische als in de culturele zin. Er groeide langzaamaan een toenemende aandacht voor de wisselende maatschappelijke positionering van de fotograaf en voor de cultuurhistorische relevantie hiervan. Daardoor zijn we willens nillens beland op een tweesporenbeleid.

Het internationale verhaal van de fotografie wordt geïllustreerd met kwalitatieve voorbeelden van voornamelijk professionele fotografen. Maar wat de ontwikkelingen in België betreft wordt dat grotendeels gespiegeld in de arbitraire verwerving, meestal door schenkingen, van werk van Belgische amateurfotografen. Het geeft uiteraard een totaal vertekend beeld als je die twee categorieën in concurrentie gaat plaatsen. We hebben daarom pogingen ondernomen om deze scheef getrokken situatie te corrigeren. Zo hebben we onder meer inspanningen geleverd om een grotendeels 'verborgen' Belgische beroepsfotografie opnieuw zichtbaar te maken.

Een andere verschuiving is de toenemende voorrang die we in ons tentoonstellings- en collectiebeleid zijn gaan geven aan een soort autonome fotografie. Dat krijg je wanneer je team grotendeels bestaat uit kunsthistorici. Tegelijkertijd hebben we ook het gevoel dat precies in de autonome fotografie de kortste afstand bestaat tussen zender en ontvanger, zodat de impact ervan ook het meest direct is.

Ik wil afsluiten met een aantal probleemstellingen naar de toekomst

toe. Ik denk immers dat het FotoMuseum Antwerpen, net zoals onze collega-instellingen in het buitenland, voor een aantal uitdagingen staat. Het FotoMuseum moet voor zichzelf op korte termijn opnieuw uitmaken waar het zich wil positioneren in het nationale en het internationale veld. Antwerpen was er relatief vroeg bij (vanaf 1965) en dat heeft een zekere voorsprong opgeleverd op latere initiatieven, ook qua respect, aanzien, en netwerk. Maar we zijn die bevoorrechte positie intussen voor een groot deel kwijtgeraakt, niet uit slordigheid, niet omdat we daar niet verder aan gewerkt hebben, maar omdat het veld totaal is veranderd. De netwerken en de lobby's hebben zich geplaatst. Economische belangen spelen een steeds grotere rol. Vandaag beschikt het FotoMuseum niet over de nodige budgetten om zich nog competitief op te stellen, niet op het vlak van tentoonstellingsproducties, niet op vlak van publicaties, niet op het vlak van collectievorming, niet op het vlak van internationale promotie.

- Substantiële verhogingen van de dotatie van de provinciale overheid of van de subsidie van de Vlaamse gemeenschap lijken weinig waarschijnlijk. Ik zie ook weinig of geen mogelijkheden om de eigen inkomsten spectaculair op te drijven. Dat creëert een brok frustratie, maar dat creëert ook opluchting en bevrijding. De druk valt weg om de rechtstreekse concurrentie aan te gaan met de grote broers en zussen in het buitenland. Het geeft ook de vrijheid en de mogelijkheid om alternatieven te zoeken, om lokale varianten te ontwikkelen van dat grote internationale model.

Zo is het zeker een bewuste keuze geweest om te streven naar verwerking van documenten die exclusief zijn voor een geschiedenis van de fotografie in België: de briefwisseling tussen Guillaume Claine en Joseph Ernest Buschmann, de experimentele daguerreotypieën en calotypieën van diezelfde Buschmann, een ensemble portretten (1851-52) door Guillaume Weber-Chapuis (Verviers), getuigend van zijn vroegste pogingen om de portretfotografie uit de bouwen tot een commerciële praktijk, de persoonlijke albums van Florent Joostens en Auguste De Bedts, gefortuneerde negentiende-eeuwse amateurfotografen ...

In dezelfde context hebben we naast de fotoreeks 'Misère au Borinage' van Willy Kessels onlangs ook de foto's verworven die Sacha Stone gelijktijdig aan dit onderwerp heeft gewijd.

- Zoals reeds herhaaldelijk aangeduid zijn de recente prijsontwikkelingen op de markt, zowel voor antiquarische als voor hedendaagse fotografie, intussen de waanzin voorbij. De neergetelde bedragen zijn speculatieve investeringen geworden en vormen niet langer de weerspiegeling van bij consensus toegekende cultuurhistorische waarden. Het representatief verzamelen van een relevant geachte Belgische productie is problematisch geworden en de beoogde internationale contextualisering is totaal onrealistisch geworden. Het is een gevaarlijke situatie, want het bredere perspectief dreigt daardoor te verdwijnen.
- We moeten op zoek naar eigentijdse formats om ook de verzameling foto-apparatuur opnieuw te valoriseren en we moeten op zoek naar valabele selectiecriteria om deze collectie te actualiseren. Onze historische collectie staat meer dan behoorlijk op punt en er is nauwelijks nog behoefte om lacunes op te vullen. De enige aanvulling die we nog kunnen doen is occasioneel enkele toppers binnenhalen en wat we systematisch willen doen is Belgische cameraproductie verzamelen. Maar het recente hoofdstuk, zeg maar het digitale hoofdstuk, is ondermaats vertegenwoordigd. Dat is deels onze eigen schuld, want niemand binnen de instelling volgt dat echt op. Maar het is ook het gevolg van een wijziging in het culturele gedragsspatroon. De automatische instroom van recente 'antiek' is bijna volledig stilgevallen. We worden de laatste maanden nog wel overstelpt met kleine schenkingen van analoge apparatuur uit de jaren 60-70, maar recente digitale apparatuur komt niet bij ons binnengewaaid.
- We bespreken fotografen nog altijd grotendeels in termen van auteurs. We willen op fotobeelden de naam van de fotograaf plakken die deze beelden heeft gemaakt. Maar tegelijkertijd worden we geconfronteerd met de alomtegenwoordigheid van anonieme beelden,

in de mode, in de reclame, in nieuwsberichten. We moeten formats bedenken om ook deze anonieme fotografie een plek te geven in de werking van het museum en in de verzameling.

- Voorlaatste uitdaging: hoe gaan we om met de overgang van het analoge naar het digitale tijdperk? De dematerialisatie van het kunstvoorwerp treft nu ook de fotografie. Het idee van een verzameling als een kritische selectie staat steeds meer onder druk en moet progressief wijken voor de beeldbank waar de massa, de overvloed geldt. We moeten leren omgaan met digital-born beeldmateriaal en dat is niet alleen een technische archivalische uitdaging. Het stelt ook ethische problemen. Welke vrijheden permitteren we ons in de omgang met dat materiaal? Het heeft ook te maken met de toenemende virtualisering van collecties. We hebben principieel altijd geweigerd om in presentaties replica's op te nemen. Wat je niet in je collectie hebt, kan je niet tonen. Met de digitalisering wordt het steeds gemakkelijker om virtuele collecties te gaan uitbouwen.
- En een laatste uitdaging: hoe blijven we omgaan met het statuut dat het FotoMuseum van en voor Vlaanderen zouden zijn, net zoals het Musée de la Photographie in Charleroi in dit land het fotomuseum van en voor de Franstalige gemeenschap zou zijn. Het FotoMuseum heeft zich in het verleden nooit als Vlaams willen profileren. Het heeft zich de facto altijd als Belgisch opgesteld. Je kan een Vlaams perspectief, vandaag een mogelijke optie, ook niet retrospectief gaan toepassen op een Belgisch verleden. Een Belgische fotografische productie kan niet worden opgedeeld, noch volgens geografisch criteria, noch op basis van de taal gesproken door de fotograaf. Het Vlaamse statuut, dat we dus voor een deel ongewild en ongevraagd opgelegd krijgen, brengt wel de druk met zich mee om het volledige veld van de fotografie te willen bestrijken. Het laat weinig of geen ruimte tot vrijwillige beperking of specialisatie. Of moeten we ons toch maar eens bezinnen en overwegen die stap toch te doen. We zouden ons, bijvoorbeeld, kunnen terugplooiën op reflectie en kritische analyse en afzien van de opdracht die we onszelf hebben gesteld om ook

instrumenteel te zijn op vlak van de ontwikkeling, productie en distributie van de actuele fotografie. Kunnen we dat nog langer volhouden op een nationale schaal, laat staan internationale schaal?

Op al deze vragen en al deze uitdagingen zal op korte termijn een antwoord moeten worden geformuleerd. Er valt geen tijd meer te verliezen of we dreigen te verzanden in een onbestemde lusteloosheid.

Fotomusea

Xavier Canonne

DIRECTEUR MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE, CHARLEROI

Le projet du Musée de la photographie est né dans les années septante. Cela nous ramène à la réalité économique du pays de cette époque. Le sud de la Belgique commençait à vivre la fin d'une industrie lourde qui avait fait sa richesse. Les charbonnages avaient déjà fermé, et l'activité de la sidérurgie était en train de se réduire.

Le paysage wallon commençait à se modifier, et surtout, les archives industrielles et sociales allaient disparaître. Beaucoup d'usines avaient utilisé la photographie pour leurs activités, pour leur mémoire. Les usines fermant, ou étant reprises, ce patrimoine photographique risquait de disparaître.

Un petit groupe de photographes ou professeurs de photographies comme Georges Vercheval, fondateur du musée, se sont alors réunis pour créer une asbl: les Archives de Wallonie.

Dans les années 1970, la Belgique est encore un état unitaire. Les Archives de Wallonie se voulaient le réceptacle de documents témoignant avant tout d'une histoire industrielle. La Communauté Française n'existant pas encore, c'est la ville de Charleroi qui a accepté de porter le projet. Le pouvoir culturel au sud du pays n'était pas le même qu'au nord. A cette époque, il n'y avait pas encore les deux niveaux, un chez vous (Vlaamse Gemeenschap), deux chez nous (la Communauté française et la Région wallonne) qui se sont créés au moment du processus de communautarisation.

La ville de Charleroi prêta une maison particulière de centre ville à l'association Archives de Wallonie. Une convention fut passée entre les

deux: l'asbl devait se charger d'exposer des photographes, conserver les archives (mais dans quelles conditions, sans réserves véritables?) et organiser tous les trois ans une Triennale internationale de la photographie. Le noyau initial du conseil d'administration était formé de photographes et connaisseurs, c'est grâce à eux qu'ont été invités des photographes, belges et étrangers.

C'est ainsi qu'a débuté la collection, collection qui ne fut en rien planifiée ni concertée. Le but était alors de sauver, ou d'éviter la destruction du patrimoine d'un côté, et d'un autre, de révéler son importance aux yeux des pouvoirs politiques et du public. Rien n'était planifié; on ne savait pas encore comment on allait construire cette collection. Celle-ci s'est d'abord bâtie sur un vide, un vide économique et financier correspondant au déclin économique wallon.

Dans la commune d'à côté, à Mont-sur-Marchienne, se trouvait un carmel sans grand intérêt architectural, ce qui s'avérait être une chance. Nous avons pu y réaliser des travaux d'aménagement. Le bâtiment était un ancien carmel, situé à six kilomètres du centre-ville, à une époque où n'avait pas encore eu lieu les fusions de communes. Charleroi, avec ses 30.000 habitants n'était pas la plus grande ville de Wallonie.

J'ai été amené à faire des recherches sur l'origine du carmel. Quand un groupe de carmélites atteint 36 membres, il doit reformer une nouvelle diaspora. Le bâtiment abritait des carmélites qui y ont résidé entre 1850 et 1970, moment du déclin des vocations. Le bâtiment a alors été vendu à la ville. Quand est réalisée la fusion des communes en Belgique, Charleroi récupère le bâtiment, pour en faire des bureaux et réaliser quelques petites expositions. Pendant six à sept ans après le départ des carmélites, il y a ainsi eu de petites présentations d'aquarelles, et toute une série d'activités très locales. Il n'y avait alors aucun projet d'envergure pour ce carmel.

L'architecture néogothique du bâtiment est alors encore très présente. Sur les portes se trouvent toujours les grilles qui séparaient les carmélites de la population autorisée à venir à la messe. Celles-ci ont été par la suite conservées pour protéger le matériel situé de l'autre côté. De même, le sol, l'autel et ses marches, tout est resté en place.

Dans les années 1980, on se demande si on pourrait donner une

destination à la fois nationale et internationale au bâtiment. Georges Vercheval et son équipe rencontrent les autorités de la ville de Charleroi pour s'adresser conjointement à la Communauté Française et proposer de créer un musée de la photographie. Qu'avez-vous à nous offrir? Nous avons une collection. Quelle collection? Nous possédons 10.000 photos. On ne se pose pas la question de la qualité de ces 10.000 photos. Mais on est déjà face à un problème: le volume des archives. Aujourd'hui, au Musée de la photographie, nous conservons 3.000.000 de négatifs et 80.000 tirages.

En 1987, soit deux ans seulement après la naissance de la Communauté Française, la ville de Charleroi cède le bâtiment à celle-ci pour héberger cette asbl avec pour mission de gérer et promouvoir exclusivement la photographie. La Communauté Française ne possède alors aucune infrastructure culturelle. Elle va soit les créer, soit appuyer certains projets. Au fond, la Communauté Française se trouve dans un paysage qui est totalement neuf, puisqu'elle seule détient la compétence de l'enseignement et de la culture.

1987 est donc l'année de l'installation officielle au carmel de Mont-sur-Marchienne. Il n'est plus question d'exposer autre chose que de la photographie. Tous les ingrédients qui feront le futur musée sont déjà réunis. A la fois l'archivage, la collection, les expositions temporaires, et la collection des appareils photographiques, constituée au hasard, au gré des dons, des collectes.

N'oublions pas qu'il n'y avait alors aucun spécialiste d'histoire de la photographie au sein de l'équipe, parce qu'il n'y avait pas encore de cours en communauté française sur l'histoire de la photographie. Jusqu'à ma génération, les gens se formaient sur le terrain, c'étaient des amateurs de photographie, ou des photographes.

Le bâtiment change alors un peu d'allure, mais tout cela relève encore du bricolage. Il n'y a pas de plan global. L'équipe de Georges Vercheval est constituée de deux attachés scientifiques et d'un ensemble de personnes qui vont oeuvrer pour le musée. Le travail mené est limité, parce qu'il y a peu de moyens financiers et aucune certitude que la Communauté Française continuera à soutenir ces actions. A cette époque, seul un petit nombre d'amateurs s'intéresse à la photographie. Ce n'est pas

encore un art qui est réellement collectionné en Belgique. Le nombre de personnes qui s'en occupent est très restreint.

En 1993, la Communauté Française s'engage encore davantage aux côtés du musée. Déjà très présente, elle possédait le bâtiment et donnait un subside régulier; cette année-là, elle décide de signer une convention. Théoriquement, l'argent doit être indexé chaque année. La Communauté Française décide de lancer une première phase de travaux, pour en faire un réel musée de la photographie, comprenant des réserves, un service éducatif, une bibliothèque, une possibilité de conjuguer expositions temporaires et expositions permanentes.

Après deux ans de travaux de transformations, le musée va rouvrir ses portes. Le bâtiment a été confiée à un jeune bureau d'architectes, l'Escaut, dirigé par Olivier Bastin, qui a décidé de le rénover en conservant l'esprit du carmel, et la trace de la fonction religieuse qu'il avait autrefois. L'autel est débarrassé de ses marches, on coule un sol plus neutre, on place un éclairage plus adapté et surtout on referme l'espace. Tous les vitraux sont enlevés. On garde cependant des éléments anciens comme le couloir, le vaisseau du cloître, etc.

Georges Vercheval, directeur fondateur du Musée de la photographie, reste à la tête de celui-ci pendant encore cinq ans. Par chance, il parvient à convaincre la Communauté française d'acheter la collection de Mr. Malengrez. Ce dernier propose sa collection de 250 pièces pour 1 million de francs belges. Grâce à Georges Vercheval et à l'achat de cet ensemble, la collection acquiert une dimension internationale.

J'ai calculé que, avec la somme allouée aux achats en 1990 – somme dix fois moindre que celle allouée aujourd'hui – Georges Vercheval achetait dix fois plus. C'est une donnée importante. Du fait même que les musées, les historiens d'art, les grandes expositions ont attiré le regard du public sur cette discipline, la photographie est devenue de plus en plus chère. Quantitativement, les moyens dédiés à la collection sont plus réduits aujourd'hui, même s'ils sont beaucoup plus importants qu'avant.

En 2000, je suis devenu directeur du musée. Je souhaitais agrandir celui-ci, car il me semblait qu'il était à l'étroit pour certains domaines, et que d'autres méritaient d'être renforcés, cela faisait partie des arguments de ma candidature.

Le FotoMuseum à Anvers est situé au sein d'une ville riche et attractive où il y a beaucoup de galeries, ce n'est pas encore le cas à Charleroi. Je trouvais qu'il manquait au musée une ambition, qui ne serait pas seulement limitée à celle de présenter de la photographie, mais aussi de s'inscrire dans la ville, d'être un lieu de vie et pas seulement un lieu d'expositions.

Nous continuions à recevoir des dons, notamment des archives de photographes de studio très volumineuses, et nous manquions de place. La recherche sur l'archivage avait considérablement progressé depuis quelques années, et des recommandations sur la conservation des négatifs, des photographies, de la couleur et du papier étaient venues organiser le travail scientifique. Il était donc nécessaire d'agrandir le musée, de le doter de davantage de moyens d'accueil et d'espaces de stockage.

La Communauté française a accepté le projet d'agrandissement et nous avons conçu un bâtiment, à l'origine simple annexe du bâtiment principal, qui a été repensé pour remplir un ensemble de nouvelles fonctions. La première question abordée avec L'Escaut, le bureau d'architectes, a été: comment le construit-on? Que met-on dedans? Veut-on plus d'espace pour les collections, plus d'espace pour les réserves, plus d'espace pour le public? Il était aussi possible de complètement transformer ce musée. Toute une série de questions se sont posées. Il s'est avéré intéressant de calculer en temps de présence les endroits fréquentés par le public, les endroits privés, les endroits en permanence éclairés, et les endroits sans éclairage, les endroits qui pouvaient être exposés à la lumière naturelle (café, service éducatif, bureaux) et ceux qui ne le pouvaient pas. Cette nouvelle aile n'est pas située derrière le musée, mais à côté, parce que nous avons souhaité retrouver la géométrie initiale du plan des carmélites, avec ses axes de vue et de circulation. L'une des choses que le visiteur ne pouvait pas voir avant, c'était le parc. C'est un immense jardin. Nous l'avons intégré à notre réflexion, afin de créer non seulement un musée, mais aussi un lieu de vie, de passage et d'accueil.

Après trois années de préparation, les travaux ont commencé à l'été 2006. L'ancien musée, vous le trouvez sur le plan au centre avec son cloître; le nouveau musée est sur le côté, avec tous les espaces publics

et tous les espaces d'accueil. Ce nouveau bâtiment comporte quatre étages: trois étages publics et un sous-sol contenant les réserves.

Pour revenir à cette notion de collection, lorsqu'on a engagé les travaux, je me suis trouvé face à une question très concrète. Comment les gens allaient-ils arriver dans le nouveau bâtiment? Qu'allait-on mettre sur leur chemin? Les étages où se trouvaient les chambres des carmélites me paraissaient un peu tristes. Ils ne permettaient pas de présenter de façon adéquate les expositions temporaires: il fallait chaque fois entrer puis sortir de ces petites pièces pour voir les œuvres. Il y a un parcours idéal pour montrer des photographies, mais je trouvais qu'on devait mener une réflexion sur la nature même de la collection dans ce nouveau musée.

Comment montre-t-on la photographie au vingt-et-unième siècle? Est-ce que la présentation doit encore être chronologique? Est-ce qu'elle doit être historique? Ou est-ce qu'elle doit permettre de créer des chocs poétiques, et d'être présentée, à la manière d'un collectionneur privé, qui rassemble des objets autour de lui selon son bon plaisir, mené par une réflexion esthétique, formelle, poétique?

L'intérieur et l'étage du carmel qui touche le nouveau bâtiment ont été rénovés par l'équipe du musée elle-même. Nous n'avons jamais fermé, mais nous avons réduit nos activités; j'ai pris des volontaires, et j'ai trouvé un peu d'argent pour réaliser de petits travaux. Nous avons œuvré dans l'entre-deux, entre le nouveau et l'ancien.

Au fond, nous avons bricolé, comme mon prédécesseur l'avait fait, jusqu'à l'inauguration (en juin 2008) où ont été dévoilés la collection et les nouveaux espaces. L'accueil à l'entrée a été entièrement revu, un nouveau magasin a été créé. C'était une nécessité financière absolue pour le musée. Les salles d'expositions permanentes, quant à elles, n'ont pas bougé, elles sont toujours à la même place.

Nous avons cependant ré-articulé la collection permanente en y mêlant photographie, documents, matériel photographique lorsque ces questions s'imposaient. Cela nous a permis de recréer une logique dans la présentation.

La collection se divise maintenant en trois sections principales. Une aile est dédiée au 19^{ème} siècle et offre une vision internationale de la

photographie (américaine, allemande, belge, française, anglaise, etc.), mais aussi celle d'un patrimoine local, lié notamment aux archives industrielles. Nous avons opté pour une organisation chronologique, arrêtant le dix-neuvième siècle plus ou moins à la fin du pictorialisme.

Le vingtième siècle est également présenté chronologiquement, mais la récupération de l'espace des étages nous a permis aussi de montrer des séquences et des séries. Nous avons par exemple sept, huit photographies de Eugène Atget; cinq, six photographies de Arbus ou de Sander, nous ne pouvions en montrer qu'une de chacun. Or ces photographes travaillent de façon séquentielle, presque préconceptuelle dans la systématisation de la prise de vue, et dans l'archivage. On n'a pas seulement repensé le nouveau bâtiment, mais aussi l'ancien.

Nous avons décidé d'afficher le plus possible les informations dans les trois langues (Néerlandais, Français, Anglais). Nous comptons beaucoup de visiteurs néerlandophones et je tiens à cet accueil.

Une nouvelle section a été créée, où des ouvrages sont régulièrement exposés puisque, plus que les expositions, ce sont les livres et les journaux qui ont été les vecteurs privilégiés de diffusion de la photographie.

Tout ceci constitue la collection permanente, que nous tentons de corriger petit à petit. Ainsi pour des raisons de conservation, nous changeons les images, autant que faire se peut.

Certains murs et portes ont été cassés pour permettre une circulation plus fluide des visiteurs, et faciliter l'entrée et la sortie des petites chambres. Cela a donné lieu à un nouvel accrochage et permis de poursuivre le déroulement chronologique jusqu'aux années 60-80.

Un mois avant l'ouverture, la grande question était: que va-t-on mettre aux murs dans un mois? Chaque soir, quand les ouvriers étaient partis, nous placions les images par terre; on regardait si ça fonctionnait; on prenait des clichés; et on repartait ranger nos photographies en réserve, pour que les ouvriers puissent continuer leur travail le lendemain matin.

Nous avons donc su plus au moins comment nous allions accrocher les photographies. Quand je dis accrocher, je veux dire choisir quelles photographies et pour combien de temps. Il y a une chose qui m'a toujours dérangé: quand j'étais enfant et que je visitais un musée avec mes

parents ou avec l'école, on disait "On ne va pas voir les collections permanentes car on les a déjà vues", comme si une collection permanente était quelque chose de figé.

Une collection n'est jamais complète, parce que ce n'est pas une collection de timbres. Une collection de photographies se construit comme un jeu de dominos: une photographie en entraîne une autre. La collection du musée comporte encore des lacunes. Heureusement, parce qu'il nous faudra les combler, ce qui nous laisse du travail pour une centaine d'années si pas plus, mais aussi, parce que ça nous oblige à faire preuve d'intelligence quand on renouvelle les accrochages.

Dans la nouvelle aile du musée, nous avons déjà modifié l'accrochage des salles quatre fois. Nous avons retiré des photos, nous en avons remis d'autres, parfois complètement changé la disposition.

Les photographies ne sont plus liées par un impératif chronologique, mais tout simplement par des impératifs thématiques, par des rapprochements subjectifs, intellectuels.

A l'époque, quand j'ai procédé à l'accrochage de cette salle, j'ai placé tout au fond une photographie de Bruno Stevens qui montrait un combat, avec une explosion et un homme en face, en posant cette question: la photographie d'actualité ne doit-elle pas être au plus près possible de l'évènement? Ou est-ce que l'actualité n'est pas plutôt l'émotion de cette image de Viviane Joachim (Titre), qui en dit peut-être plus sur la situation de certains êtres humains que la photographie de l'évènement strict?

Nous avons choisi d'accrocher des œuvres de Stephen Shore, Philip-Lorca diCorcia, Mitch Epstein, avec de photographes belges ou français pour lesquels les Etats-Unis dans les années 60-70-80 avaient représenté une espèce de mythe, de voyage à accomplir.

Voilà les thématiques et les relations que nous explorons. Je vous assure qu'il m'importe très peu que les photographies soient de la même époque ou non. Réflexions sur le paysage avec des photographies des Becher et des photographies de Doel. Il s'agit d'aborder des questions, à travers le temps, à travers les techniques, aborder au fond le pourquoi de ces photographies, ce qu'elles expriment, ce dont elles témoignent.

Cela me semble important pour un musée qui reçoit beaucoup d'écoles. A mon arrivée, j'ai fait une enquête pour évaluer la part de visiteurs venant de la région de Charleroi. En 2000, ils ne représentaient que 8 % du total. Fait paradoxal, les néerlandophones étaient plus nombreux que les habitants de Charleroi. Cela pose quand même question. Nous connaissons la situation économique de la ville, et les difficultés que les gens y vivent. Cela ne les amène peut-être pas naturellement et spontanément vers la culture. Cela posait pour moi un problème. Nous effectuons un travail de rapprochement très important avec les écoles de la ville de Charleroi, un travail d'initiation. Nous ne sommes pas un musée de Charleroi, nous sommes un musée à Charleroi, c'est-à-dire que nous ne pouvons pas exister sans tenir compte de ce qui se passe autour de nous.

Il est évident que la photo de Stéphane Couturier allait parfaitement par rapport à la fenêtre ou à l'ouverture que nous avons créée. C'est une salle qui s'est pas mal modifiée et qui nous donne aussi la possibilité de montrer plusieurs photographies provenant d'un même fond. Nous gérons, à sa demande, tout le fond photographique de Marc Trivier. Nous sommes en négociation et cela fait l'objet d'une convention. Nous ne pouvions jamais montrer qu'une toute petite partie de l'œuvre d'un photographe, raison pour laquelle nous alternons les accrochages.

Nous avons choisi de mettre en valeur les relations entre les images. Par exemple, sur un mur, il y a une photo de Serrano, photo très connue de morgue; et sur le côté, se trouve une photo de Miguel Rio Branco qui montre des spectateurs de corrida, dont le veston d'un des personnages est couvert d'une tache de sang comme une carte de géographie. Près de celle de Serrano, il y a une photo de Silverstone montrant une jolie femme, morte dans son sommeil.

Une autre partie de la salle est consacrée au temps, avec aussi bien des photos de Becher et de Marville (1860). 120 années séparent le groupe de photographies de Becher de celles de Marville.

Ce sont quelques exemples pris dans les deux années d'histoire de notre musée, de ses accrochages, que je tente le plus possible de modifier pour des raisons à la fois techniques, de conservation, mais aussi d'attrait. Je voudrais réduire totalement cette dichotomie entre le per-

manent et le temporaire. Je voudrais que le permanent soit de plus en plus temporaire et que cette séparation existe le moins possible entre les sections.

Dans la présentation de la collection permanente, on n'a pas figé les espaces. Beaucoup de gens nous ont dit 'je ne sais pas toujours ce que vous voulez dire'. Tant mieux. Cela signifie qu'il faut parfois chercher le fil rouge entre les photographies. Je n'ai pas voulu non plus mettre un titre général à chaque salle. Mais nous avons placé de petits indices, une phrase d'auteur, de courts textes sur le mur, qui peuvent éclairer les relations entre certaines images. Et lorsque de nouvelles pièces entrent dans notre collection, nous les présentons pendant deux mois assorties d'une pastille orange pour indiquer qu'il s'agit d'une nouvelle acquisition.

Autre vue de cette salle consacrée à l'actualité, à l'évènementiel: c'est une salle où l'on s'intéresse aux thématiques de pesanteur, de mouvement, de geste. Par exemple, avec une photo de Michel François et une autre de Cartier-Bresson.

Pour terminer cette réflexion sur la collection aujourd'hui: une collection coûte très cher. Nous avons trois réserves: une réserve de négatifs, une réserve de papier, une réserve pour les très grands formats, tels que les images montées sur aluminium. Une collection coûte très cher, qu'elle soit montrée ou non. La question viendra dans le futur avec l'archive numérique: comment la conserver?

En 2000, Marc Vausort, conservateur de la collection, vient me voir et il me dit: on a une proposition de don. Un studio de photographie à Namur, le studio Piron: cent années de photographie au même endroit, dans la même maison. Trois générations de photographes, 300000 photographies et plaques de verre. Que fait-on? Est-ce qu'on le prend ou pas? Cela représentait 17 palettes de chemin de fer. Il était impossible de les héberger dans le musée. On a accepté, à condition de n'en garder que le dixième. Lors de l'exposition, nous avons présenté 300 plaques de verre.

Je n'avais pas le choix. Une collection, cela a aussi quelque chose de paralysant. Ne serait-ce que pour sélectionner et étudier les photos que nous allons jeter, deux personnes ont travaillé à temps plein pendant quatre ans. Si de nouvelles propositions comme cela nous arrivaient

encore, cela paralyserait encore l'activité du musée, même si nous consacrons des moyens financiers à la présentation, à la conservation, même numérisée. Je n'ai aucune personne dédiée à cette activité. Nous ne dépassons pas les 400 photos numérisées par mois. Ce qui est très peu, ce qui est surtout beaucoup de travail.

Cette archive coûte cher, ce volume coûte cher. Nous recevons encore des dons photographiques, mais ce sont des dons qui sont moins volumineux. Si cela nous arrivait, serions-nous encore capables de gérer cette masse? Et faut-il systématiquement s'occuper du passé, ou bien travailler sur le futur?

Les moyens financiers de la collection sont eux-mêmes réduits. Nous avons trois sources de financement principales: la Communauté Française, la région Wallonne et la Ville de Charleroi. Nous achetons des photographies quand nous avons payé tout le reste. Il faut toujours trouver de l'argent supplémentaire auprès de fonds privés. Inscrits au budget du Musée de la photographie, nous avons annuellement environ 1 million 200.000 euros, c'est évidemment trop peu. Sans compter qu'il n'y a pas de budget spécifique d'achats. Ce budget, je dois le trouver chaque année dans le budget général; chaque année, j'y parviens.

Nous produisons beaucoup d'expositions. Cette activité nous permet de conserver certaines des œuvres produites. Je ne trouve pas logique qu'un musée produise les pièces d'un artiste pour des expositions et qu'ensuite il soit obligé d'en acheter une ou deux pour la collection, ce qui revient à les payer deux fois.

Le contrat que je passe avec le photographe ou sa galerie est donc le suivant: nous produisons l'exposition et nous gardons un certain nombre de photos qui deviennent propriété du musée. Nous remboursons une partie en tout cas, des œuvres qui rejoignent la collection.

Oorlogserfgoed

Kees Ribbens

ONDERZOEKER NIOD, INSTITUUT VOOR OORLOGS-, HOLOCAUST- EN GENOCIDESTUDIES, AMSTERDAM

WAAROM DE OORLOG NOOIT OPHOUDT. (ON)MOGELIJKHEDEN VAN OORLOGSERFGOED

Oorlog is een vreselijk fenomeen. Massaal geweld, onderdrukking, haat, ellende, dood en verderf zijn slechts enkele van de steekwoorden die we kunnen verbinden aan dit fenomeen. Maar evenzeer associëren wij oorlog met het verdedigen van hoogstaande waarden, met het beschermen van wat ons dierbaar is, met diepgevoelde emoties, met heldhaftigheid. Oorlog is bovenal iets dat ons de diepste dalen en wellicht ook de hoogste pieken van menselijk handelen kan tonen. Die extremen doen een prikkelend beroep op de belangstelling van velen.

Het staat immers buiten kijf dat oorlog de aandacht trekt. Dat geldt voor de actualiteit, waarin oorlog toch vooral (maar niet uitsluitend) een buiten-Europees karakter heeft, maar het geldt zeker voor het verleden, met name voor oorlogen die zich ook op eigen grondgebied hebben afgespeeld. Tegelijkertijd zijn het juist de meest uitgestrekte gewelddadige conflicten uit de twintigste eeuw die zich mogen verheugen – voor zover dat een passende woordkeus is – in een overweldigende belangstelling, zeker in Noordwest-Europa. Die belangstelling lijkt bovendien eerder toe te nemen dan af te nemen, ook al is de ene wereldoorlog reeds bijna honderd jaar historie en is de tweede sinds kort pensioengerechtigd. Zeker, de afstand in de tijd neemt toe, maar de groei van de temporele distantie gaat allesbehalve gepaard met een exponentieel afnemende interesse. De oorlog houdt wat dat betreft nog lang niet op.

De historische interesse voor de oorlog leeft niet in het luchtledige maar zoekt voortdurend ankerpunten. Daarbij is een belangrijke rol vastgelegd voor erfgoed, dat de oorlogservaringen en daarop gebaseerde interpretaties zichtbaar en tastbaar maakt voor eigentijdse generaties. Die rol van het erfgoed heeft de afgelopen jaren ook steeds meer waardering gekregen.

Als Nederlands historicus aanschouw ik de geschiedenis van de twintigste eeuw net iets anders dan een Belg of Vlaming dat doorgaans doet. Wie in Nederland spreekt over ‘de oorlog’ verwijst daarmee veelal naar de jaren 1940–1945. Dat is in twee opzichten opmerkelijk. Enerzijds is de Eerste Wereldoorlog in belangrijke mate aan de Nederlanders voorbijgegaan, zowel tijdens het conflict tussen 1914 en 1918, als in de latere herinneringscultuur. Anderzijds wijst de Noord-Nederlandse fixatie op ‘40–’45 erop hoezeer wij ‘de oorlog’ – ‘the one and only’ – vooral als een nationaal verhaal beschouwen. Dat de Tweede Wereldoorlog immers elders al in 1939 van start was gegaan (en dus niet pas in mei 1940 begon) is iets dat veelal slechts zijdelings wordt opgemerkt. Maar dit maakt wel duidelijk hoezeer wij oorlog trachten onder te brengen in schijnbaar vanzelfsprekende kaders, ook als die niet geheel aansluiten bij de historische realiteit. Dat heeft ook zijn weerslag op het erfgoed en onze omgang daarmee. Die omgang is immers, zoals alle aspecten van de historische cultuur, zowel tijdgebonden als plaatsgebonden. Dat bemoeilijkt het overigens ook om met al te veel stelligheid over de toekomst te praten.

Een klein Nederlands voorbeeld kan dit illustreren. Ondanks de Nederlandse neutraliteit in de Eerste Wereldoorlog zorgden langdurige mobilisatie, grote vluchtelingenstromen en handelsblokkades voor een onmiskenbare impact van dit conflict. Bovendien voedden en versterkten de toenmalige massamedia in Nederland de belangstelling voor de Grote Oorlog middels dramatische verhalen en aangrijpend beeldmateriaal uit den vreemde. Dat leidde in enkele gevallen tot de drang deze bijzondere episode te documenteren, een neiging de oorlog door middel van erfgoed aanschouwelijk te maken. Een interessant resultaat hiervan was het Oorlogsmuseum van J.A. Wilton van Reede dat, na een periode van twee jaar verzamelen, in 1918 zijn deuren opende in het

Zeeuwse Goes.¹ Het hier gepresenteerde oorlogserfgoed omvatte affiches, wapens, uniformonderdelen, brieven, houten fietsbanden, onderdelen van gecrashte vliegtuigen, noodgeld, aarde van de slagvelden (terre sacrée uit Verdun), spotprenten en foto's uit binnen- en vooral buitenland. De catalogus beweerde “dat men zich geen beter beeld van den oorlog zal kunnen vormen, dat men het leed van den oorlog, in al zijn bitterheid, niet sterker kan doorproeven, dan door een bezoek te brengen aan dit oorlogsmuseum. Hier spreken talloze stukken van het lijden der loopgraven en der hospitalen, van de smart der weduwen en weezen, der ouders.”²

De getoonde waardering voor dit voornamelijk militaire erfgoed – met de nadruk op de eigen aanschouwing, de bijna directe ervaring en de sprekende emoties – doet sterk denken aan de latere en hedendaagse verwachtingen, ook ten aanzien van het oorlogserfgoed uit de jaren 1940–1945. De educatieve rol van erfgoed, waarmee een jongere generatie betrokken werd bij de twintigste-eeuwse geschiedenis ontbrak daarbij evenmin. “Moge het nog door velen worden bezocht, vooral door de jeugd, opdat de verschrikkingen van een wereldoorlog, die voor ons ouderen nog versch in het geheugen ligt, bij het nieuwe geslacht den heiligen wensch tot uiting moge brengen, mede te werken tot het voorkomen van herhaling in de toekomst.”³ Toen het Haagse dagblad *Het Vaderland* deze woorden aan het einde van het Interbellum noteerde was de collectie inmiddels beland bij het Rode Kruis. Dit zou een laatste tussenstation blijken te zijn op weg naar de vergankelijkheid. In november 1939, terwijl Nederland opnieuw zijn hoop had gevestigd op de neutraliteit, werd de collectie geveild in 1400 kavels. De pers constateerde: “Zoo trekken de herinneringen aan den wereldoorlog aan ons oog voorbij. Ontstellend door hun realiteit, luguber door hun geschiedenis en ... waardeloos voor de menschen, die de veiling bezoeken”.⁴ Veel stukken brachten nauwelijks meer op dan enkele dubbeltjes.

We kunnen uit dit voorbeeld drie lessen trekken. Ten eerste: erfgoedcollecties zijn tijdelijke (en dus geen eeuwige) fenomenen, waarvan de samenstelling en het voortbestaan (of, anders uitgedrukt, de opkomst en ondergang) afhankelijk zijn van de belangstelling – die van periode tot periode kan verschillen. Ten tweede: erfgoed blijkt

kwetsbaar wanneer het niet of onvoldoende lijkt aan te sluiten bij de interesses en de identiteit van de gemeenschap waarin het bewaard en gepresenteerd wordt. Zolang Nederland de Eerste Wereldoorlog als een exotisch fenomeen beschouwt, koestert men het daarmee verbonden erfgoed minder dan dat van bijvoorbeeld de Tweede Wereldoorlog. Ten derde: particulier initiatief kan in gunstige omstandigheden van groot belang zijn bij het identificeren, verzamelen, waarden en presenteren van oorlogserfgoed.

Om hier niet te verdrinken in een wijde theoretische uiteenzetting over wat erfgoed wel en niet is geef ik de voorkeur aan een pragmatische werkdefinitie: erfgoed bestaat uit sporen die verwijzen naar het verleden, sporen die als zodanig worden herkend, die gecontextualiseerd kunnen worden in tijd en betekenis, en die vaak door middel van actualisering en toe-eigening worden overgedragen.⁵ Erfgoed is een veelomvattend begrip dat zowel een materiële als een immateriële dimensie kent. Materieel erfgoed verwijst naar historische objecten (loopgraven, portretten), immaterieel erfgoed – ruwweg – naar verhalen en tradities (de dagelijkse ‘Last Post’ in Ieper).

Die aspecten zijn terug te vinden op zeer uiteenlopende locaties – en ik zal mij hier grotendeels tot Nederland beperken – waar erfgoed de herinnering aan de oorlog manifest en publiek maakt, niet in de laatste plaats in musea die een beeld trachten te geven van de Eerste en de Tweede Wereldoorlog. Daarbij kan gedacht worden aan het Anne Frank Huis in Amsterdam, dat als toeristische topper in dit veld jaarlijks ongeveer een miljoen bezoekers trekt, aan het Nationaal Bevrijdingsmuseum in Groesbeek of aan het Kazematten Museum in Kornwerderzand. Wat de Eerste Wereldoorlog betreft kan ik voor Nederland vooralsnog slechts wijzen op de Mata Hari-collectie in het Fries Museum, en op sporen van de vluchtelingen- en geïnterneerdenkampen in lokale musea in onder meer Amersfoort, Ede en Harderwijk. Daarnaast bestaat er sinds 2009 in Alkmaar een klein particulier museum, Le Poilu, dat met behulp van diorama's de Eerste Wereldoorlog verbeeldt.

Oorlogserfgoed uit de Tweede Wereldoorlog duikt veelvuldig op, ook buiten het museale domein. In Nederland kennen we bijvoorbeeld ruim 3300 gedenktekens – vaak aangeduid als monumenten – die merendeels

na 1945 zijn opgericht om als doelbewust gecreëerd erfgoed stil te staan bij de oorlogservaringen, iets dat veelal plaatsvindt in een sfeer van plechtstatige, enigszins gestolde emotie. Daarnaast zijn er naar schatting enkele honderden 'lieux de mémoire': fysieke locaties, al dan niet met materiële restanten, waar uiteenlopende gebeurtenissen in oorlogstijd hebben plaatsgevonden zoals veldslagen, bombardementen en represailles. Afhankelijk van de mate waarin deze locaties als historisch herkend worden en gemarkeerd zijn, fungeren ze als ijkpunt voor herinneringen aan de oorlog. Ze markeren letterlijk de precieze locatie waar de oorlog heeft plaatsgevonden. Door middel van een informatiecentrum zijn sommige 'lieux' uitgegroeid tot drukbezochte musea, zoals de herinneringscentra bij de voormalige concentratiekampen Westerbork en Vught. Voorts zijn er archiefinstellingen, bibliotheken en documentatiecentra die zich geheel of gedeeltelijk richten op de Tweede Wereldoorlog, met het NIOD (inmiddels uitgegroeid tot Instituut voor Oorlogs-, Genocide en Holocaust Studies) in Amsterdam als bekendste voorbeeld. Die instellingen richten zich primair op het beheer van voornamelijk papieren en audiovisuele bronnen voor onderzoeksdoeleinden en zijn soms wat onwennig om hun eigen collecties als erfgoed aan te duiden. Sinds kort zijn instellingen als het NIOD samen met het Nationaal Archief, het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, de Koninklijke Bibliotheek plus het Nationaal Comité 4 en 5 mei en Data Archiving and Networked Services (van de KNAW) verenigd in het Netwerk Oorlogsbronnen.⁶

Dergelijke 'manifestaties' ogen gemakkelijk als breed gedragen en alom gerespecteerde instellingen van nationaal statuut. Het is echter van belang om te beseffen dat diverse van deze initiatieven voortkomen uit vaak zeer betrokken privépersonen, uit individuele verzamelaars die met vallen en opstaan hun collectie bijeenbrengen en die veel belang hechten aan het, vaak op eigen voorwaarden, openstellen en presenteren van die erfgoedcollecties. In die energieke begeestering schuilt een grote kracht die ook anderen belangstellend en enthousiast kan maken. Tegelijkertijd moet geconstateerd worden dat juist de identificatie van de verzamelaar met zijn of haar collectie het ook kan bemoeilijken om goede aansluiting te vinden tussen enerzijds de wijze waarop

de verzamelaar zijn erfgoed aanbiedt (denk aan overladen exposities met te veel objecten en te weinig verhelderend en richtinggevend verhaal, onduidelijke selectiecriteria, verouderde presentatietechnieken) en anderzijds de wijze waarop (potentiële) bezoekers met uiteenlopende voorkennis er kennis van willen nemen (kort tijdsbestek, op zoek naar unieke en persoonlijke ervaringen – de zogeheten 'experience' – en weinig behoefte aan gedetailleerde context).

Hoe het ook zij, het in Nederland aanwezige oorlogserfgoed heeft betrekking op zowel individuen als groepen en is in zijn totaliteit zeer divers. Dat geldt voor de fysieke omvang (van miniem tot groot, van NSB-speldjes tot landschappen vol verdedigingswerken), voor de aard van de objecten (van unieke egodocumenten en kunstobjecten tot massaal geproduceerde en bewaarde alledaagse gebruiksvoorwerpen) en voor de thematiek (van militair tot cultureel, van medisch tot economisch erfgoed). Die veelzijdigheid neemt niet weg dat er onmiskenbaar zwaartepunten bestaan: de traditionele opvatting dat oorlog bovenal een confrontatie was tussen twee of meer krijgsmachten heeft er toe bijgedragen dat het militaire aspect sterk vertegenwoordigd is in veel collecties. Het besef dat de beide wereldoorlogen een voorbeeld vormen van totale oorlogvoering waarvan de impact tot ver voorbij de slagvelden reikte heeft pas geleidelijk aan tot het inzicht geleid dat ook meer civiele sporen aandacht verdienen als oorlogserfgoed.⁷

Daarmee wordt ook duidelijk dat oorlogserfgoed, zoals nagenoeg alle vormen van erfgoed, een dynamisch fenomeen is. Dat geldt in verschillende opzichten. Soms is oorlogserfgoed zeer bestendig, zoals bunkers die – als we dat al zouden willen – nauwelijks op te blazen zijn, maar veel vaker blijkt erfgoed echter buitengewoon vergankelijk, zoals het omvallen van de Anne Frank-boom nog niet zo lang geleden toonde. Door vergankelijkheid kan het erfgoed inkrimpen, maar daar staat tegenover dat er met behulp van uiteenlopende media getuigenissen worden vastgelegd waardoor nieuw erfgoed ontstaat. Door de toegenomen historische belangstelling – die zich zeker niet uitsluitend op de beide wereldoorlogen richt maar in relatief veel gevallen wel nadrukkelijk op het relatief recente verleden van de twintigste eeuw – wordt die vergankelijkheid van erfgoed steeds minder acceptabel geacht. Vanuit

die overweging wordt het uitsterven van de laatste generatie(s) ooggetuigen niet zelden opgevat als een dringende vermaning om hun verhalen niet te laten verdwijnen. Wie erfgoed koestert zit evenwel in een voortdurende spagaat. Enerzijds moeten we vanuit een zeker pragmatisme aanvaarden dat het verloren gaan van erfgoed in belangrijke mate een continu en niet zelden onvermijdelijk proces is, maar anderzijds realiseren we ons dat er voortdurend erfgoed opduikt dat voorheen genegeerd of anderszins ondergewaardeerd werd, erfgoed dat verwijst naar eerder veronachtzaamde aspecten van de oorlogsgeschiedenis – bijvoorbeeld zogeheten ‘fout’ erfgoed dat verwijst naar de pijnlijke aanwezigheid van ‘de vijand’ en van onwenselijk of onbestaanbaar geachte collaboratie – erfgoed dat juist onze aandacht vraagt omdat het op het punt van verdwijnen staat, of erfgoed dat de mondiale reikwijdte van de wereldoorlog onderstreept. Het is dan ook, zoals bekend, vaak vijf voor twaalf in erfgoedland. Dat tekent de voortdurende dynamiek en actualiteit van het oorlogserfgoed, en datzelfde gevoel van urgentie voedt geregeld de belangstelling van publiek en media – hetgeen er in versterkte mate toe bijdraagt dat de beide wereldoorlogen maar niet ophouden.

Erfgoed is uiteindelijk pas erfgoed als het als zodanig wordt aange merkt. Dat het predicaat oorlogserfgoed bestaat, en bovendien ook veelvuldig wordt gehanteerd, onderstreept de grote indruk die beide wereldoorlogen gemaakt hebben, op toenmalige en op latere generaties. Het toont dat die oorlogen, zij het met nationale verschillen, een belangrijk en levendig onderdeel vormen van de historische cultuur. Dat verklaart ook waarom veel erfgoed een plaats krijgt in musea, historische toonplaatsen die in grote lijnen steeds toegankelijker en publieksvriendelijker zijn geworden maar die tevens cultuurtempels met een respectabele status zijn, een hooggewaardeerde status die ook afstraalt op hun erfgoedobjecten.

Grote aantallen, vaak gespecialiseerde musea stellen erfgoed centraal om de oorlogsgeschiedenis te belichten. Zo telt Nederland niet minder dan 67 Tweede Wereldoorlog-musea. Zij verbinden het erfgoed met verhalen over de oorlog om de historische gebeurtenissen die daaraan ten grondslag liggen te visualiseren en over te dragen, om de oorlogs-

geschiedenis op een aansprekende manier aanschouwelijk te maken. Het idee van (visueel) contact met authentieke sporen uit het verleden, een combinatie van emotionele en cognitieve prikkels, stimuleert zowel de interesse voor geschiedenis als de identificatie met het verleden. Daarbij geldt de authenticiteit van het getoonde erfgoed als een belangrijk aspect van de museale presentatie en als wezenlijk onderdeel van de waarde en aantrekkingskracht van deze erfgoedinstellingen. Dat onderscheidt erfgoed in zeker opzicht van historische boeken of het geschiedenisonderwijs. Tegelijkertijd worden ook objecten getoond – denk aan nagebouwde kampbarakken of replica’s van documenten zoals het dagboek van Anne Frank – waarvan bezoekers zich niet altijd realiseren (misschien ook niet wensen te realiseren) dat het geen originelen zijn. Daarnaast bestaan er vandaag de dag ook virtuele weergaves in eigentijdse elektronische presentatievormen (zoals websites, cd-roms en enhancedrealitytoepassingen op draagbare computers), die evenzeer een suggestie van authenticiteit kunnen oproepen in de beleving van de erfgoedconsument. De soms massale belangstelling, al dan niet gereguleerd via toeristische kanalen, draagt daaraan bij. Dat alles relateert tot op zekere hoogte het idee dat musea functioneren als een soort eredienst rond het authentieke object. In hoeverre dat wenselijk is blijft de vraag maar het is van belang om vast te stellen dat opvattingen over authenticiteit bij erfgoedexperts en doorsnee bezoekers sterk uiteen kunnen lopen.

Uiteindelijk zijn het niet de objecten die centraal staan, maar de ingrijpende historische ervaringen die, zo goed en zo kwaad als dat gaat, geconcretiseerd worden in het oorlogserfgoed. Aan die historische verhalen en de overdracht daarvan aan anderen wordt veel waarde gehecht. De vraag welke historische ervaringen al dan niet in aanmerking komen voor overdracht kent geen vanzelfsprekend of neutraal antwoord. Het is onderwerp van een voortdurende discussie, een discussie die niet alleen plaatsvindt tussen historici en erfgoed specialisten, maar vermoedelijk evenzeer tussen politici, bestuurders, ambtenaren, journalisten, intellectuelen, kunstenaars, pr-functionarissen, toerisme-professionals, belangenorganisaties enzovoort. Wat wij op dit moment bewaren en koesteren aan erfgoed is in belangrijke mate het voorlopige

resultaat van deze permanente discussie. Die discussie doet zich op tal van plaatsen voor—in musea, in de academie, in de krant en in het schoolboek. In veel gevallen blijft de reikwijdte van die discussies beperkt tot de contouren van de nationale gemeenschap of—voor zover dat samenvalt—de grenzen van de natiestaat. In het geval van Nederland is de herinnering aan het nationale verleden—de zogeheten ‘Vaderlandsche geschiedenis’—lange tijd dominant geweest. Die dominantie staat echter al enkele jaren onder druk. Zowel de toegenomen belangstelling voor lokale, regionale, individuele en familiegeschiedenis, als de globalisering—en dan vooral de intensivering van internationale communicatie en toegenomen migratie—hebben alternatieve kaders aangedragen, zowel kleinschaliger en binnen handbereik als grootschaliger en transnationaal, kaders waarbinnen het verleden wordt bekeken én geïnterpreteerd, kaders die veel waardering genieten.

Bij wijze van tegenoffensief heeft de Nederlandse overheid in 2006 teruggegrepen op een oud middel: de expliciete formulering van een nationale historische canon (daarnaast ook een inmiddels gesneuveld plan voor een Nationaal Historisch Museum, maar onder meer het loslaten van het ouderwetse chronologisch-nationale kader heeft dit initiatief zeer recent de das omgedaan). In dit uit vijftig vensters samengestelde overzicht van de Nederlandse geschiedenis zijn twee vensters gewijd aan de Tweede Wereldoorlog: één voor de oorlog zelf (‘Bezetting en Bevrijding’) en één voor Anne Frank als icoon van de Jodenvervolging.⁸ Hieruit spreekt het relatief grote belang dat aan de Tweede Wereldoorlog wordt gehecht. Daarnaast is er echter ook één venster gewijd aan de Eerste Wereldoorlog.

Waar de aanwezigheid van Anne Frank kan worden opgevat als een tegemoetkoming aan de toegenomen belangstelling voor het individuele en biografische element van de geschiedenis, mag de aanwezigheid van de Eerste Wereldoorlog zeker worden gezien als een link naar een meer internationale blik op de geschiedenis. Evenwel worden de uiteenlopende oorlogsfenomenen zoveel mogelijk ingepast in een nationaal kader. Zo worden bij elk canonvenster concrete erfgoedexcursies voorgesteld—vermeldingen die op zichzelf duidelijk maken hoe onmisbaar erfgoed met name in het onderwijs geacht wordt—waarbij in het geval

van de Tweede Wereldoorlog gewezen wordt op het Nationaal Oorlogs- en Verzetsmuseum in het Brabantse Overloon.⁹ In het geval van de Eerste Wereldoorlog ontkwamen de samenstellers van de Nederlandse canon er echter niet aan om erfgoedliefhebbers op pad te sturen naar West-Vlaanderen om In Flanders Fields Museum te bezoeken. Niettemin blijft de Eerste Wereldoorlog een vreemde eend in de bijt van de Nederlandse geschiedenis.

Toch is de belangstelling in Nederland voor de Eerste Wereldoorlog vanaf de jaren 1990 aanzienlijk toegenomen. Dat vertaalt zich niet in de laatste plaats in veelvuldige bezoeken van Nederlanders aan oorlogsmusea in België en Frankrijk, in speciale historische reisgidsen en, vermoedelijk ten behoeve van een kleiner deelpubliek, in vertalingen van historische en literaire werken. Het is vooral de jarenlange loopgravenstrijd aan het westelijk front die centraal staat in deze groeiende interesse.¹⁰ Met name de massale tragiek van het tevergeefse lijden van de ‘gewone’ soldaat spreekt velen aan. Daarbij wordt het vertoog van individuele ervaringen gecombineerd met een zekere fascinatie voor de grensoverschrijdende machtspolitiek van de toenmalige grootmachten. Die belangstelling lijkt, qua subnationale en supranationale focus, in belangrijke mate op de Nederlandse interesse voor de Tweede Wereldoorlog, met dien verstande dat de omgang met die Tweede Oorlog per definitie veel beladener is, omdat de herinnering aan de Holocaust nooit is weg te denken. Sterker nog: de Tweede Wereldoorlog wordt in Nederland, zoals ook wel elders, steeds meer vereenzelvigd met de Jodenvervolging. De grotere geografische, temporele en daarmee culturele distantie tot de Eerste Wereldoorlog maakt de omgang van de Nederlander met oorlogserfgoed uit 1914–1918 onbevanger en luchtiger. Een granaathuls, een loopgraaf of een oorlogsdagboek verwijzen voor hem of haar bovenal naar een persoonlijk verhaal of een groot Europees conflict, terwijl associaties met de Belgische staat of de Vlamingen bij hen veelal zullen ontbreken. Daardoor is de belangstelling voor erfgoed van de Grote Oorlog bij Nederlanders niet per definitie minder, maar krijgt eventuele identificatie met dat erfgoed wel een minder intensieve lading. Historische presentatiekaders kunnen tot op zekere hoogte genegeerd worden door historische ‘consumenten’.

Die identificatie is er daarentegen wel in grote mate waar het gaat om Nederlands erfgoed van de Tweede Wereldoorlog. En dat heeft de afgelopen jaren geleid tot krachtige overheidssteun bij het veiligstellen van dit erfgoed. Hoewel niet geheel valt te ontkennen dat de rijksoverheid met het speciale subsidieproject 'Erfgoed van de oorlog' ook een streep meende te kunnen zetten onder (althans de geldelijke overheidsbemoeyenis met) het uitdijende oorlogserfgoed (onder het mom dat de oorlog nu met pensioen zou gaan), blijft het voor Nederlandse begrippen imposant dat er door het ministerie van Volksgezondheid, Welzijn en Sport (VWS) tussen 2007 en 2010 23,7 miljoen euro beschikbaar werd gesteld aan musea, archieven, historische verenigingen en andere erfgoedinstellingen om (im)materieel erfgoed te conserveren, te ontsluiten en te presenteren.¹¹ Het imposante resultaat van dit programma bestond uit meer dan 220 projecten.¹² Het mag duidelijk zijn dat dit plaatsvond in een vorige kabinetsperiode in een ander financieel regime.

De uitkomsten van dit project laten zien dat er inmiddels een zeer brede waaier aan onderwerpen schuilt achter de aanduiding oorlogserfgoed, waar bovendien vele tientallen zeer uiteenlopende organisaties van betrokken erfgoedverdedigers bij betrokken zijn. De militaire gebeurtenissen en de rol van het verzet was in al deze projecten zeker niet afwezig, maar het oorlogserfgoed reikt inmiddels verder dan dat. In Nederland is het naoorlogse vizier op deze vijf jaren verschoven van ontzag voor het verzet naar compassie met de vervolgte Joden, en daarmee van heldendom naar slachtofferschap, en tevens van uitzonderlijk geweld naar dagelijks leven. Aan de op Nederland gerichte herinneringscultuur zijn Indische, Surinaamse en Antilliaanse oorlogservaringen toegevoegd. Dit onderstreept de dynamiek van de herinnering, waarbij elke etnische, culturele, regionale en gendergemeenschap die zijn positie in Nederlandse samenleving wil onderstrepen ook het eigen oorlogserfgoed op de agenda plaatst.

De aandacht voor het oorlogserfgoed onderstreept hoezeer die oorlog publiek bezit is, een sterk gewortelde herinnering die door velen waardevol wordt geacht. Daarmee is het ook een herinnering die niet zomaar terzijde geschoven kan worden alsof de houdbaarheidsdatum zou zijn verstreken. Wel zijn de manieren waarop de Tweede Wereld-

oorlog gepresenteerd wordt aan verandering onderhevig. Het aantal subsidieprojecten dat resulteerde in digitalisering van bronnenmateriaal, in het audiovisueel vastleggen van getuigenverhalen, en in websites en tv-documentaires bevestigt dat.

Het (vaak ernstig versnipperde) erfgoed dat ons attendeert op persoonlijke verhalen en ervaringen, en met name van slachtoffers – hoewel ook daders aan een voorzichtige maar late opmars begonnen zijn – is daarbij sterk in de meerderheid. Juist dat persoonlijke element lijkt de oorlog beter voorstelbaar te maken in een tijd van voortschrijdende individualisering. In sommige gevallen leidt dat tot een sterke behoefte aan 'experience' of 're-enactment', het zelf willen ervaren. Erfgoed kan daarbij een helpende hand bieden, en een stimulerende rol vervullen. Maar een afgewogen erfgoedpresentatie maakt, als het goed is, ook de grenzen van het inlevingsvermogen zichtbaar.

Dergelijke wensen en eisen maken het niet steeds makkelijker om de oorlog te presenteren als een internationaal fenomeen, als een daadwerkelijk wereldwijd conflict. Toch is de koppeling tussen individuele verledens en de grote lijnen van de geschiedenis noodzakelijk voor een goed begrip van elke wereldoorlog. Erfgoedbeheer en kritische geschiedbeoefening zijn zinloos zonder een capaciteit om kleinschalige en grootschalige gebeurtenissen in een zinvolle, verhelderende context te kunnen plaatsen. Dat vereist ook dat we nader aandacht schenken aan de wijdere context van erfgoedbezoek. Wat hebben bezoekers aan voorkennis in huis? Welke verwachtingen brengen hen tot een erfgoedbezoek? Welke waarde hechten ze aan feit en fictie, aan authenticiteit en romantiek? En vooral: welke ontwikkelingen zijn hierin waar te nemen? Wie gaat 'gebruiken' wat we behouden? En wat steken deze gebruikers er op langere termijn van op?

Wil erfgoed betekenisvol kunnen zijn en blijven, dan dient het voortdurend in ontwikkeling te blijven. Dat veronderstelt niet alleen rekening houden met veranderingen qua belangstelling bij de (potentiële) bezoekers maar ook bereidwilligheid van erfgoedprofessionals om bestaande presentaties van tijd tot tijd kritisch tegen het licht te houden. In hoeverre voldoen de kaders waarin de wereldoorlogen gepresenteerd worden, zowel voor 'eigen' als 'vreemde' bezoekers? Prikkel en

schuren de presentaties of zijn het bovenal gelikte multimediashows die niet of nauwelijks aanzetten tot reflectie? Dynamiek is een veel-eisend en soms vermoeiend fenomeen, maar juist die karakteristiek zorgt ervoor dat het erven – het werkwoord in erfgoed – levend en waardevol blijft voor brede publieksgroepen. En als dat het geval is, hoeft het ook geen probleem te zijn dat die beide Wereldoorlogen voorlopig nog lang niet ophouden.

Voetnoten

1. Vgl. ook de in het interbellum bijeengebrachte verzameling van Maurits Frankenhuis in Enschede.
2. *Het Vaderland* 30-12-1929, Dag. De museumcatalogus verscheen in 1929.
3. *Het Vaderland* 22-04-1938, Avond.
4. *Het Vaderland* 15-11-1939, Avond.
5. Vgl. Willem Frijhoff, *Dynamisch erfgoed* (Amsterdam 2007).
6. www.oorlogsbronnen.nl/netwerk
7. Zie Kees Ribbens en Esther Captain, *Tonen van de oorlog. Toekomst voor het museale erfgoed van de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 2011). Vgl. ook Riemer Knoop, *Tussen ooggetuigen en erflaters. Denken over het erfgoed van de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 2006) en Rob van der Laarse, *De oorlog als beleving. Over de musealisering en encenering van Holocaust-erfgoed* (Amsterdam 2011).
8. Zie www.entoen.nu
9. www.oorlogsmuseum.nl
10. Zie onder meer de activiteiten van de in 2002 opgerichte Stichting Studiecentrum Eerste Wereldoorlog, www.ssew.nl evenals www.geertjanmellink.nl/concepten/2/nl-en-wol.
11. Dit project werd gefinancierd door het ministerie van Volksgezondheid, Welzijn en Sport. Dit ministerie is niet alleen verantwoordelijk voor uitkeringen aan oorlogsgetroffenen maar is ook verantwoordelijk voor initiatieven op het terrein van oorlogseducatie, zoals bijvoorbeeld de herinneringscentra in de voormalige kampen Westerbork en Amersfoort. De eenheid binnen het ministerie die instaat voor de oorlogseducatie, Eenheid Oorlogsgetroffenen en Herinnering WOII, is inmiddels ontbonden en de (ingeperkte) middelen zijn verspreid over andere betrokken instanties.
12. Zie *Erfgoed van de oorlog. De oogst van het programma* (Den Haag 2010) en www.tweedewereldoorlog.nl/bronnen/erfgoed-van-de-oorlog en www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/tweede-wereldoorlog/erfgoed-van-de-oorlog.

Oorlogserfgoed

Dominiek Dendooven

WETENSCHAPPELIJK MEDEWERKER ONDERZOEK IN FLANDERS FIELDS MUSEUM, IEPEER

Tijdens mijn lezing zou ik vanuit de praktijk een antwoord willen geven op specifieke vragen en thema's die aan de orde zijn met betrekking tot het verzamelen, bestuderen, beheren en ontsluiten van oorlogserfgoed. Aansluitend bij de lezing van Kees Ribbens zou ik allereerst willen opmerken dat het publiek van het In Flanders Fields Museum en wellicht ook van andere oorlogsmusea de afgelopen jaren sterk veranderd is. Het publiek komt vandaag in de eerste plaats naar het museum om kennis te maken met het onderwerp, om voor de eerste keer iets over het onderwerp te leren. Vroeger kwamen veel meer bezoekers die al een zekere kennis hadden over oorlog en meer specifiek de Eerste Wereldoorlog. Zij kwamen dan vooral om hun bestaande kennis verder uit te diepen. Deze verandering in publiek brengt ontegensprekelijk specifieke uitdagingen en aandachtspunten mee voor de vernieuwde collectiepresentatie van het museum en de wijze waarop de Eerste Wereldoorlog er gerepresenteerd wordt. Maar dit terzijde ...

Ik wil het vandaag vooral over objecten hebben, dus niet over documenten of over beeld en geluid. Desgewenst kan ik er straks nog iets meer over zeggen. Ik zal het hebben over het verzamelen zelf en in mindere mate over het behoud en beheer en het toegankelijk maken van collecties. Wie verzamelt wat? In de eerste plaats musea, maar ik zal het ook uitgebreid over privéverzamelingen hebben en de samenwerking tussen beide. Bij de musea zien we dat elk museum zichzelf als het ware beperkingen oplegt inzake het verzamelen. Ieder museum legt eigen accenten. In die zin kunnen we spreken van een situatie waarin

stilzwijgende, maar soms ook meer officiële afspraken bestaan over wie wat verzamelt. Het In Flanders Fields Museum koopt vooral (loopgraven)kunst aan, zoals bewerkte granaathulzen, landschapsgebonden zaken, zaken met een persoonlijk verhaal indien dit echt bijzonder is en stukken die de verdere uitbouw van het kenniscentrum mogelijk maken. Die laatste zijn vooral stukken die de hiaten in de collectie verder opvullen zoals loopgravenkaarten, luchtfoto's, regimentsgeschiedenissen ... Het zijn zaken die we dagdagelijks kunnen gebruiken in onze werking. Onze vrienden van het Memorial Museum Passchendaele 1917¹ verzamelen veel gericht de militaire zaken. Dit sluit dan ook veel nauwer aan bij hun museum. Dit zorgt ervoor dat er de facto heel weinig overlappingen of strubbelingen zijn tussen de twee musea. Hetzelfde zien we bij privéverzamelaars. Iedere privéverzamelaar heeft namelijk zowat zijn specialiteit.

Soms heb je dus ook meer formele afspraken. Ik illustreer dit opnieuw met een voorbeeld tussen de twee zonet vermelde musea. Een aantal jaren geleden werd het café-museum Hill 60/Queen Victoria's Rifles opgedoekt en de collectie werd in zijn geheel te koop aangeboden. Het risico bestond dat verschillende musea en/of privéverzamelaars tegen elkaar zouden opbieden om deze collectie te verwerven. Daarom hebben het Memorial Museum Passchendaele 1917, het In Flanders Fields Museum en de provincie West-Vlaanderen beslist om een consortium te vormen om de collectie samen aan te kopen. De twee musea hebben vervolgens samen de inventaris van de aanzienlijke collectie opge maakt, waarna deze verdeeld werd tussen beide instellingen. Concreet werd er binnen ieder museum een fonds Hill 60 opgericht zodat de herkomst van ieder stuk binnen de respectievelijke collecties herkenbaar blijft. Ondanks de verschillende invalshoek van elk museum is dat heel goed verlopen. De verdeling van elk stuk verliep heel praktisch. Er werd geloot om te bepalen wie eerst mocht kiezen en daarna kozen we beurtelings een stuk uit de collectie. Dit werkte in dit geval wonderwel omdat beide instellingen vertrokken vanuit hun eigen profiel en interessesfeer. Tegelijkertijd weet je als instelling waar het andere materiaal zit. Als je in de toekomst dus een bepaald stuk nodig hebt, weet je waar het zich bevindt en kan je het snel ontlenen.

Dit voorbeeld brengt me wel bij de belangrijke opmerking dat de zonet geschetste situatie van dat café-museum zich in de toekomst nog zal voordoen. Er zijn immers nogal wat van dit soort musea in de omgeving van Ieper. Café-musea zijn een zeer apart en interessant fenomeen. Het meest bekende is wellicht Sanctuary Wood/Hill 62. Vanuit het publiek wordt vaak gevraagd of die privécollecties niet ooit in openbaar bezit moeten komen. Voorlopig is dat nog niet aan de orde, maar het is wel iets wat we in het achterhoofd moeten houden. Het verhaal dat achter dit patrimonium en de bijhorende sites zit is immers niet onbelangrijk, hoe verschillend de aanpak van die musea onderling ook mag zijn.

Nog een merkwaardigheid die heel specifiek in de frontstreek speelt is het grote aantal schenkingen. Enkele jaren geleden kregen we gemiddeld twee schenkingen per week. Bijna al deze schenkingen zijn persoonsgebonden. Bijna altijd gaat het om objecten of documenten die toebehoorden aan een welbepaalde persoon: een soldaat, ex-militair, een familielid dat gevlucht was tijdens de oorlog ... Heel vaak zijn het echter ook, en dit is heel specifiek, voorwerpen 'die terugkeren'. Heel concreet: souvenirs die door de militairen waren meegenomen uit de ruïnes van Ieper en die zoveel jaren later de reis terug maken, vaak omdat de emotionele band met het voorwerp bij de huidige bezitter (kinderen of kleinkinderen van militairen) verzwakt en men het liever terugbrengt naar de plaats van oorsprong dan dat men het weggooit, weggeeft of verkoopt. Meestal betreft het banale zaken. De koperen brievenbus van een pastorij is zo bijvoorbeeld teruggekeerd of een poppenkleedje dat in de ruïnes van Ieper werd gevonden. De financiële waarde van dergelijke stukken is quasi nihil, maar er hangt wel een bijzonder verhaal aan vast. In sommige gevallen gaat het om meer bijzondere stukken zoals kunstwerken. Hiervan is de financiële waarde natuurlijk al groter. Eigenlijk kan je de teruggave van dergelijke stukken beschouwen als de verderzetting van de wederopbouw. Ongeacht de waarde of de uniciteit tonen deze 'journey back'-objecten wel aan dat zij bij uitstek een bijzondere metabetekenis hebben. Enige jaren geleden schreef ik een bijdrage over deze 'journey back'-voorwerpen in een bundel met als titel 'Contested objects'. Dat is precies ook wat ze voor een groot stuk zijn: omstreden voorwerpen. Dit specifieke

schenkingsfenomeen heeft er ook voor gezorgd dat er een speciale betrokkenheid bestaat tussen een deel van het publiek en het museum. Al deze schenkingen creëren immers voor nogal wat mensen een heel concrete band met het museum. Als men bijvoorbeeld weet dat de medailles van grootvader in het museum bewaard worden, dan schept dat een speciale band. De reden waarom we zoveel schenkingen ontvangen is precies ook het feit dat mensen weten, of op zijn minst veronderstellen, dat hun familiestukken zullen bewaard blijven. Dit schept echter ook problemen. Moet je bijvoorbeeld voor de zoveelste keer een Intergeallieerde Overwinningmedaille aanvaarden, een object waarvan ongeveer tien miljoen exemplaren uitgereikt zijn? Tegelijkertijd zijn ze allemaal origineel, want er staat telkens een andere naam op en er hangt een ander verhaal aan vast. Ook op dat vlak kan je spreken van 'contested objects'. Er is ook een probleem van bewaring. Zo komen mensen vaak met een aantal medailles van grootvader, een aantal brieven van en naar het thuisfront en een souvenir van tussen de ruïnes. Bij de schenking verwachten ze dat dit alles samen bewaard blijft. Je kan dit even zo doen, maar na de definitieve registratie moeten de documenten bij de documenten, de foto's bij de foto's, de medailles bij de medailles ... Je merkt dat dit bij heel wat schenkers moeilijk ligt. Als ze bijvoorbeeld later terug komen vragen om nog eens de stukken van grootvader te zien, dan vinden ze het vreemd dat dit niet zo maar kan omdat de stukken verspreid zitten. Ze verwachten immers dat alles samen bewaard wordt zoals zij het in bewaring hebben gegeven, en dat alles onmiddellijk kan getoond worden. Het spreekt vanzelf dat dit een vraag of eis is waaraan wij niet kunnen en willen voldoen. Dit wordt dan ook zo goed mogelijk uitgelegd voorafgaand aan de schenking.

Dat wij sterk inzetten op landschaps- en persoonsgebonden zaken heeft alles te maken met identiteit, met name de Eerste Wereldoorlog en de Wederopbouw die voor een groot deel de identiteit van de Westhoek bepalen. Dat brengt mij ook tot de privéverzamelaars waarop ik dieper wil ingaan. Een eerste aandachtspunt met betrekking tot deze privéverzamelaars betreft het feit dat je verschillende soorten verzamelaars hebt. Bepaalde verzamelaars zitten als een kip op hun ei en willen niks delen. Daar heb je als museum niets aan, dus over die

mensen heb ik het niet. Daarnaast heb je een groep verzamelaars die niets liever willen dan tonen wat ze hebben en hun expertise delen. Je hebt verzamelaars die als een kip zonder kop van alles bijeenscharrelen en je hebt er die gegroeid zijn in hun verzamelen en op een meer systematische en gerichte manier hun verzameling uitbreiden. Deze laatste zijn voor het museum de meest interessante partij. De groep van gerichte verzamelaars die graag delen is misschien niet zo heel groot maar wel van groot belang en eigenlijk nog altijd heel miskend. Nochtans zijn zowel hun collecties als de kennis die ze erover hebben heel complementair aan de openbare collecties. Wat men vaststelt, zowel vroeger als nu, is dat die privécollecties op den duur vaak uitgroeien tot privé- of openbare musea of instellingen. Zo zie je bijvoorbeeld dat ons kennis- en documentatiecentrum gegroeid is uit de privécollectie van de vroegere arts Caenepeel, door de jaren heen aangevuld met andere privécollecties. Een ander voorbeeld is bijvoorbeeld het Franse Musée de la Grande Guerre du Pays du Meaux.² Dit is bijna volledig gebaseerd op de collectie van één persoon, Jean-Pierre Verney, de man die bijvoorbeeld ook de befaamde striptekenaar Jacques Tardi historisch advies geeft bij het tekenen van zijn bekende stripverhalen over de Eerste Wereldoorlog.

Sommige stukken ontbreken nagenoeg in elke openbare collectie. Daarom heb ik ook ter illustratie dit stuk 'trench art' of 'loopgravenkunst' meegebracht (in dit geval een bewerkte koperen granaathuls). Als je bijvoorbeeld de grote militaire collecties in onze contreien bekijkt – het Legermuseum bij ons, het Imperial War Museum in Engeland of Les Invalides in Frankrijk – dan zal je zien dat dergelijke stukken slechts heel beperkt in de collectie aanwezig zijn. Dergelijke objecten werden heel lang als onbelangrijk en eerder triviaal beschouwd, niet de moeite waard om intensief te verzamelen en bij te houden. Dit terwijl ze wel heel interessant zijn en heel veel te vertellen hebben. Ik heb dat zelf mogen ervaren toen ik een tweetal jaren geleden een tentoonstelling maakte over het 'Chinese Labour Corps'. Er zijn 140.000 Chinese arbeiders geweest op het Westelijk front, wat niet weinig is. In het Legermuseum in Brussel had men, buiten enkele foto's, hier niets over. In het Imperial War Museum had men enkele officiële stukken en

enkele souvenirs van officieren, zoals twee gipsen beeldjes en een gesculpteerd hondje, die ze gekregen hadden van Chinese arbeiders. Drie jaar geleden wist ik niet dat er bewerkte granaathulzen van Chinezen bestonden, maar bij privéverzamelaars konden we op korte tijd wel 60 zulke granaathulzen vinden. Zeer interessante stukken, zeker als ze gesigineerd zijn of inscripties in het Chinees bevatten die bijvoorbeeld over heimwee handelen. Dergelijke stukken vind je dus wel bij privéverzamelaars maar niet in openbare collecties. Hetzelfde geldt voor veel andere objecten uit het dagelijkse leven die de grote instellingen niet als belangrijk genoeg beschouwden. Privéverzamelaars weten ook hoe ze aan bepaalde stukken moeten geraken. Zij staan bijvoorbeeld op zondagmorgen om half vier op omdat ze als eerste op bepaalde rommelmarkten willen zijn. Privéverzamelaars gaan naar beurzen, zij hebben persoonlijke contacten en kunnen vaak veel beter dan wij echt van vals onderscheiden en de bewaring van stukken inschatten. Zij bezitten dus kennis die de musea niet hebben, precies door hun omgang met de voorwerpen en hun diepgaande kennis. Zo heeft bijvoorbeeld de grootste verzamelaar uit West-Vlaanderen een collectie die vele malen groter is dan de collectie van het In Flanders Fields Museum. De man is drukker van opleiding, maar weet veel beter dan wie ook in het In Flanders Fields Museum of het Memorial Museum Passchendaele 1917 hoe stukken uit het dagelijkse leven precies gebruikt werden tijdens de Eerste Wereldoorlog. Als wij bijvoorbeeld zaken binnenkrijgen waarvan we niet weten wat het is, dan weet Philippe daar doorgaans wel een antwoord op, precies doordat hij al 40 jaar met die dingen omgaat. Echt gedreven verzamelaars hebben trouwens niet alleen hun praktijkkennis, verworven door het omgaan met objecten, maar vaak ook nog een enorme boekenkennis. Samenwerken met privéverzamelaars is dus zeer lonend omwille van tal van redenen. Wat primordiaal is in de relatie tussen het museum en de privéverzamelaar is het volgende: goede afspraken, wederzijds vertrouwen en vooral ook afstand doen vanuit de professionele wereld van een zekere vorm van arrogantie of disdain tegenover 'de amateur'. Want het is precies de kennis die deze mensen hebben die vaak complementair is aan de kennis aanwezig in het museum, en die dus een enorme meerwaarde vormt. Iedere vorm van

arrogantie is in deze totaal misplaatst. We hebben eigenlijk geleerd – en dat is een groeiproces doorheen onze samenwerking – om de collectie van Philippe sterk in te zetten doorheen het museum. Ook in het nieuwe museum, dat in juni 2012 opent, zal zijn collectie sterk gebruikt worden. We hebben Philippe als privéverzamelaar zelfs ingehuurd: hij is voor het museum beginnen werken tijdens de laatste jaren van zijn professionele carrière. Dit toont aan dat het wederzijds vertrouwen wel heel groot was. Tegelijkertijd heeft het te maken met het feit dat een goede verzamelaar twee zorgen heeft. Enerzijds: “Wat zal er gebeuren met mijn collectie eens ik er niet meer ben?” en anderzijds: “Wat zal er gebeuren met de expertise over het thema en de verzameling eens ik er niet meer ben?”. Op basis daarvan kan je dus overeenkomsten uitwerken. Mijn voorstel was indertijd bijvoorbeeld om de expertise van Philippe over te kopen of in te huren, samen met zijn collectie. Hij wilde dit niet omdat hij zich nog niet te oud voelde en de volledige vrijheid wenste te bewaren over hetgeen hij met zijn collectie doet. Er is wel al op papier gezet – maar dat blijft natuurlijk een belofte – dat zijn collectie na zijn dood naar het In Flanders Fields Museum zal gaan. Het feit dat hij zijn collectie momenteel nog niet definitief wil toewijzen toont ook aan hoe flexibel sommige verzamelaars zijn. Niet alleen het In Flanders Fields Museum maakt er immers gebruik van, maar ook het privé-museum Hooge Crater in Ieper³ bestaat voor meer dan de helft uit stukken van Philippes collectie. Daar worden ze wel op een heel andere manier gepresenteerd dan bij ons. Bovendien maakt hij ook tentoonstellingen voor de IJzertoren,⁴ samen met een andere verzamelaar/vriend. Je merkt dus dat drie verschillende instellingen van diezelfde expertise gebruik maken, maar telkens op een andere wijze en in een andere context. Er is tot slot ook een heel praktisch voordeel verbonden aan het werken met privéverzamelaars, zeker als je tijdelijke tentoonstellingen maakt. Als je bijvoorbeeld enkele stukken uit een grote instelling zoals het Imperial War Museum wil ontlenen, dan moet je daar lang op voorhand over onderhandelen en komt er heel veel papierwerk bij kijken. Daarbij komen nog het afsluiten van verzekeringen en de vaak grote bedragen die daaraan gekoppeld zijn. Met een privéverzamelaar gaat alles veel vlotter, ook qua verzending of transport

bijvoorbeeld. Je moet natuurlijk ook dingen op papier zetten en soms moet je er zelf op aandringen dat er een verzekering afgesloten wordt. Door te werken met privéverzamelaars kunnen we echter zaken tonen die we anders, vanwege de lange procedure en hoge kosten, nooit zouden kunnen tonen.

Anno 2011 lopen er een aantal internationale projecten die specifiek aandacht hebben voor privéverzamelaars. Het In Flanders Fields Museum is bij twee daarvan betrokken. Enerzijds is er het project van Nicholas Saunders, een Britse archeoloog-antropoloog verbonden aan het departement Material Culture Studies van de universiteit van Bristol, waar je nu ook een nieuwe master hebt in ‘conflict archeology’.⁵ Hij is de grote specialist over loopgravenkunst, waarvan de versierde granaathuls die ik vandaag meebracht een mooi voorbeeld is. Nicholas Saunders gaat vooral na welke functies dergelijke objecten hadden. Welke betekenissen hadden deze dragers voor wie het maakte? Voor wie werd het gemaakt? Wie had het in eigendom? Je zou kunnen zeggen dat hij de biografie van dergelijke objecten probeert te achterhalen. Daarbij legt hij ook de link, en dat is interessant voor ons, naar gelijkaardige objecten uit andere plaatsen, oorlogen en conflicten. Zo is er onder zijn leiding bijvoorbeeld een doctoraat gemaakt over ‘trench art’ van de Tweede Wereldoorlog op de Kanaaleilanden. De objecten uit dit conflict stemmen soms wel, soms niet overeen met hetgeen in onze contexten gemaakt werd tijdens de Eerste Wereldoorlog. Saunders heeft ook een hele reeks eendaagse conferenties in het Imperial War Museum georganiseerd, onder andere over die ‘contested objects’ waar ik het daarnet al over had. Andere thema’s waren bijvoorbeeld de relatie tussen object en landschap of het lichaam als oorlogsobject. Niet alleen loopgravenkunst, maar ook de verzamelaars van oorlogskunst en van daaruit verzamelaars tout court zijn een van zijn onderzoeksonderwerpen geworden. Dat breidt hij nu uit naar die café-musea die men als een specifieke vorm van privéverzamelingen kan beschouwen. Samen met hem en een aantal privéverzamelaars hebben wij in 2009 een bescheiden maar zeer interessante conferentie gehouden waaraan een tentoonstelling verbonden was. Die laatste had een specifiek opzet. We hadden een aantal privéverzamelaars gevraagd naar hun persoonlijke

top drie van de objecten uit hun collectie. We wilden hierbij vooral ook weten waarom ze juist die drie objecten verkozen boven alle andere. De thema's van de conferentie waren naast loopgravenkunst, het tot stand komen van collecties en het tot stand komen van café-musea. We hebben toen vanuit het In Flanders Fields Museum een toer langsheen de verschillende café-musea georganiseerd, wat nogal wat verbazing opwekte bij de eigenaars van deze café-musea zelf. Het feit dat privé-verzamelaars een actieve inbreng hadden in de conferentie en de tentoonstelling, alsook het feit dat we bij hen langskwamen tijdens onze tocht langsheen de café-musea, heeft er voor gezorgd dat we sindsdien een goede relatie hebben met veel van die mensen. Dit terwijl ze vroeger meer wantrouwig stonden ten opzichte van de door hen vaak als arrogant gepercipieerde grote instelling.

Een ander project dat loopt in het noorden van Frankrijk en de zuidelijke Westhoek is het project 'Temuse 14-45'. Dit is een onderdeel van het Interreg-project 'Transmussites 14-45',⁶ waarbij een grensoverschrijdend netwerk tot stand wordt gebracht van sites en musea die betrekking hebben op beide oorlogen. Dit project wordt gedragen door de provincie West-Vlaanderen en de departementen Nord en Pas-de-Calais. Het deelproject 'Temuse 14-45' heeft specifiek als doelstelling: "valoriser la mémoire des témoins et des collectionneurs d'objets des deux guerres mondiales par médiation, communication et interprétation muséales en Nord-Pas-de-Calais et Flandre Occidentale". Het gaat om een onderzoek dat werd uitgevoerd door de onderzoeksgroep Geriico van de Universiteit van Rijsel 3, Departement Sciences de l'Information et de la Communication.⁷ De onderzoekers hebben interviews afgenomen met verzamelaars. Ze hebben gepeild naar hun specifieke motivaties en verzuchtingen. Daarnaast hebben ze plaatsbezoeken gedaan bij verzamelaars. In hun analyse hebben ze onder andere de dynamiek van het tot stand komen van een collectie oorlogserfgoed geschetst. De eerste stap is 'la rencontre': de eerste ontmoeting met het allereerste object van de verzameling. De verzamelaar raakt gefascineerd door een object of een categorie objecten. Daarna volgt de fase van 'la chasse', waarin zonder focus en op een gulzige wijze jacht wordt gemaakt op nieuwe objecten. In een volgende fase is er de verschuiving van jacht

naar studie: de verzamelaar wil meer weten over bepaalde voorwerpen. Vanuit de studie van deze voorwerpen evolueert men doorgaans naar een meer gespecialiseerde of meer gefocuste wijze van verzamelen. De ene verzamelaar zal zich meer toeleggen op militaria, een ander zal zich vooral toeleggen op dagelijkse gebruiksvoorwerpen. In een volgende fase gaat men vervolgens van specialisatie naar thematisering zoals de medische diensten en alles wat daarmee te maken heeft, het schrijven tijdens de oorlog, of andere vergelijkbare thema's. Het gaat in die fase kortom niet langer over het louter verzamelen van voorwerpen, maar wel over het verzamelen van een thema. Wellicht is dat een uiting van toenemende expertise bij een verzamelaar. Een en ander heeft te maken met diverse, soms gelijktijdige leerprocessen: voorwerpen leren kennen, voorwerpen leren herkennen om daaruit te kunnen selecteren ... Deze leerprocessen vinden plaats binnen bepaalde expertisenetwerken, binnen samenwerkingen en binnen uitwisselingen met andere verzamelaars. Met andere woorden: een wereld op zich.

Wat zeggen nu al die verzamelaars tijdens de interviews? Er zijn een aantal zaken die ze allemaal benadrukken. Ten eerste is er het belang van tentoonstellen als middel van het doorgeven van kennis en het tot stand komen van collecties. De verzamelaars zijn ook allemaal erg goed op de hoogte van de biografie van een object: wat is de herkomst van een object? Waarvoor werd het gebruikt? Welke betekenissen werden er aan gehecht? Het voorwerp dat ik hier heb meegebracht is bijvoorbeeld een bewerkte Franse granaathuls waarop staat 'Souvenir de Belgique. Nieuport.' Verder staat er nog op 'Georgina'. Het object dateert hoogstwaarschijnlijk van tijdens de oorlog en is wellicht door een Belg gemaakt. Daarna werd het door een niet-Belg als souvenir aangekocht voor Georgina. Dit is iets wat we vaak zien: dat lokale bewoners souvenirs maakten voor buitenlandse soldaten en later voor fronttoeristen. Het feit dat het om een Franse huls gaat wil zeggen dat het eigenlijk om een illegaal object gaat. Dergelijke hulzen bleven normaal gezien eigendom van het leger om te worden gerecycleerd. Het heeft er wellicht ook mee te maken dat Belgische soldaten minder verdienden dan Britse of Franse soldaten. Het maken en verkopen van dergelijke souvenirs was voor hen een middel om hun soldij te verhogen. Dit object werd

merkwaardig genoeg een aantal jaren geleden aangekocht in de Franse Somme-regio, aan een kraampje bij een oude mijnkrater dat net zoals in de jaren 1920 allerlei oude oorlogssouvenirs verkocht zoals deze bewerkte granaathuls. Al deze informatie maakt deel uit van de biografie van dit ene object. Verzamelaars zijn hier heel sterk van op de hoogte. Verzamelaars hebben verder geen eenduidige mening over de waarde van een voorwerp. Ik bedoel hiermee zowel de financiële waarde als de historische waarde, tentoonstellingswaarde of de sociale en symbolische waarde binnen het verzamelaarsmilieu.

De herkomst van objecten speelt natuurlijk een belangrijke rol. Vaak wordt hier het discours aan gekoppeld dat het voorwerpen van hier betreft, die hier dienen te blijven en hier tentoongesteld dienen te worden omdat ze een inherent deel van ons erfgoed vormen. Ook het persoonlijke aspect dat verbonden is met de voorwerpen wordt door nagenoeg elke verzamelaar benadrukt: bijna allemaal willen ze het verhaal vertellen van de mensen die deze voorwerpen hanteerden. Ze willen als het ware die individuen van vroeger weer uit de anonimiteit halen. Voor de verzamelaars is de Eerste Wereldoorlog bijlange nog geen verleden. Ze ijveren er ook allemaal voor om de voorwerpen hun context terug te geven en dit zorgt er voor dat ze vaak zeer uitgesproken meningen hebben over scenografie. Dit is trouwens één van de grote bronnen van frictie tussen (openbare) musea en privéverzamelaars. Verzamelaars hebben vaak een uitgesproken voorkeur voor diorama's en het wedersamenstellen van gehelen.

De reeds aangehaalde problematiek van wat er met de collectie en kennis erover moet gebeuren eens de verzamelaar komt weg te vallen is ook één van de thema's die in bijna alle gesprekken naar voor kwam. Binnen het 'Temuse-project' werd dan ook nagedacht over de toekomst. Hoe kunnen dergelijke collecties blijvend gevaloriseerd worden? Hoe kan de biografie van een object overgebracht en overgeleverd worden, al dan niet in een museale context? Hoe kan je de waarde van een object bepalen en vastleggen? We hebben het dan over zaken zoals authenticiteit, zeldzaamheid, de sentimentele of de financiële waarde? Welke impact heeft dit voor de museografie en de scenografie? En vooral, hoe kan je de onuitsprekelijke passie van de verzamelaar vastleggen en

overbrengen zoals die tot uiting komt in het zoeken, opzoeken of het delen van kennis? Je kan dat proberen vast te leggen op foto of film, maar dan nog blijft de vraag wat je (als museum) daar mee doet.

Enkele voorgestelde acties die uit het 'Temuse-project' naar voor kwamen waren het ter beschikking stellen van thesauri om bestaande catalogi, inventarissen en bestanden uit te breiden met biografieën van objecten van privéverzamelaars. Verder werd voorgesteld om via multimedia privécollecties toegankelijk te maken. Eén van de zaken die men vanuit de Geriico-onderzoeksgroep zal doen is het op film vastleggen van verzamelaars die uitleg geven bij en over hun collecties. Sommige van die films kunnen dan eventueel als attachment aan inventarissen gekoppeld worden.

Ter afsluiting wil ik nog iets zeggen over behoud en beheer, alsook over het toegankelijk maken van collecties. Behoud en beheer is datgene wat doorgaans op de laatste plaats komt. Het voordeel van militaria is dat heel wat van die stukken niet zo kwetsbaar zijn, maar toch ... Hoewel er in West-Vlaanderen in de nabije toekomst vier à vijf centrale depots komen, waaronder één voor de zuidelijke Westhoek, blijft behoud en beheer ook voor beleidsmakers geen prioriteit. We zien dat ook bij ons in het museum. Publiekswerking is hetgeen het meest zichtbaar is en daar gaat dan ook verhoudingsgewijs veel aandacht naar toe. Ik denk dat er nog een stuk bewustmaking en stimulans nodig is om het belang van depotwerking te benadrukken. Onderhoud van militaria gebeurt bij ons bijvoorbeeld door vrijwilligers, de facto een oud-militair en de reeds genoemde privéverzamelaar.

Het toegankelijk maken van de collectie heeft ook te maken met de museale scenografie: dat kan immers objectgericht of niet-objectgericht gebeuren. In ons museum is dat meestal niet-objectgericht: we gebruiken objecten eerder in de context van of ter illustratie van het verhaal dat we brengen, en dit ongeacht de zeldzaamheid of de waarde van bepaalde objecten. Wel is het zo dat dit geen of/of-verhaal hoeft te zijn, je kan ook tegelijk en objectgericht en niet-objectgericht werken. Een voorbeeld zijn studiepresentaties die wel zeer sterk objectgericht zullen zijn. Dat is de aard van het beestje.

Om de toegankelijkheid van de collectie verder te vergroten wil de

provincie West-Vlaanderen naar analogie met het Oost-Vlaamse MOVE-platform (Musea Oost-Vlaanderen in Evolutie⁸) een gemeenschappelijk digitaal platform ontwikkelen waar iedereen de collecties van de West-Vlaamse erfgoedinstellingen kan consulteren. Dit vereist dus dat iedereen op dezelfde manier registreert. In tegenstelling tot MOVE moet het platform wel bruikbaar zijn voor niet-openbare collecties, zoals die van heemkundige kringen, privéverzamelaars en café-musea. Het valt natuurlijk wel te betreuren dat iedere provincie zijn eigen systeem ontwikkelt en dat er geen sprake is van één overkoepelend systeem. Tegelijkertijd is het goed dat de provincies deze taak op zich nemen, anders zou er allicht helemaal niets gebeuren omtrent de depotproblematiek en het toegankelijk maken van verzamelingen.

Op internationaal vlak heb je in het kader van Europeana verschillende projecten rond het digitaliseren van het erfgoed uit en over de Eerste Wereldoorlog. Zeker met het oog op 2014 wordt hier heel wat activiteit rond ontplooid. Zo is er onder meer het 'Centenary-project' waarvan het Imperial War Museum de trekker is. Bedoeling is dat ook wij een deel van onze collectie digitaal beschikbaar maken en daarom participeren we in twee Europeanaprojecten.

Ook wat betreft de beschrijving van collecties zijn er momenteel een aantal projecten lopende waarbij de Art and Architecture Thesaurus⁹ uitgebreid zal worden om ook oorlogserfgoed te omvatten. In West-Vlaanderen is er bijvoorbeeld een Thesaurus-werkgroep. De meeste musea hadden immers tot nu toe hun eigen trefwoordenlijst, maar geen thesaurus. Er was één uitzondering: het Memorial Museum Passchendaele 1917 en die zal de basis vormen voor de toekomstige algemeen gedeelde thesaurus. Momenteel wordt ze vergeleken met de trefwoordenlijsten van de verschillende musea en zo systematisch uitgebreid. Dit project wordt opnieuw gecoördineerd vanuit de provincie. Ondertussen zijn het Nederlandse Legermuseum in Delft en het Koninklijk Legermuseum in Brussel gecontacteerd om hierin mee te participeren. De bedoeling is dat deze thesaurus uiteindelijk opgenomen wordt in de AAT en meertalig te consulteren en te gebruiken zal zijn.

Voetnoten

1. www.passchendaele.be
2. www.museedelagrandeguerre.eu
3. www.hoo gecrater.com
4. www.ijzertoren.org
5. www.bris.ac.uk/archanth/staff/saunders
6. www.interreg-fwv1.eu/nl/projet-detail.php
7. gerico.recherche.univ-lille3.fr/index.php?page=projets-de-recherche
8. www.museuminzicht.be
9. www.aat-ned.be

Oorlogserfgoed

Rudi Van Doorslaer

DIRECTEUR SOMA,

STUDIE- EN DOCUMENTATIECENTRUM OORLOG EN HEDENDAAGSE MAATSCHAPPIJ, BRUSSEL

Ik zou mijn lezing willen beginnen met een stichtend verhaal. Het gaat over de wijze waarop België zijn Anne Frank Huis is misgelopen. Nu zie ik u al denken, Anne Frank dienen we toch in Amsterdam te situeren? Dat klopt natuurlijk. De figuur van Anne Frank of het Anne Frank Huis en de betekenis die beide hebben verworven is echter veel universeler. Een dergelijke casus was echter perfect mogelijk geweest in België. Ik spring nu even naar het United States Holocaust Memorial Museum in Washington. Als je daar binnenkomt word je onmiddellijk geconfronteerd met de reproductie van een schilderij van de Duitse kunstenaar Felix Nussbaum. Hij staat er in profiel op afgebeeld en hij houdt een Belgisch paspoort in zijn hand waarop staat 'Juif-Jood'. Het is een werk dat vandaag wereldwijd bekend is als symbool van de Jodenvervolging. Je ziet er duidelijk de angst en beklemming op van iemand die vervolgd wordt. Het is representatief voor wat vele joodse vluchtelingen aan den lijve hebben meegemaakt tijdens de Tweede Wereldoorlog. In het geval van Felix Nussbaum zelf staat de identiteitskaart met stempel symbool voor 'gewillig België', met name voor het feit dat de Belgische overheid zich tijdens de bezetting gewillig opstelde ten aanzien van de Jodenvervolging. Nussbaum zelf heeft schitterende werken gemaakt in kampen in Zuid-Frankrijk waar hij door de Belgische en Franse overheden naartoe was gedeporteerd in mei 1940. Diezelfde Nussbaum is na zijn vlucht uit zo'n kamp teruggekeerd naar Brussel. Hij heeft dan een tijd lang een semilegaal tot illegaal leven geleid, net zoals vele joden in die tijd. Uiteindelijk werden hij en zijn vrouw in juni 1944, na ver-

raad, uit hun geheime schuilplaats in hun Brusselse woning gehaald en gedeporteerd naar Auschwitz. Beiden werden er vermoord. Dit verhaal is een beetje vergelijkbaar met dat van Anne Frank, met dien verstande dat Nussbaum niet schreef maar schilderde. Hij heeft, ondanks zijn uiterst moeilijke levensomstandigheden, een schitterend oeuvre bij elkaar geschilderd dat vandaag wereldwijd erkend wordt. De stad Osnabrück, waar hij geboren is, heeft een museum opgericht dat enkel aan zijn persoon gewijd is.¹ Dit museum werd trouwens ontworpen door de bekende architect Daniël Libeskind en trekt heel veel bezoekers. Het ironische van de zaak is dat de Belgische staat na de Tweede Wereldoorlog de collectie Nussbaum voor een habbekrats kon verwerven. De Belgische staat was hier echter helemaal niet in geïnteresseerd. Wanneer ze dat wel had gedaan en zowel de collectie als het gebouw had overgenomen waarin zijn clandestien atelier gevestigd was geweest, dan had ze wellicht vandaag haar eigen symbolisch Anne Frank Huis. De moraal van dit verhaal is dat je erfgoed of potentieel erfgoed moet willen en/of kunnen herkennen en erkennen. Het is namelijk zo dat in die periode na de Tweede Wereldoorlog de judeocide nog lang niet de universele betekenis had die ze vandaag heeft verworven. Om het met symbolische plaatsen te zeggen: Buchenwald overschaduwde toen helemaal Auschwitz.

Ik zou het nu verder graag over de rol en betekenis van het SOMA hebben. Eerst zal ik een korte historische schets geven van het SOMA, daarna wil ik dieper ingaan op het soort erfgoed waarover wij ons ontfemen.

Het Studie- en Documentatiecentrum Oorlog en Hedendaagse Maatschappij (SOMA) werd in 1967 opgericht door de Belgische overheid als Navorsings- en Studiecentrum voor de Geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog (NCWOII). De voornaamste doelstelling was om "alle nodige maatregelen te treffen voor het inventariseren, bewaren en excerpieren van de documenten of archiefstukken welke betrekking hebben op de Tweede Wereldoorlog, zijn voor geschiedenis en zijn gevolgen".² Het NCWOII kreeg in 1997 zijn huidige naam, waarbij het perspectief van het centrum, zowel naar documentatie als naar onderzoek toe, verruimd is naar de conflictgeschiedenis van de 20e eeuw. De focus

ligt momenteel dus op de zogenaamde 'korte 20e eeuw', met name van de Eerste Wereldoorlog tot en met de val van de Berlijnse Muur in 1989. De afgelopen jaren heeft het SOMA, mede door de verruiming van zijn blikveld, sterk de Europese kaart getrokken.

Het SOMA bezit voornamelijk papieren erfgoed en audiovisueel erfgoed, maar geen objecten. Wij hebben dit echter nooit als erfgoed gezien maar als archiefmateriaal, bibliotheekmateriaal of documentatiemateriaal dat nuttig en bruikbaar is met het oog op het begrijpen van wat er toen is gebeurd. Vandaag wil ik niet te lang stilstaan bij de inhoud van de collectie. Deze informatie kan allemaal gevonden worden via onze website.⁵ Over beeld en geluid kan ik misschien wel wat meer zeggen. De afgelopen jaren hebben we hier immers meer aandacht aan besteed. De kern van onze fotocollectie bestaat uit het na de Tweede Wereldoorlog geconfisqueerde archief van het persagentschap SIPHO (300.000 foto's). Het is een collectie die regelmatig wordt aangevuld met nieuwe aanwinsten en die sinds 1998 systematisch wordt gedigitaliseerd. Zo hebben we vorig jaar een overeenkomst ondertekend met de nabestaanden van het fotopersagentschap SADO om het ganse fotoarchief, dat nog volledig in privébezit is, te digitaliseren. Deze collectie van 800.000 foto's zal zodoende een belangrijke aanwinst vormen voor onze beeldbank 'België in de 20e eeuw'. In onze fotocollectie bevindt zich ook een unieke partij originele kleurendia's van tijdens de Tweede Wereldoorlog. Verder beschikken we over een uitgebreide affichecollectie die ook systematisch wordt gedigitaliseerd en via de beeldbank voor het grote publiek beschikbaar zal zijn. Wat betreft ons geluidsarchief wil ik wijzen op onze collectie van 1.800 mondelinge getuigenissen. Het zijn zowel interviews uit de jaren '70 met alle toen nog levende Belgische sleutelfiguren van de Tweede Wereldoorlog, als interviews of gesprekken met gewone burgers over het dagelijkse leven tijdens de oorlog. Deze interviews zijn ondertussen ook allemaal gedigitaliseerd.

Hoe is onze collectie nu eigenlijk gegroeid? Aangezien ik er zelf voor het eerst aan de slag ging in 1974, toen het centrum nog maar vijf jaar bestond, kan ik zeggen dat ik de beginperiode ook actief heb meegeemaakt en dus een goed zicht heb op de wijze waarop de collectie tot stand kwam. Een deel van de collectie kwam van het Rijksarchief of de

Koninklijke Bibliotheek. Het ging dan over specifieke oorlogscollecties die zij in hun bezit hadden. Heel veel materiaal kwam ook van het toenmalige Militair Gerecht. De verdere aanvulling gebeurde in de beginperiode echter op een weinig systematische wijze. Het waren vooral de individuele onderzoekers die aan het centrum verbonden waren die vanuit hun eigen interessegebied op zoek gingen naar relevant onderzoeks- en documentatiemateriaal, dat ze dan ook vaak gewoon op hun bureau bewaarden. Met een hedendaagse bril bekeken zouden we kunnen stellen dat de omgang met het materiaal toen op een weinig professionele manier gebeurde en dat ook de ontsluiting ervan al even amateuristisch was. Het is pas later dat er ernstig werd nagedacht over de wijze waarop alle aanwezige documentatie systematisch kon worden geïnventariseerd, bewaard en ontsloten. Zoals ik reeds aanhaalde is het wel zo dat tot voor kort naar deze documentatie werd gekeken als puur wetenschappelijke documentatie. Ze werd niet zozeer beschouwd als erfgoed dat voor een ruimer publiek interessant zou zijn. Het bewustzijn dat onze collectie ook betekenis of waarde kan hebben voor een ruimer publiek dan een wetenschappelijk is pas langzaam gegroeid. Wanneer ik nu de totaliteit van onze collectie bekijk dan kan ik alleen maar concluderen dat ze een belangrijke en unieke getuigenis vormt van de strijd tegen totalitarisme en dictatuur. Een getuigenis die een heel breed publiek kan en zou moeten aanspreken. Vandaar dat ik het belangrijk vind dat we nu, veel meer dan vroeger, aandacht hebben voor wat ik de kwalitatieve aspecten zou willen noemen van de documentatie waarover we beschikken. Dit vergt natuurlijk een heel andere aanpak dan de voornamelijk wetenschappelijk historische studie die we tot nu toe geprivilegieerd hebben.

Dit brengt mij bij het thema 'digitaliseren'. Sommigen van u zullen wellicht op de hoogte zijn van het feit dat er een eerste digitaliseringsfase binnen de federale wetenschappelijke instellingen achter ons ligt en dat er nu een tweede fase zit aan te komen. Deze tweede fase wordt een publiek-private samenwerking en momenteel zijn de onderhandelingen bezig met het consortium waarvan IBM en Belgacom de drijvende partners zijn. Bedoeling is om een belangrijke stap vooruit te zetten zodat een belangrijk deel van het bezit van de federale weten-

schappelijke instellingen op relatief korte termijn gedigitaliseerd wordt. Voor ons is het duidelijk dat het belangrijkste aspect daarbij is dat je niet zomaar alles gaat digitaliseren, maar vooral zeer veel aandacht moet besteden aan het beschrijven en contextualiseren van wat gedigitaliseerd wordt. Dit is natuurlijk zeer arbeidsintensief. Het is echter onze overtuiging dat die contextualisering van primordiaal belang is. En dit niet alleen voor de verdere bewaring van de collectie, maar vooral ook voor de ontsluiting naar een breder publiek toe.

De afgelopen jaren is het SOMA ook in toenemende mate gevraagd geweest voor deelname aan externe, meer publieksgerichte activiteiten. Ik denk bijvoorbeeld aan de tentoonstelling 'Gekleurd verleden' in de Kunsthal Sint-Pietersabij te Gent in samenwerking met het Instituut voor Publieksgeschiedenis van de UGent, de herinrichting van het memoriaal en museum van Bastogne, het herdenken van het militair-historisch museum van Mons met het oog op Mons 2015 (culturele hoofdstad van Europa) en ten slotte het samenwerkingsakkoord dat we sloten met de toekomstige Kazerne Dossin te Mechelen voor gezamenlijk onderzoek en het opzetten van tijdelijke tentoonstellingen. Verder voeren we samen met de provincie Limburg in Noord-Limburg een project uit rond immaterieel erfgoed. Het vooronderzoek hiervan is momenteel lopende. Deze initiatieven, die vaak ook uitmonden in gemeenschappelijke publicaties, komen enerzijds voort vanuit externen die het SOMA contacteren, maar zijn evengoed zelfstandige initiatieven vanuit het SOMA zelf. Vanuit de vaststelling dat publieksgerichte activiteiten vandaag de dag steeds belangrijker worden proberen we ook meer aanwezig te zijn in de media.

In wat volgt zou ik een aantal elementen willen aanhalen rond oorlogserfgoed die een meer politieke dimensie hebben. Herinnering en geschiedenis in dit land zijn immers nooit los te koppelen van de politiek. Om te beantwoorden aan de groeiende vraag naar publieksgerichte activiteiten en het inroepen van onze expertise door externen werd een interne reorganisatie doorgevoerd. Tot op heden bestond SOMA uit twee afdelingen. Enerzijds de afdeling Documentatie en anderzijds de afdeling Wetenschappelijke activiteiten. Vanaf 1 september 2011 komt daar een afdeling Publieksgeschiedenis bij. Deze zal vooral aandacht be-

steden aan de vertaling van onze onderzoeksresultaten naar een breder publiek en zal ook actiever inspelen op het publieke en politieke debat. In die zin hopen we ook een bijdrage te kunnen leveren aan een meer genuanceerde visie op het oorlogsverleden, collaboratie, amnestie ... We merken immers dat België nog steeds een heel problematische relatie heeft met zijn oorlogsverleden en met de wijze waarop we daar mee moeten omgaan. We zien het daarom als onze taak om steeds opnieuw de zaken in hun juiste en bredere context te plaatsen. Ook met het oog op de golf aan digitaliseringsprojecten en de bijhorende valorisatie die er zit aan te komen is de afdeling Publieksgeschiedenis dan ook belangrijk. Zij zal immers specifiek instaan voor het leveren van deze context en zorgen voor het evenwicht tussen wetenschappelijke precisie en popularisering. Het digitaal ter beschikking stellen van oorlogsdocumentatie mag immers niet leiden tot een vorm van disneyficatie waarbij elke link met de context wordt doorgesneden. Het constant benadrukken van de bredere context en het geven van een wetenschappelijk onderbouwde visie gaat trouwens op voor alle projecten waaraan we meewerken. Dat is niet altijd evident en leidt soms tot lange discussies binnen de instelling en met onze partners. Zeker bij grotere projecten zoals bijvoorbeeld de herinrichting van het memoriaal in Bastogne, die de expliciete bedoeling hebben om ook veel publiek aan te trekken, is er namelijk altijd een spanningsveld tussen het pedagogisch, begrijpend en enigszins populariserend voorstellen van een historische context enerzijds en het bewaken van de historisch-wetenschappelijke juistheid en complexiteit anderzijds.

Dat deze context uiterst belangrijk is blijkt uit de wijze waarop in ons land vaak wordt omgegaan met erfgoed of de wijze waarop het gepresenteerd wordt. Laat mij een voorbeeld geven. Alhoewel ik heel veel bewondering en respect heb voor de personen die verantwoordelijk zijn voor het tot stand komen en het inrichten van het nieuwe Gentse stadsmuseum STAM, stel ik me wel vragen bij de wijze waarop bepaalde zaken al dan niet voorgesteld worden en aan bod komen. Zo lijken ze daar vergeten te zijn dat Gent sinds 1830 deel uitmaakt van België. De Belgische context komt immers nauwelijks aan bod in de presentatie. Het lijkt er op dat het verhaal goed en coherent is opgebouwd tot de 16e

eeuw, tot de evocatie van de Protestantse Republiek. Daarna wordt de geschiedenis van Gent hoogst fragmentarisch weergegeven, waarbij het eigenlijke historische verhaal nauwelijks nog aan bod komt. Zo zie je bijvoorbeeld dat er in 1913 een wereldtentoonstelling werd georganiseerd in Gent. Dat de stad het jaar daarop bezet werd door Duitse troepen kom je echter niet te weten. Dat tijdens de Tweede Wereldoorlog de oorlogsburgemeester eveneens voorzitter was het Vlaams Nationaal Verbond, kom je evenmin te weten. Ik vind dit problematisch. Het beeld van Gent dat nu geschetst wordt is dat van de ‘grote’ stadsstaat Vlaanderen, die eindigt in de Nieuwe Tijd. Daarna maakt men een sprong naar vandaag. Alles wat daartussen ligt lijkt, bewust of onbewust, met vraagtekens omgeven te zijn.

Dit is vergelijkbaar met wat ik merk in het discours rond Wereldoorlog I. Je hebt in het Vlaamse herdenkingslandschap blijkbaar goede en slechte oorlogen. Over de eerste spreekt men graag, over de andere zwijgt men liever. De geschiedkundigen en erfgoedwerkers zouden er goed aan doen om samen tegen dergelijke onderscheiden in opstand te komen, zeker ook in de vertaling naar een breder publiek. Dit is zeer verontrustend. Ik hoop dus dat we die perceptie nog kunnen bijsturen. Vanuit het SOMA zullen we dit alvast proberen, want nu worden twee aparte trajecten en visies op de Eerste Wereldoorlog uitgezet. Een dominant traject vanuit Vlaanderen en een apart traject vanuit de Franstalige Gemeenschap die vindt dat ze, gegeven de Vlaamse aandacht, geen andere keuze heeft dan hierop in te zetten. Het is alsof België in 1914 al niet meer bestond. Ik vind dat we hier iets moeten aan doen. We moeten op zijn minst de verschillende spelers binnen dit verhaal rond de tafel brengen om te horen wat de afzonderlijke activiteiten zijn, welke denkbeelden ze aan bod willen laten komen en welke klemtonen ze willen leggen. En waar mogelijk moeten we deze trajecten laten convergeren en samenwerking mogelijk maken. Ik denk dat dit niet zonder reactie kan blijven. Hetzelfde geldt voor het amnestiedebat en de wijze waarop daar al dan niet over mag of kan gesproken worden. Ook die in Vlaamse ogen ‘slechte oorlog’ moet blijvend aan bod komen en vanuit alle invalshoeken belicht worden.

In deze context stelt zich natuurlijk ook de vraag naar de toekomst

van het SOMA als federale instelling. U zal begrijpen dat wij al 40 jaar deze problematiek als een molensteen om onze hals voelen. Wij zijn in toenemende mate geïsoleerd geraakt door de specifieke ontwikkelingen binnen het Belgische staatsbestel. Dit heeft onder meer tot gevolg dat het uitwerken van een specifiek statuut voor onze instelling, waar toch een vijftigtal mensen werken, even moeilijk blijkt te zijn als het oplossen van de BHV-knoop. Hier wil ik echter niet verder op ingaan. Binnen het SOMA zijn we ons de laatste jaren wel steeds meer gaan realiseren dat het zich louter focussen op academisch wetenschappelijk onderzoek een aantal onvolkomenheden met zich meedraagt. We beseffen nu terdege dat het communiceren naar een breder publiek een enorm belangrijk gegeven is. We worden immers steeds weer geconfronteerd, zoals bijvoorbeeld uit het amnestiedebat blijkt, met het feit dat er een enorme kloof bestaat tussen hetgeen in de wetenschappelijke literatuur te vinden is en hetgeen er leeft bij het brede publiek. Daar worden bepaalde mythes blijkbaar van generatie op generatie doorgegeven. Eigenlijk moeten we hieruit besluiten dat we deels gefaald hebben met betrekking tot onze opdracht. We zouden dit natuurlijk aan anderen kunnen wijten, maar wellicht is het eerlijker om de verantwoordelijkheid ook deels bij onszelf te leggen. Stonden we in het verleden wel voldoende open voor het brede erfgoeddiscours? Stonden we voldoende open voor het vertalen van onze bevindingen naar een breed publiek? Door hier in de toekomst sterker de nadruk op te leggen willen we bijdragen tot het verkleinen van deze kloof. Hierdoor winnen we ook als instelling aan relevantie.

Voetnoten

1. www.osnabrueck.de/fnh/english/default.asp
2. Belgisch Staatsblad, 10 februari 1968, nr. 29, p. 1259-1260/61
3. www.cegesoma.be

Publiek-privaat / stichtingen

Dominique Allard

DIRECTEUR FILANTROPIE, ERFGOED, BOEKHOUDING EN LOGISTIEK
KONING BOUDEWIJNSTICHTING, BRUSSEL

Een lezing geven over collectievorming en aankoopbeleid is een heel vreemde opdracht voor een instelling die haar collectie bijna per toeval heeft opgebouwd. Het is nooit haar bedoeling geweest om een collectie te bezitten. Zij heeft hier dus nooit een bewust aankoopbeleid voor gevoerd. De collectie heeft geen uitgestippeld aankoopbeleid en geen eigen locatie. Men zou kunnen denken aan een virtuele collectie, maar in de loop van de aankopen en schenkingen is de collectie van het erfgoedfonds wel degelijk een feit geworden. De collectie is een collectie die leeft.

HISTORIEK

Hoe zijn we hiertoe gekomen? Dit heeft alles te maken met de doelstelling van het Erfgoedfonds die 25 jaar geleden vastgelegd werd, namelijk belangrijke elementen van ons erfgoed in België houden, conserveren en onder de aandacht van een breed publiek brengen. Het Fonds heeft toen beslist om hoofdzakelijk via aankopen te werken. Maar kopen is nooit een doel op zich geweest: de beschikbare middelen worden altijd in functie van noden en opportuniteiten gebruikt. Er wordt niet gezocht naar een bepaald kunstwerk. Het Fonds handelt enkel indien zich iets op de markt presenteert en onderzoekt daarna of het in zijn taak ligt om het te verwerven. Het beschikbaar kapitaal moet ook niet absoluut opgebruikt zijn op het einde van het jaar. Het blijft ter beschikking het jaar daarop.

De vraag naar steun om de brieven van Cranevelt in Vlaanderen te houden was het startsein voor de stichting om actie te ondernemen op het gebied van het behoud van ons roerend erfgoed. Dit was in 1989. Tot 1997 is de activiteit van het Erfgoedfonds tweeledig: ons roerend erfgoed behouden, hoofdzakelijk via aankopen, maar ook via restauratie-campagnes. Na 1997 focust het Erfgoedfonds zich enkel op de aankopen.

De eerste schenking gebeurt in 2001: het sierstel van Rubens wordt in Monaco verkocht door een Antwerpse familie. Ridder en Mevrouw Bauchau vernemen dit en kopen het aan om te vermijden dat het België verlaat. Na enkele weken schenken ze het aan de Koning Boudewijnstichting. Sindsdien is de filantropie in het erfgoeddomein exponentieel gestegen en heeft de stichting niet alleen kunstwerken gekregen, maar ook financiële middelen om kunstwerken voor de volgende generaties te vrijwaren. Af en toe worden werken uit de collectie a posteriori als topstukken beschermd, wat duidelijk betekent dat men hier wel degelijk over sleutelwerken spreekt.

DE COLLECTIE

Wat zijn de eigenschappen van deze vreemde verzameling? Het is eerst en vooral een collectie, die relatief snel gegroeid is, en die op een relatief constant tempo blijft groeien. We zijn 25 jaar geleden met niets begonnen. Nu waakt de stichting over duizenden kunstwerken, objecten en historische documenten. Bovendien zijn alle items die we verworven hebben, verspreid over meer dan 25 openbare collecties. Dit is ook een bewuste keuze geweest: het juiste werk op de meest adequate plaats. Met een grote verscheidenheid van kunstwerken: schilderijen, beelden, edelsmeedwerk, archief en documenten, enzovoort. had het geen zin om in één instelling de nodige knowhow te verzamelen terwijl die reeds bestond buiten de Koning Boudewijnstichting, maar dan verspreid over verschillende instellingen. De stichting heeft dus geselecteerd om de plaats van bewaring van een werk te kiezen in functie van waar het publiek het stuk verwacht te zien en waar het stuk het meest tot zijn recht komt.

Bijzonder is ook dat de stichting een aankoop niet wetenschappelijk

moet verantwoorden, bijvoorbeeld ten opzichte van de andere stukken die reeds aangekocht werden.

Opgelet, het is niet omdat bij het erfgoedfonds geen wetenschappelijk aankoopbeleid uitgestippeld is, dat het zomaar alles koopt wat aangeboden wordt. Bij elke aankoop worden strenge selectiecriteria gevolgd. Een aankoopcommissie met specialisten uit alle universiteiten van het land begeleidt het Fonds in zijn beslissing. Het Fonds koopt enkel werken die kenmerkend zijn voor de artistieke productie en de historische ontwikkeling in ons land. Alle tijdperken zijn vertegenwoordigd, van de prehistorie tot het recente verleden. Ze moeten een ijkwaarde hebben, een unieke getuige zijn van onze kunstproductie maar ook iets vertellen over ons verleden. Het erfgoedfonds helpt onze openbare collecties om representatieve kunstwerken aan te werven die ze nog niet zouden bezitten zodra de kans zich aandient. Het fonds heeft dus zelf niet als doel het samenbrengen van roerend erfgoed allerhande, maar wil ten dienste staan van de verantwoordelijken van openbare collecties die dit als één van hun hoofdtaken hebben.

Laten we realistisch zijn: ons aankoopbudget is tamelijk bescheiden, ik spreek hier over 700.000 euro. Het blijft heel beperkt ten opzichte van wat de markt ons kan aanbieden als het om topstukken gaat. Dit laat ons niet toe heel ambitieus te zijn. Het is dus niet op openbare veilingen dat we het best scoren. Daar heerst een vreselijke concurrentie en zijn de meest kapitaalkrachtige kopers de baas. De ideale situatie voor ons is de rechtstreekse onderhandeling met privé-eigenaars. Zij staan meestal open voor andere dan financiële argumenten. De stichting probeert dus proactief te handelen voordat een kunstwerk op de markt komt.

Ook eigen aan het Erfgoedfonds is dat het niet deelneemt aan fondsenwervingscampagnes om een werk aan te kopen; verder deelt het geen eigendomsrecht over een kunstwerk met andere partners en dit vooral om het werk zelf te beschermen. Het fonds bezit geen kunstwerken voor zichzelf. Eens ze aangekocht zijn, worden ze ter beschikking gesteld van iedereen. Het Fonds zoekt naar de ideale partner om het aangekochte item zo goed mogelijk aan het grote publiek over te dragen. Daarna moet het blijven waken over de omstandigheden waarin de stukken

tentoongesteld zijn, maar ook dat initiatieven genomen worden om ze te valoriseren. Hier rekenen we steevast op de depothouder die als een ware partner wordt aanzien. Het maakt deel uit van zijn corebusiness en hij is hiervoor het best georganiseerd. Het is uiteraard gemakkelijker voor de stichting om deze taak in alle neutraliteit alleen te vervullen.

Enkele voorbeelden:

‘Skelet bekijkt chinoiserieën’, een meesterwerk uit Ensors belangrijkste periode werd in 1995 te koop aangeboden in de Verenigde Staten. Omdat het zowel iconografisch als stilistisch een scharnierwerk is in Ensors oeuvre, volgde Robert Hoozee, de directeur van het Museum voor Schone Kunsten Gent, dit werk al een tijdje. Toen het op de markt kwam, moest er snel een beslissing genomen worden. De prijs was hoog, hoger dan het beschikbaar budget, ook bij de stichting. Maar deze uitzonderlijke kans konden we niet voorbij laten gaan. Het nodige werd gedaan om te slagen: snelheid en soepelheid zijn hier de sleutels van het succes geweest.

Een ander succesverhaal is de aankoop van het 16de-eeuwse Antwerpse uiltje. In 2002 was het een tijdje te koop in de Vlaamse kunsthandel. Volgens Leo De Ren, toen directeur van het Zilvermuseum Sterckshof, had men te maken met een uniek stuk, getuige van het meesterschap van de Antwerpse edelsmeden en bovendien het oudste met een Antwerps merk. Het uiltje heeft het nu geschopt tot logo van de grootste Vlaamse edelsmidcollectie en het is te zien in het Umicore Zilverpaviljoen aan het MAS in Antwerpen.

In 1996 werd de stichting aangesproken door de nabestaanden van Charles Van Herck, de befaamde Antwerpse kunsthandelaar en vooral eigenaar van een fantastische verzameling ontwerpen van kerkmeubilair en sierbeeldhouwwerk. Het ging hier over meer dan zeshonderd tekeningen en een honderdtal terracotta's uit de zestiende tot de negentiende eeuw, met grote namen als Lucas Faid'herbe, Arthus Quellinus, Jan-Peter van Bauerscheit, Michiel Vandervoort, Laurent Delvaux. Dankzij de bemiddeling van Frans Baudouin die zich tot de Koning Boudewijnstichting richtte, is deze uitzonderlijke getuigenis van de rijke Antwerpse productie nu voor wetenschappers en belangstellenden toegankelijk in het Prentenkabinet en het KMSKA. Het feit dat de stichting

alleen was om de beslissing te nemen heeft het mogelijk gemaakt om twee complementaire items, maar van sterk verschillende aard, samen te houden. Bovendien konden de twee meest adequate instellingen gekozen worden om ze toegankelijk te maken, zonder dat dit afbreuk deed aan het geheel.

De Brugse pareerkaars van het Heilig Bloed werd in 2007 in het Verenigd Koninkrijk gekocht en in het museum van het Heilig Bloed in depot geplaatst. Waarom werd een dergelijk topstuk aan een klein museum toevertrouwd? Eerst en vooral omdat het museum zelf heeft bijgedragen aan de aankoop. Men spreekt hier niet over een partnerschap, maar over een gift van de vrienden van het museum aan de Stichting. Bovendien werd het stuk gemaakt voor de processie van het Heilig Bloed en daar kan het dus in zijn historische context gepresenteerd worden. Daarnaast kan de Heilig Bloedkapel en het museum zoals de andere Brugse musea op een groot bezoekersaantal rekenen.

Bij Heppeneert nabij Maaseik vond men midden de jaren 90 het grootste bijlendeput uit de eindfase van het bronstijdperk dat ooit in België is opgegraven. Het omvat minstens 47 bijlen en één bronzen lanspunt. Het depot is te dateren rond de achtste eeuw voor onze tijdrekening. Het bijlendeput is nu in bruikleen aan het Gallo-Romeins museum in Tongeren.

Het 'Portret van Jan Vekemans', van de hand van de bekende portretschilder Cornelis De Vos (1584/85-1651), hebben we in 2006 uit het Verenigd Koninkrijk terug naar Vlaanderen kunnen halen. Dit was een onmogelijke taak voor het Museum Mayer van den Bergh, dat nochtans een heel goede reden had om het schilderij aan te kopen: ze bezat reeds het portret van de andere familieleden. Zowel de financiële middelen als de statuten zaten dit project in de weg. Dit werk is een van de eerste aankopen waarvoor zowel financiële steun als een technische oplossing kon gevonden worden.

ERFGOEDFONDS ALS PARTNER

Waarom hebben de musea voor deze kunstwerken een partner zoals het Erfgoedfonds gezocht? De meeste waren op zoek naar bijkomende

financiële middelen. Sommige hadden nood aan meer flexibiliteit om snel en zo discreet mogelijk te kunnen handelen. Nog andere hadden behoefte aan iemand die een oogje in het zeil kon houden.

In de loop der jaren kregen we meer en meer aanvragen die veel meer inhielden dan enkel het financieel ondersteunen van een aankoop. Onze taak is dus geëvolueerd naar het begeleiden van complexere projecten voor het behoud van ons erfgoed.

Beetje bij beetje veranderde onze job dus. In de loop der jaren realiseerden we ons dat voor het Erfgoedfonds niet alleen een rol van financiële ondersteuning weggelegd was. De eerste contacten werden trouwens niet meer exclusief door verantwoordelijken van openbare instellingen genomen, maar ook door eigenaars zelf, met de vraag of de stichting niet mee kon denken aan een realistische invulling van hun project. De knelpunten zijn steeds heel verschillend van aard geweest: erfenis- of schenkingsrechten, statutaire afremming, het bij elkaar houden van een veelzijdige collectie, de familiale situatie, noden en behoeften, verwachtingen en illusies, enzovoort. Telkens is er een risico waar de begunstigde moeilijk kan op ingaan en waar de schenker moeilijk afstand kan van nemen. Aan het risico is vaak ook een prijskaartje verbonden. Een externe schakel die zowel kennis heeft van de werking van de openbare collecties als van het beheer van een privécollectie kan dan van pas komen.

Zo wordt er meer en meer beroep gedaan op de ploeg van het Erfgoedfonds om als facilitator op te treden, om een schenking ten bate van openbare collecties te vergemakkelijken en vooral om voor een vlotte en risicoloze afhandeling te zorgen. Voor elke situatie wordt er een formule op maat gezocht. Het Erfgoedfonds stelt hiervoor zijn netwerk ter beschikking, maar kan vooral ook financieel bijdragen. Zo kan de operatie kosteloos blijven, zowel voor de schenkers als voor het betrokken museum.

Een recent voorbeeld is het schilderij 'Calvarieberg', toegeschreven aan Jan Mandijn (zestiende eeuw), dat zich nu in het Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen bevindt. De erven van Victor Jacobs van Merlen, de eigenaar, wilden het schilderij aan het museum schenken. Het museum wilde het graag ontvangen maar een aantal problemen

van fiscale en reglementaire aard maakten dit moeilijk of onmogelijk.

Ook de schat van Oignies in Namen is hier een voorbeeld van. Het beheer ervan was te zwaar geworden voor de Zusters van Onze-Lieve-Vrouw van Namen. Tegelijkertijd wilden ze de taak die hen twee eeuwen geleden was toevertrouwd verder garanderen: de publieke toegankelijkheid van de schat in Namen waarborgen. De stichting zorgde voor een veilige plaats voor de schat in het Provinciale Museum voor Oude Kunst in Namen.

Wie formule op maat zegt, zegt uiteraard ook aankoopbeleid op maat. Indien een schenker zijn kunstwerk of collectie aanbiedt is dat in se niet zo verschillend van de aankooppolitiek van het Erfgoedfonds: de kans wordt gegrepen wanneer de opportuniteit zich voordoet. Enige voorwaarde is dat het geschonken item tekenend moet zijn voor ons erfgoed en dus een ontegensprekelijk openbaar nut kan hebben. Bij een collectie is het aankoopbeleid a priori gebeurd en dat wordt niet meer in vraag gesteld. Integendeel, het maakt deel uit van de historiek van de collectie.

Heel anders is dat als de schenker financiële middelen geeft om aankopen te doen. Hier bepaalt de schenker zijn eigen aankoopbeleid. Hij kan het beperken tot vaste categorieën, tijdperken, regio's, enzovoort. Zo verwerft het Fonds Léon Courtin-Marcelle Bouché werken van kunstenaars uit onze streken uit alle tijdperken, maar wel geen hedendaagse kunst. 'De Doedelzakspeler' van Jordaens werd onlangs door dit Fonds op een buitenlandse veiling gekocht en pronkt nu in het Rubenshuis.

De fondsen die binnen de Koning Boudewijnstichting opgericht worden, hebben geen rechtspersoon; juridisch gesproken is de eigenaar van hun collectie de Koning Boudewijnstichting zelf. Elk Fonds beschikt over zijn eigen bestuurscomité dat de eindbeslissing neemt. Naast haar eigen collectie is de Koning Boudewijnstichting ook verantwoordelijk en juridisch gesproken zelfs eigenaar van deze aanwinsten.

Voor museale ontsluiting echter zijn er wel degelijk telkens formules op maat. Zo heeft ridder Bauchau in het kader van het Fonds Pierre en Colette Bauchau het zilveren sierstel van Rubens in Monaco aangekocht opdat het België niet zou verlaten. Zijn wens was tweeledig: het stel aan een geschikte openbare collectie toevertrouwen en het regel-

matig op andere locaties in België tentoonstellen om het grote publiek, dat zich doorgaans niet gemakkelijk verplaatst voor kunstwerken, lokaal te kunnen bereiken. Het zilveren sierstel is in langdurige bruikleen aan het Rubenshuis toevertrouwd. Het sierstel werd onder meer in Seneffe, Laarne, Luik en Brussel tentoongesteld.

Michel Wittock heeft het hartje van zijn collectie boekbanden geschonken om ze voor de komende generaties te vrijwaren. Voorwaarde is wel dat de collectie in de Bibliotheca Wittockiana blijft leven, volgens de regels van het huis.

Ook aankopen kunnen verbonden zijn aan dit soort voorwaarden: de familie Van Herck ging akkoord om de volledige collectie tegen een billijke prijs af te staan, op voorwaarde dat de stukken in Antwerpen bleven.

Ten slotte ondersteunt de Koning Boudewijnstichting ook het BELvuemuseum. Het BELvuemuseum is een referentie- en animatiecentrum voor de geschiedenis van België en voor de democratie. BELvue stelt ook een permanente collectie tentoon, maar deze is grotendeels niet van de Koning Boudewijnstichting. De stukken die in BELvue tentoongesteld zijn, komen uit de reserves van andere musea of uit de collectie van het voormalige Museum van de Dynastie. Dit is ook een manier om aan collectievorming te doen en om stukken die anders niet te zien zouden zijn, te valoriseren.

Het Erfgoedfonds heeft dus een aparte plaats ingenomen als erfgoedactor. Eerst en vooral omdat het in tegenstelling tot de meeste openbare collecties geen wetenschappelijke verantwoordelijkheid draagt en de meeste museale taken niet zelf uitvoert. Hiervoor rekent ze op haar netwerk van experts en op de instellingen die haar kunstwerken in langdurige bruikleen hebben. Een uitzondering zijn de tijdelijke bruiklenen waarvoor ze zelf instaat. Maar de collectie is zodanig uitgegroeid dat in het team nu iemand aangesteld werd voor het beheer van de collectie. De medewerker zal een database aanleggen en de langdurige bruiklenen regelmatig evalueren om feedback te kunnen geven aan onze toezichtscommissie en in te grijpen indien nodig. De beheerder denkt ook samen met de deponhouders na over initiatieven om ons erfgoed levendig te houden.

De Koning Boudewijnstichting handelt als een privépersoon, maar

heeft het openbaar nut voor ogen. Het kan als neutrale partner de link vormen tussen twee partijen, in de meeste gevallen een privépersoon en een openbare instelling, die hetzelfde doel delen en toch niet dezelfde paden willen of kunnen bewandelen, of die met technische problemen zitten die ze gemakkelijker met een externe partner oplossen. Hiervoor zijn creativiteit, soepelheid en snelle beslissingen ontegensprekelijk succesfactoren.

Meer nog, het is ons duidelijk geworden dat onze financiële middelen niet alleen voor aankopen moeten dienen, maar ook gebruikt moeten kunnen worden om de nevenkosten van een schenking te dekken zoals bijvoorbeeld erfenisrechten, vitrines, verzekering, restauratie, inventariseren, conditionering en dergelijke meer. De mooiste openbare collecties hebben meestal hun rijkdommen te danken aan privaat verzamelaarsbeleid. Schakel zijn tussen de verzamelaar en de openbare collectie is een prachtige rol.

Het collectiebeleid van de Koning Boudewijnstichting hangt meer af van het toeval van de markt dan van een wetenschappelijk opgebouwd beleid. Toch schrijft het beleid zich in in het aankoopbeleid van bestaande openbare collecties en kan het hen helpen in hun eigen specifieke collectievorming.

Publiek-privaat / stichtingen

Joost Declercq

DIRECTEUR MUSEUM DHONDT-DHAENENS, DEURLE

Het museum werd gesticht in 1967 door de heer en mevrouw Jules en Irma Dhondt-Dhaenens, die tijdens hun leven een compacte verzameling samengesteld hebben van hoofdzakelijk Vlaamse moderne kunst, in het bijzonder van kunstenaars actief in de Leiestreek. De verzamelaars hadden besloten om een cultureel centrum avant la lettre op te richten met ook mogelijkheden om er tentoonstellingen, voordrachten, theatervoorstellingen of muziekconcerten te laten plaatsvinden. De oorspronkelijke bedoeling was dus niet om het gebouw alleen te gebruiken om de eigen verzameling te herbergen. Om dat te doen hebben ze de collectie en het gebouw geschonken aan de stichting die moest instaan voor een actief beleid. Kort nadien – de ironie van de tijd – ontstaat er ongeveer in elk dorp in Vlaanderen een cultureel centrum.

De collectie zelf is een in kwaliteit en kwantiteit beperkte collectie. Er zitten wel een aantal heel goede stukken in, die absoluut een kunsthistorische en kwalitatieve waarde hebben:

- ‘De grote schietkraam’ van Gustave De Smet
- ‘Stilleven met Chinoiserieën’ van James Ensor
- ‘De dochter van Henri Matisse’ van Henri Evenepoel
- ‘Piëta’ van Albert Servaes
- ‘Alleen’ van Leon Spilliaert
- ‘Herinnering aan een zondag’ van Edgard Tytgat
- ‘De droom (de schepping)’ van Frits van den Berghe
- ‘Salon bij Georges Giroux’ van Rik Wouters

In de jaren 1990 en begin 2000 zijn er ook nog een aantal niet onbelangrijke werken verworven: ‘Surplace n°2’ van Raoul De Keyser en ‘Fenster’ van Isa Genzken. Deze stukken, die de laatste 15 jaar aangekocht werden, zijn absoluut relevant.

De rest van de collectie kunnen we beschouwen als interessant, maar niet van museale topkwaliteit. We hebben bijvoorbeeld werken van Permeke, Valerius De Saedeleer, George Minne, Jean Brusselmans, maar helaas niet de sleutel- of topwerken uit hun oeuvre. Ook hebben we verschillende kunstenaars in onze collectie die weliswaar interessante werken hebben gecreëerd maar die toch wat in de plooiën van de kunstgeschiedenis verdwenen zijn.

- ‘Winter te Dilbeek’ van Jean Brusselmans
- ‘Zonnegloed’ van Emile Claus
- ‘De Leie te Latem’ van Valerius De Saedeleer
- ‘Portret van een jonge schilder’ van Jean-Jacques Gaillard
- ‘De voddenrapers’ van Eugène Laermans
- ‘Par ici ou par là’ van Pol Mara
- ‘Compositie’ van Jozef Mees
- ‘Moeder en kind’ van George Minne
- ‘Vrouw met groene hoedje’ van Constant Permeke
- ‘Axiale oefening’ van Michel Seuphor

In overeenstemming met de initiële bedoelingen van de stichters, is het Museum Dhondt-Dhaenens naast beheerder van de basiscollectie ook een centrum voor hedendaagse kunst. De combinatie van beide werkingen blijkt soms conflictueus te zijn voor de bezoekers van het museum, hoewel wij die dubbele werking in de eerste plaats toch als zeer verrijkend ervaren.

OMGAAN MET DE COLLECTIE

De collectie in zijn geheel permanent presenteren in onze tentoonstellingsruimten heeft niet veel zin. De collectie heeft een te beperkt aantal heel goede stukken. Van zodra ik directeur geworden ben in 2005,

hebben we verder nagedacht over wat de verzameling betekent en wat ermee aan te vangen in de toekomst. Sinds 2005 hebben we bepaalde kunstenaars in de collectie uitgelicht, ons afvragend hoe je naar die kunstenaars vandaag nog kan kijken? Zijn die nog relevant? Heeft hun oeuvre vandaag nog een betekenis, en zo ja, op welke manier? Wat zijn met andere woorden de intrinsieke kwaliteiten waardoor het oeuvre nog een actualiteitswaarde heeft, ook voor de jonge generaties? We hebben bijvoorbeeld een tentoonstelling opgezet met een tiental werken van Valerius De Sadeleer. Daarvoor hebben we niet zomaar werken geselecteerd, maar zijn we gericht op zoek gegaan naar bepaalde werken. Net als een fotograaf zoomt Valerius De Sadeleer in of uit, zoekt hij een ander focuspunt, speelt hij met lichteffecten of met de seizoenswissels. Eigenlijk krijg je een soort Photoshop avant la lettre. We hebben De Saedeleer voor één keer niet benaderd vanuit de steeds terugkerende spirituele interpretatie van zijn oeuvre, maar bekeken hem als een hedendaagse kunstenaar. Dat werk betekent vandaag effectief nog iets als je er maar op de juiste manier naar kijkt.

Een dergelijk project hebben we ook gedaan met werken van Louis Thévenet. Thévenet heeft zeer vroeg gezocht hoe de afwezigheid te schilderen. Dat zie je ook bij Luc Tuymans en Raoul De Keyser. Een gelijkaardige benadering hebben we ook gebruikt bij een tentoonstelling rond Eugène Laermans en Albert Saverys.

De vorige directeurs van Museum Dhondt-Dhaenens zijn blijven werken verwerven (o.a. Filip Francis, Jan Van Oost, Marthe Wéry, Joëlle Tuerlinckx, Marcel Maeyer), maar die werken zijn meestal verworven door toevallige omstandigheden (met name de welwillendheid van de kunstenaar om n.a.v. een tentoonstelling in het museum een werk te schenken of aan interessante condities te verkopen). De collectie is zo in feite voor een groot deel 'at random' gegroeid. Dat stelt ook problemen. Een collectie betekent niet alleen geld investeren in de aankoop, maar ook stapelen, verzorgen en onderhouden. Dat kost een fortuin voor werken waar je eigenlijk niet echt iets mee kan doen. Ik stel dit nu weliswaar bewust zeer zwart-wit om het debat te voeden.

AANKOOPSTOP

Toen ik aantrad als directeur heb ik voorgesteld om een reflectieperiode in te bouwen en in die tijd te stoppen met het aankopen van kunstwerken. Een van de conclusies was dat hedendaagse kunst veel te duur geworden is voor een museum op regionaal niveau. Het argument dat altijd gebruikt is om hedendaagse kunst te kopen, is dat het zogezegd goedkoop was. Maar uiteindelijk blijkt dat veel kunst van de eerste helft van de twintigste eeuw goedkoper is en je veel efficiënter kan inschatten wat de plaats van het werk en de kunstenaar in de kunstgeschiedenis is. Ook denk ik dat je niet kan speculeren op duur werk van jonge 'beloftevolle' kunstenaars met publiek geld.

Private collectioneers kunnen bovendien veel beter, veel efficiënter en veel sneller collectioneren. Dat heeft niet alleen te maken met geld, dat heeft ook te maken met passie. Een goede collectioneur maakt geen compromissen. Musea, instellingen maken altijd compromissen. Daarvoor zijn er wetenschappelijke, technische, budgettaire en inhoudelijke argumenten. Bovendien zijn we zelf ontstaan uit een private verzameling. Misschien moeten we eraan denken om bepaalde nieuwe akkoorden te sluiten met verzamelaars om te zien hoe we met hun collectie kunnen werken. Er is nog steeds een verschil tussen een 'objet de valeur' (kunst als waarde-object) en een 'objet de connaissance' (kunstwerk als overdracht van kennis). Misschien hebben we het object niet nodig, als we maar over de kennis beschikken en de praktische mogelijkheid hebben om die kennis mee te delen. We reflecteren over hoe we daar in de toekomst kunnen mee omgaan.

In onze buurt zijn er nogal wat privécollecties. Een tweede voordeel is dat de wetenschappelijk medewerker van Museum Dhondt-Dhaenens aan het doctoreren is over het belang van de geëngageerde privéverzamelaar binnen België. Binnen dat kader hebben we een aantal collecties ontsloten. We zien binnen de privéverzamelaars vier periodes: de eerste periode heeft vooral te maken met een soort van identiteitscrisis tussen de twee wereldoorlogen. Deze verzamelaars verzamelden vanuit maatschappelijk engagement. Denk maar aan de collectie van Tony Herbert, met werk van hoofdzakelijk zes kunstenaars: Jean Brusselmans, Gust

De Smet, Constant Permeke, Edgard Tytgat, Frits Van den Berghe en Rik Wouters. Een tweede generatie verzamelaars gaat heel internationaal verzamelen met onder meer 'popart' en 'minimal art' (vb. Matthys). De derde generatie zijn mensen die in de diepte gaan, met een open houding (bijvoorbeeld de Daled-collectie, die nu helaas naar het buitenland vertrokken is). De vierde generatie is de generatie van de globalisatie. Deze verzamelingen focussen niet alleen op Europa en Amerika, maar ook op Indië en China. Daarin krijg je compleet andere criteria in het proces van verzamelen, omdat je andere geschiedenissen krijgt; het is niet meer de geschiedenis van de West-Europese kunst. Museum Dhondt-Dhaenens onderzoekt de impact en het belang van private verzamelaars binnen het denken over kunst en het acceptatieproces van hedendaagse kunst binnen onze maatschappij.

VLAAMSE MODERNE KUNST ALS BASIS

Onze basiscollectie is de Vlaamse moderne kunst. Latem is de natuurlijke habitat van een dergelijke collectie. Wat ons echter veel meer interesseert dan het lokale verhaal van Latem als kunstdorp is het internationaal potentieel van deze kunstenaars en het feit dat ze absoluut niet bekend zijn in het buitenland. We zien een hernieuwde interesse in de interbellumperiode, maar de Vlaamse generatie valt daar compleet van tussenuit. Constant Permeke, Gust De Smet en Frits Van den Berghe zijn nog altijd zeer goedkoop in vergelijking met hun internationale tijdgenoten. Weinig jonge kunsthistorici interesseren zich nog voor deze generatie kunstenaars. Geen enkele grote instelling gaat er ook echt 100% voor om het werk van deze kunstenaars 'à fond' te verdedigen. Antwerpen, Gent en Brugge hebben een aantal heel goede werken en maken soms tentoonstellingen in relatie tot deze kunstenaars, maar het is niet hun 'corebusiness'.

We willen ons in de toekomst als museum echt concentreren op die bijzondere generatie Vlaamse moderne kunstenaars, door niet alleen een aantal belangrijke stukken maar ook kennis te verzamelen. Als je iets wil weten over deze kunstenaars zal je bij ons terecht kunnen als eerste ontmoetingsplek. De volgende vijf à tien jaar komen er zonder

twijfel een aantal topstukken vrij van deze kunstenaars die zich nu nog in privébezit bevinden. Maar er zitten ook schitterende werken in de andere musea. Daarom moeten we er over nadenken om bepaalde werken uit te wisselen. Onze Ensor zit misschien niet op de juiste plaats. Moeten we onze Ensor niet aan Antwerpen of Oostende geven in ruil voor andere werken? Om aan topstukken te komen zouden we in de toekomst deels moeten aankopen en deels private collecties in definitieve bruikleen moeten krijgen.

Publiek-privaat / stichtingen

Piet Coessens

CONSERVATOR ROGER RAVEELMUSEUM, MACHELEN-ZULTE

Het Roger Raveelmuseum is een initiatief van de Stichting Roger Raveel. Halfweg de jaren 90 is de stichting opgericht. De voorgeschiedenis is echter langer. Roger Raveel had al in de jaren 70 de wens om een groot deel van zijn oeuvre in een eigen museum of als een afdeling in een bestaand museum onder te brengen.

Karel Geirlandt, een vriend van Raveel, was in de jaren 80 kabinetsadviseur van de Minister van Cultuur Patrick Dewael. Toen is de beslissing gevallen, dat het museum met de steun van de Vlaamse overheid in het geboortedorp van de kunstenaar tot stand zou worden gebracht. Dewael is opgevolgd door twee CD&V-ministers van Cultuur, waar Jan Vermassen kabinetsadviseur was. Minister Weckx en Minister Martens hebben toen achtereenvolgens het plan uitgewerkt om de opdracht voor een nieuw gebouw in handen te geven van de stichting. De overheid heeft geweigerd om zelf als bouwheer op te treden. Dat was het vertrekpunt van het museum en de collectie. De Stichting Raveel heeft toen een overeenkomst afgesloten met de drie overheden die betrokken waren bij de realisatie van het museumgebouw: de Vlaamse overheid (die 80 miljoen Belgische frank heeft ingebracht voor de bouw van het museum), de provincie Oost-Vlaanderen, die sinds de opening in 1999 vijf jaar lang een startsubsidie van 1 miljoen Belgische frank en tien jaar lang een personeelssubsidie van 2 miljoen Belgische frank heeft verleend en de gemeente Zulte die het terrein waarop het museum zich bevindt ter beschikking heeft gesteld. De grond is in erfpacht gegeven aan de stichting, het gebouw zelf is eigendom van de stichting.

Het complex is een combinatie van een nieuwbouw ontworpen door Stéphane Beel en een gerenoveerde pastorie. In het gebouw is er een circuit voor tijdelijke tentoonstellingen (de gerenoveerde pastorie) en een circuit voor de permanente collectie (de nieuwbouw). In de inkom is er een keuze uit de werken van Raveel of een keuze uit de werken die te maken hebben met de tijdelijke tentoonstelling.

In 2007 is er een tentoonstelling opgezet waarin deze opdeling werd omgekeerd: ze toonde het werk van zeven kunstenaars voor wie de Cera-stichting een monografische publicatie had gefinancierd. De tentoonstelling 'Zeven' is georganiseerd in het Roger Raveelmuseum, na voorbereidend werk door de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in Brussel die de tentoonstelling niet tijdig konden realiseren. Het is een typische tentoonstelling waarin het werk van Raveel te zien is in dialoog met het werk van andere kunstenaars.

Andere tentoonstellingen worden geconcipieerd vanuit het kader dat het oeuvre van Roger Raveel aanreikt. Er wordt nagegaan wat er actueel is in de hedendaagse kunst, met een focus op schilderkunst.

Raveel heeft heel wat verschillende dingen behandeld. Vaak zit in één werk zowel abstractie als figuratie. Al die facetten kunnen een kader aanreiken om in heden en verleden na te gaan hoe andere kunstenaars daarmee omgaan. Virginie Bailly, Ellen De Meuter en Patrick Vanden Eynde zijn voorbeelden van kunstenaars uit de jonge generatie die hierbij aan bod zijn gekomen, zonder te gaan kijken wie door Roger Raveel is beïnvloed. Het gaat helemaal niet over een museum dat de school van Raveel wil tonen, noch in het tentoonstellingsbeleid, noch in de collectie. De activiteit van tijdelijke tentoonstellingen in het Roger Raveelmuseum is heel belangrijk. Het is de bedoeling om altijd werk van Raveel te tonen, in combinatie met dat van andere kunstenaars uit binnen- en buitenland en relevante aspecten van de hedendaagse schilderkunst uit te diepen.

Raveel (° 1921, Machelen-aan-de-Leie) is zowel schilder als tekenaar. Hij wou een eigen museum oprichten en daarom heeft hij een grote eigen privéverzameling geschonken aan een stichting, die moest instaan voor de oprichting en de exploitatie van het museum. Die schenking, de kern van de collectie, is pas in 2011 afgerond. Ze is verder

aangevuld met de drie deelverzamelingen van de overheden die de oprichting van het museum mee mogelijk gemaakt hebben en langdurige bruiklenen afkomstig uit andere publieke en private verzamelingen. Het Raveelmuseum beheert dus niet alleen een privéverzameling. Raveel kon zoveel werken schenken, omdat hij pas vanaf de jaren 60 commercieel succes had. Een zeer groot aantal werken (tekeningen en schilderijen) – uit de misschien belangrijkste vroege periode van de jaren 1950 – had hij bij zich gehouden, met de wens om die samen te houden en later in het museum onder te brengen.

De bezoeker van het Raveelmuseum maakt een chronologische wandeling doorheen de collectie, die begint met de werken uit de jaren 50 en eindigt met de meest recente werken van het eind van de twintigste en het begin van de eenentwintigste eeuw. In het depot worden o.m. de vroegste werken uit de jaren 40 bewaard. Een groot aantal van deze werken is geschonken aan de Vlaamse overheid. Ze worden bewaard door het Raveelmuseum en op geregelde tijdstippen opgenomen in tijdelijke tentoonstellingen, zowel in het Raveelmuseum als daarbuiten.

‘Vanuit mijn tuin’ (1949) is ontstaan op een kantelmoment waarin je een nieuwe beeldtaal ziet ontstaan, die zich zowel bedient van als afzet tegen het toen allesoverheersende Vlaams expressionisme. Roger Raveel haalt veel uit de regionaal gebonden Vlaamse kunst, maar neemt er evenzeer afstand van. Misschien heeft hij op eigen houtje komaf gemaakt met die Vlaamse traditie.

‘Gele man met karretje’ (1952) is een typevoorbeeld van een werk dat hij bewust gereserveerd had voor zijn museum en dat een min of meer vaste plaats heeft in de inkom.

Naast de collectie van de stichting en de drie overheidscollecties hebben we de verzameling van in het begin aangevuld met langdurige bruiklenen uit privécollecties. Zo komt ‘Stier’ (1957) uit de collectie van Jean De Grootte maar het maakt sinds 1999 deel uit van de vaste opstelling in het museum. In principe lopen bruiklenen onbeperkt, maar ze kunnen elk jaar herzien worden. Als de eigenaar overlijdt, wordt er contact opgenomen met de erfgenamen om een gelijkaardige overeenkomst verder te zetten.

‘Rode aarde’ (1959–60) is een werk dat eigendom is van de Provincie

Oost-Vlaanderen. Ook dit werk blijft in de permanente tentoonstelling.

Vanaf 2005, toen ik aantrad als conservator, hebben we ook afspraken gemaakt met andere musea om werken in langdurig bruikleen te geven. Het S.M.A.K. heeft een aantal sleutelwerken van Raveel, die ze niet altijd kunnen tonen. Daarvan hebben we twee werken in permanente bruikleen, namelijk ‘Herinnering aan het sterfbed van mijn moeder’ en ‘Illusiegroep’ (1965). We stellen die werken altijd ter beschikking aan het S.M.A.K. als men ze daar nodig heeft.

Maar er zijn ook voorbeelden van werken die we niet meer hebben. Een van die privéverzamelaars die van bij het begin werk voor langdurige tijd ter beschikking heeft gesteld, heeft kort voor zijn overlijden ‘Het verschrikkelijke mooie leven’ (1965) te koop gesteld. De groep rond de bank van Breda heeft het werk aangekocht. Dit drieluik, misschien wel het belangrijkste werk dat Raveel gemaakt heeft, bevindt zich nu permanent in de inkomhal van het bedrijf. Het is een sleutelwerk van Raveel, maar we hebben dit werk kunnen vervangen door het drieluik ‘Neerhof met levende duif’ (1962–63) uit de collectie van Jean Degrootte, het allereerste schilderij van Raveel waarin een levend wezen was geïntegreerd. De omgang met externe verzamelingen is dus nogal flexibel.

‘Vader voor het vensterschilderij’ (1972) heeft Raveel teruggekocht op een veiling. Hij had er een sterke emotionele band mee. Het is ook een belangrijk werk voor die periode. Het was de tijd dat het fotorealisme hoogtij vierde. Raveel heeft stromingen altijd op zijn manier naar zijn hand gezet. Hij maakt een combinatie van het fotorealisme en zijn eigen, zelfs abstracte beeldtaal. Dit werk is dan vanuit zijn eigen verzameling geschonken aan de stichting.

In de aanvangsfase van de bouw van het museum hebben de groot-schalige werken het zicht van het museum bepaald. ‘Het lam treurt geduldig naar zijn ultiem geluk op de slachtbank’ (1988) is daar een voorbeeld van. Het is een werk waarin hij verwijst naar Van Eyck.

Wat de tekeningen betreft was bijna het integrale oeuvre eigendom van Raveel. Nu zijn een 500-tal tekeningen in het bezit van de stichting. Raveel heeft er zelf misschien nog 1000 of 1500, die voor het museum van minder belang zijn of waar hij om de een of andere reden nog aan gehecht is.

Op dit moment is het niet onze ambitie om de collectie sterk uit te breiden, en zeker niet via aankopen. Als we terugblikken op wat met 'Het verschrikkelijke mooie leven' is gebeurd, dan had dit wel de inzet kunnen zijn van een actie binnen het Topstukkendecreet.

Het Roger Raveelmuseum heeft een groot aantal langdurige bruiklenen uit de collectie van de in 2009 overleden verzamelaar André Goeminne. Hij werd via Hugo Claus een vriend van Roger Raveel. Goeminne was een van de eerste internationaal gerichte hedendaagse kunstverzamelaars, samen met Daled en Herbert. Hij heeft de meeste Raveels uit zijn collectie in het Raveelmuseum ondergebracht, op een aantal werken na die hij thuis bewaarde. Zijn vrouw zet die overeenkomst op dezelfde manier verder.

Bij de objecten hetzelfde verhaal. 'Het venster' (1962) is een langdurig bruikleen van de collectie Jean De Groot. 'Het leven tussen cirkel en vierkant' (1962) van Roger Raveel en Eva Sørensen blijft in de privécollectie van Roger Raveel zelf. In 1960 verbleef hij lang in Albisola (Noord-Italië) om er keramiek te maken. Het is een aspect van zijn werk dat minder bekend is, maar diepe sporen heeft nagelaten omdat hij er in contact kwam met kunstenaars als Asger Jorn en Lucio Fontana. Naar aanleiding van de negentigste verjaardag van Raveel hebben we daar een tentoonstelling aan gewijd.

Raveel heeft ook een aantal acties ondernomen. Bij de actie 'Raveel op de Leie' (1971) voer hij met een kunstwerk de Oude Leie tussen Machelen en Afsnee af om actie te voeren tegen de plannen om die Leie-armen te dempen. Die actie heeft er uiteindelijk toe geleid dat de armen niet werden gedempt. Het schilderij is blijven bestaan. Het vlot met de plastic zakken was verdwenen, maar we hebben het gereconstrueerd. Zolang de kunstenaar leeft kan je beslissingen nemen of het werk al dan niet authentiek is. 'De zwanen van Brugge' (1971), een overblijfsel van een andere actie, bevinden zich in het depot van het museum. We laten ze niet meer te water, want het zijn originele schilderijen. In 1990, 50 jaar na het uitbreken van de tweede wereldoorlog, voerde Raveel een actie in Brussel met het object 'De zin van het zinloze'. Ook dat object behoort tot de verzameling van het Raveelmuseum.

Een belangrijk aspect van Raveels oeuvre zijn de werken in situ.

Onze missie is om het werk van Roger Raveel een zo groot mogelijke uitstraling te geven. We inventariseren niet alleen wat zich in het museum bevindt, maar ook elders. De werken in situ hebben we een paar jaar geleden met een projectsubsidie van de Vlaamse overheid opnieuw gefotografeerd en gedocumenteerd.

De muurschilderijen in Beervelde van Roger Raveel i.s.m. Raoul De Keyser, Etienne Elias en Reinier Lucassen (1966-67) zijn bedreigd erfgoed. Het is een geklasseerde site, maar de eigenaar weigert er werken aan te doen. Vanuit het museum proberen we daar ook stappen te zetten.

In Machelen-aan-de-Leie, op enkele kilometers van het museum, bevindt zich de bidplaats Maria-Hulp-der-Christenen. Raveel heeft er in 1993 het hele interieur tot een integraal kunstwerk omgevormd, met inbegrip van een grote keramieksculptuur voor het tabernakel. Dit werk is geen eigendom van de stichting, maar van de kerkfabriek. We hebben een overeenkomst om het werk te ontsluiten voor onderzoek en het publiek.

'Het loodswezen' (1989-90) in Oostende is nog een ander voorbeeld van een grootschalig werk in situ dat Raveel realiseerde terwijl hij al volop bezig was met de voorbereidingen van zijn museum.

Een 50-tal van die sites zijn geïnventariseerd en in het museum voor documentatie beschikbaar.

Publiek-privaat / stichtingen

Sue Schiepers

VOORMALIG COÖRDINATOR KUNSTFORUM WÜRTH, TURNHOUT

Würth is een Duits bedrijf. Het familiebedrijf Adolf Würth GmbH & Co. KG werd opgericht in 1945 in het Duitse Künzelsau. Ondertussen is Würth uitgegroeid tot een internationaal concern, met vestigingen op de vijf continenten. De kernactiviteit van Würth is de verkoop van bevestigings- en montagemateriaal. Daarnaast heeft het bedrijf ook een verzekeringsmaatschappij, hotels, restaurants, vliegtuigen, een drukkerij en heeft het een poot in het bankwezen.

Op 17-jarige leeftijd is Reinhold Würth in het bedrijf gestapt na het overlijden van zijn vader. Nu heeft Reinhold Würth een stap opzij gezet voor zijn dochter Bettina Würth.

In de jaren 1960 kocht Reinhold Würth de aquarel 'Wolkenspiegelung in der Marsch' (ca. 1935) van Emil Nolde. Dit is het begin voor de verzameling Würth. De collectie omvat onder meer:

- 'klassieke moderneren' zoals o.a. Max Ernst, Ernst Ludwig Kirchner, Edvard Munch en Pablo Picasso
- beeldhouwkunst is steeds belangrijker aan het worden in de collectie o.a. Eduardo Chillida, Tony Cragg, Anish Kapoor en Henry Moore
- eveneens een groot aantal werken van o.a. Hans Arp, Horst Antes, Georg Baselitz, Christo en Anselm Kiefer

Momenteel telt de Verzameling Würth bijna 15.000 werken: schilderijen, tekeningen, gravures en sculpturen, uit vooral moderne en hedendaagse kunststromingen. Installaties en videokunst worden niet

aangekocht. De kern bestaat uit Duitse-Oostenrijkse kunst. De verzameling is organisch, uit buikgevoel gegroeid. In 2003 werd de Furstenberg Collection (oude meesters) integraal aangekocht, omdat Reinhold Würth niet wou dat de collectie naar het buitenland zou vertrekken.

Ook de medewerkers, klanten en leveranciers kunnen van de kunstcollectie genieten. In de jaren 90 werd beslist om in de centrale hal van het hoofdkantoor in Duitsland een tentoonstelling te organiseren. Dat sloeg aan en de collectie was snel een gespreksonderwerp. Dat idee van de centrale hal werd overgezet naar verschillende hoofdkantoren in Europa. Momenteel zijn er twaalf kunstdependencies. Dat heeft ook zijn weerslag op de verzameling. Voor de tentoonstellingen wordt geput uit de eigen collectie, waardoor ook een paar hiaten bleken. Würth vraagt daarom soms ook werken in bruikleen aan. Het bedrijf geeft ook werken in bruikleen, want bruiklenen aanvragen betekent ook bruiklenen geven.

In 2004 werd door Reinhold Würth een adviesorgaan in het leven geroepen dat hem bijstaat voor de kunstaankopen. Dr. Werner Spies, de voormalige directeur van Musée National d'Art Moderne des Centre Georges Pompidou, is de voorzitter van deze raad. Het doel van dit adviesorgaan is de Verzameling Würth homogener te maken. Twee keer per jaar komt dit adviesorgaan samen. De aankopen gebeuren nog steeds op buikgevoel en de eindbeslissing ligt bij Reinhold Würth, maar nu gebeurt het gericht om hiaten op te vullen.

Erfgoedbibliotheken

An Renard

DIRECTEUR ERFGOEDBIBLIOTHEEK HENDRIK CONSCIENCE, ANTWERPEN

De Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience heeft een vrij unieke positie als erfgoedbibliotheek. Wanneer we over erfgoedbibliotheken spreken hebben we het doorgaans over bibliotheken met een belangrijke erfgoedcollectie, zoals bijvoorbeeld bepaalde universiteits- of openbare bibliotheken. Onze bibliotheek beschikt enkel over een erfgoedcollectie en onze ganse werking moet vanuit dit oogpunt bekeken worden.

Wij verzamelen en kopen enkel aan met het oog op bewaring als erfgoed. Dit is een heel groot verschil met bijvoorbeeld universiteiten, waar je ook nog steeds de insteek van onderwijs en onderzoek hebt, of met openbare bibliotheken die met hun gewone collectie moeten inspelen op hetgeen het publiek wenst en vraagt. Ons streefdoel is volledigheid in enkele specifieke verzameldomeinen, los van de markt, het onderwijs of het onderzoek. Als wij een boek van Tom Lanoye kopen – wij kopen alles van hedendaagse auteurs – dan kopen wij alle edities van dat boek, zowel de reguliere uitgaven als de bibliofiele edities en dit in alle talen. Wij bewaren alles wat we verzamelen, maar we verzamelen gelukkig niet alles. Dat zou immers niet mogelijk zijn.

Verzamelen doen we binnen een aantal welomschreven domeinen, die in de jaren tachtig door de Antwerpse gemeenteraad afgebakend werden. Deze domeinen zijn enerzijds de Nederlandstalige letterkunde, waarbij er geen onderscheid gemaakt wordt tussen Vlaanderen en Nederland. Anderzijds is er de geschiedenis van Vlaanderen, met inbegrip van de cultuur- en kunstgeschiedenis en met een heel grote focus op Antwerpen. Ons collectiebeleid is tot op vandaag hier op afgestemd.

Onze bibliotheek is natuurlijk veel ouder dan de jaren tachtig van de vorige eeuw. De geschiedenis gaat terug tot de 15e eeuw. Ze is begonnen met 41 boeken en momenteel beschikken we over om en bij de 1.200.000 boeken. Het collectiebeleid zoals we het vandaag voeren gaat dan weer terug tot de 19e eeuw. In deze tijd had je in Antwerpen een aantal Vlaamsgezinde en ambitieuze bibliothecarissen. Zij begonnen met het actief verzamelen van alles wat er in Vlaanderen werd gepubliceerd. Dit gebeurde voordat er sprake was van een wettelijk depot, waarmee alle Belgische publicaties verzameld zouden worden.

De stad Antwerpen besliste op het einde van de 19e eeuw niet alleen om een volksbibliotheek te openen, waaruit later de openbare bibliotheek zou groeien. Ze besliste eveneens om de bestaande stads- en bewaarbibliotheek te behouden. In de meeste andere steden is dit niet gebeurd. Daar zijn de stadsbibliotheken, die trouwens bestonden in gans Europa, overgegaan naar de universiteit of opgegaan in de openbare bibliotheek. In Antwerpen heeft men echter duidelijk het onderscheid gemaakt tussen een reguliere volksbibliotheek en een aparte stads- of bewaarbibliotheek. Dit werd ingegeven vanuit een zeer democratische gedachte. De stadsbibliotheek was niet enkel bestemd voor een kleine elite maar moest openstaan voor iedereen die onderzoek wilde doen of een mooi werk wilde bekijken. Het collectiebeleid dat toen geïnitieerd werd zetten wij vandaag nog altijd verder.

Wij blijven alles aankopen wat wordt gepubliceerd rond Nederlandse letterkunde, de geschiedenis van Vlaanderen en Antwerpen. Ons aankoopbudget is niet gigantisch: 250.000 euro per jaar. Daarnaast hebben we 25.000 euro om af en toe een oude druk aan te kopen, waarbij we specifiek focussen op oude Antwerpse drukken. Uiteraard zijn die bedragen ontoereikend. Daarom zijn schenkingen uitermate belangrijk voor ons ... Als ik het totale plaatje bekijk, dan schat ik dat 60 tot 70 procent van onze aanwinsten uit schenkingen komen. Wij nemen heel wat collecties over, bijvoorbeeld van het Museum aan de Stroom (MAS). Zo komt de bibliotheek van het vroegere Museum voor Volkskunde helemaal naar hier, wat neerkomt op om en bij de 30.000 titels.

Wat we ook stimuleren is het vrijwillig deponeren. Momenteel wordt er al behoorlijk wat vrijwillig gedeponerd in onze bibliotheek. Zowel

de stad als de provincie Antwerpen schenken hun uitgaven. We hebben daarnaast overeenkomsten met een aantal instellingen of organisaties, zoals Heemkunde Vlaanderen. Zo deponeren alle heemkundige verenigingen die lid zijn van Heemkunde Vlaanderen hun tijdschrift bij ons. Vroeger kochten we die zelf aan, nu krijgen we ze gratis. Dat bespaart ons ook heel wat zoekwerk, want het gaat vaak over lokale uitgaven met een beperkte oplage.

Van het Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL) krijgen we alle vertalingen die met beurzen gesubsidieerd werden. We hebben eveneens een protocol met Stichting Lezen. De jeugdliteratuur behoort tot de Nederlandse letteren, maar werd vroeger toch wat stiefmoederlijk behandeld. Stichting Lezen krijgt alle Vlaamse uitgaven in depot. Wij vinden dat niet zinvol om deze nog eens aan te kopen. Bovendien hebben we er zeker niet de middelen voor. Wij hebben wel de afspraak dat de afgevoerde werken naar ons komen, wanneer men bijvoorbeeld plaats wil maken voor nieuwe uitgaven. Dit zijn dus allemaal middelen of strategieën om ons aanwinstenbeleid te optimaliseren, zonder dat we hier financiële inspanningen moeten voor doen.

Één van de moeilijkere punten zijn de zogenaamde digitale publicaties. In de domeinen waarin wij ons specialiseren zijn er nog niet zo gek veel digitale publicaties, maar het komt er sowieso aan. Wij hebben hier bijvoorbeeld alle Vlaamse kranten van het eerste tot het laatste nummer. Men zegt ons dat in 2020 geen enkele krant nog op papier zal verschijnen. Dat is vrij dichtbij en eigenlijk hebben we hier nog geen oplossingen of middelen voor.

Een tweede pijnpunt dat regelmatig de kop opsteekt is de financiering. De stad betaalt deze bibliotheek volledig zelf zonder enige bijkomende subsidiëring, noch van de provincie noch van de Vlaamse Gemeenschap. Dit leidde ertoe dat in de vorige beleidsperiodes onze bibliotheek wel eens in vraag werd gesteld. Moet de stad blijven financieren? Is het een kerntaak van de stad om alleen een collectie te blijven uitbouwen en te bewaren van wat de facto een Vlaamse depotbibliotheek vormt? Vandaar dat we – en ik spreek nu uit persoonlijke naam – van hieruit grote voorstander zijn van een decretale depotwetgeving. Deze zou het immers mogelijk maken dat uitgevers automatisch een exemplaar

zouden deponeren, zoals dat eigenlijk in de meeste landen rondom ons gebeurt.

Kijk naar Frankrijk, Spanje of Engeland. Overal bestaat het systeem van een wettelijk depot gekoppeld aan de nationale bibliotheken, met daarnaast een verplichte deponering in regionale bibliotheken. Dit heeft specifieke voordelen. Regionale bibliotheken staan dicht bij een specifieke taalgemeenschap. Hierdoor wordt de volledigheid beter gegarandeerd. Om veiligheidsredenen is het natuurlijk ook beter om meerdere exemplaren te verzamelen en te bewaren. Wanneer er maar één exemplaar verzameld wordt bestaat immers het gevaar dat bij één of andere onvoorziene gebeurtenis het ganse patrimonium of een deel ervan verloren gaat. Door meerdere exemplaren te bewaren op verschillende plaatsen minimaliseer je dit risico. Dit is heel kort het verhaal van onze geschiedenis en ons collectie- en verzamelbeleid. Meer informatie hierover kan u ook terug vinden op onze website.

Ik neem jullie nog even mee doorheen onze bibliotheek, om zo een beter idee te kunnen vormen van de wijze waarop we werken en hetgeen we in huis hebben.

Laat ons beginnen in de Nottebohmzaal. Deze zaal werd in 1936 in het toenmalige bibliotheekgebouw aangebracht en behoorde oorspronkelijk toe aan de Jezuïetenorde. De Nottebohmzaal werd op het einde van de 19e eeuw verbouwd tot bibliotheekgebouw, waarin de Volksbibliotheek en de Stadsbibliotheek ondergebracht werden. Je kwam via het binnenplein met het beeld van Hendrik Conscience het gebouw binnen. Omdat het gebouw te klein was voor beide bibliotheken, verhuisde de Volksbibliotheek in 1895 en kreeg de Stadsbibliotheek beschikking over het ganse gebouw. Maar na amper dertig jaar had men opnieuw te kampen met plaatsgebrek. Daarom werd de bibliotheek uitgebreid en heringericht. Uit die periode stamt deze schitterende Nottebohmzaal.

De Nottebohmzaal is opgezet als pronkzaal voor tentoonstellingen en lezingen, maar fungeert ook als magazijn. De boeken, die numeriek en per formaat geplaatst zijn, kunnen geconsulteerd worden in de leeszaal. Ook in de 19e eeuw werden boeken numeriek geplaatst en dit vanuit praktisch oogpunt. De grote formaten onderaan en de kleine bovenaan.

De eerste 150.000 nummers van onze collectie zitten in dit gebouw.

We hebben er wel de meest kostbare uitgehaald en deze ondergebracht in een apart magazijn waar niet iedereen toegang tot heeft. We doen echter nog altijd ontdekkingen. Vooral door onderzoekers die ons er bijvoorbeeld op wijzen dat zich hier de allereerste druk van ‘De cyfferinghe’ van Willem Bartiens bevindt. Dit bestaat blijkbaar nergens meer in Nederland en zit bij ons dan gewoon in het rek in de Nottebohmzaal. Dan verplaatsen we dit natuurlijk. Alles wat we hebben is online ontsloten en opzoekbaar, wat vrij uniek is. Dit gigantische werk, waaraan verschillende mensen meewerkten, heeft elf jaar in beslag genomen.

Nu zijn we in het meest recente deel van de bibliotheek. In de jaren negentig (1994-1997) werd de bibliotheek uitgebreid met een nieuwbouw. In deze nieuwe vleugel hebben we twee verdiepingen, waar alle kranten en tijdschriften bewaard worden. Het gaat over 24.000 afgesloten titels, wat bijzonder veel is. Eén van de zaken waar we met behulp van heel wat vrijwilligers en mensen, die via het OCMW tewerk gesteld worden, op inzetten is het ‘verdozen’. Alles wat in zure materialen zit moet overgebracht worden naar zuurvrij. Dit is een titanenwerk waar we nog vele jaren zoet mee zijn. Het is wel uiterst belangrijk omdat het zwaartepunt van onze collectie tussen 1840 en 1950 ligt. Dit is een zeer kwetsbare collectie wat betreft het papier. Uit materiaalanalyses weten we dat de papierkwaliteit uit die periode zeer snel achteruit gaat.

Dit wordt bevestigd door een diepgaand vooronderzoek op ‘Le Précurseur’ met het oog op een eventuele digitalisering. Dit is een Franstalige Antwerpse krant die bijna de ganse 19e tot en met het begin van de 20e eeuw is verschenen en voor onderzoekers uitermate belangrijk is. We stellen vast dat deze krant vanaf 1870 tot het begin van de 20e eeuw nauwelijks of zelfs niet meer consulteerbaar is. Het papier van deze edities is immers zo broos dat bij consultatie de kranten helemaal dreigen te scheuren, te barsten of te verbrokkelen. Eigenlijk moet je er van uitgaan dat als dit materiaal nauwelijks nog consulteerbaar is, het binnen tien tot twintig jaar helemaal verloren zal zijn. Uit onze prognose blijkt echter dat wanneer we deze ene krant hoogwaardig zouden willen digitaliseren met de mogelijkheden die we vandaag hebben, één persoon ongeveer 10 jaar full time zou bezig zijn met dit werk. Dit is natuurlijk ondoenbaar en dus beginnen we er niet aan. Wij hebben een

professioneel scanatelier in huis, maar dit kan enkel gebruikt worden voor kleinschalige hoogwaardige digitaliseringsprojecten. We kunnen dit niet anders inzetten. We hebben ook heel wat vragen van leeszaalgebruikers die scans vragen voor wetenschappelijk onderzoek.

Gelukkig is een groot deel van die bedreigde kranten ook beschikbaar op microfilm. Ze worden sowieso niet meer ter inzage gegeven en worden zelfs verpakt zodat ze niet meer door eender wie geopend kunnen worden. Alleen als het echt noodzakelijk is om de kranten te consulteren – voor onderzoek of in het kader van een tentoonstelling of wanneer er geen microfilm voorhanden is – bieden we ze nog ter consultatie aan in papieren vorm.

Hier zijn we in het kleine magazijn vlakbij de leeszaal, waar we de lopende tijdschriftreeksen bijhouden. Zo kunnen we snel en efficiënt aanleveren. Ook de microfilms worden hier bewaard. Wij hebben immers een aparte microfilmleeszaal. Hoewel het heel oubollig lijkt kan je met hedendaagse microfilmleestoestellen enorm veel doen. Je kan er mee scannen, in- en uitzoomen, van positief naar negatief zetten, stukken op USB-stick opslaan ... Dit is dus een goede tussenoplossing om, in afwachting van grotere digitaliseringsprojecten, onze collectie maximaal te ontsluiten en voor consultatie toegankelijk te maken. Verder laten we mensen ook toe om zelf te fotograferen.

Onze leeszaal ten slotte koesteren we als de stille plek bij uitstek in de bibliotheek. Het is de plaats waar de boeken en tijdschriften geconsulteerd worden. Mensen kunnen van thuis uit al opzoekingen verrichten in de catalogi evenals materiaal reserveren. Op het moment dat ze langskomen ligt dit klaar voor hen zodat ze geen tijd verliezen met wachten. Verder is er draadloze internetaansluiting voorzien zodat de bezoekers zo efficiënt mogelijk kunnen werken.

Erfgoedbibliotheken

Pierre Delsaerdt

VOORZITTER VAN DE VLAAMSE ERFGOEDBIBLIOTHEEK, ANTWERPEN

In het proces van bevraging en beleidsplanning dat de Vlaamse Erfgoedbibliotheek zichzelf in 2011 oplegde, werden zowel de partnerbibliotheken als de stakeholders van deze netwerkorganisatie uitgenodigd om na te denken over de ‘unique selling proposition’ van erfgoedbibliotheken. Bovenaan hun lijstje landden, met ruime voorsprong op de achtervolgers, de bibliotheekcollecties. Zonder hun rijke verzamelingen zouden alle andere kwaliteiten die erfgoedbibliotheken kunnen voorleggen – de deskundigheid van hun medewerkers, de kwaliteit van hun magazijnen, de openheid voor het publiek ... – zinloos zijn. Een beleid dat aansluiting zoekt bij de reële noden van erfgoedbibliotheken en hun gebruikers, zal zich daarom moeten buigen over het eigen karakter van erfgoedcollecties in bibliotheken. In wat volgt worden hiervoor enkele elementen aangereikt. Waarom is de belangstelling voor bibliotheekcollecties de laatste jaren toegenomen? Wat zijn de voornaamste episodes in de collectiegeschiedenis van het Belgische bibliotheekwezen? Over welke types van instellingen is het bibliotheekerfgoed in Vlaanderen verspreid en hoe verhouden die zich tot de nationale bibliotheek van België? En wat kan een netwerkorganisatie als de recent opgerichte Vlaamse Erfgoedbibliotheek in dit verhaal betekenen?

SPOREN VAN VERZAMELAARS

In een van de wetenschappelijke disciplines die het dichtst bij het werk van erfgoedbibliotheken aanleunt, de boekgeschiedenis, is er sedert

enkele jaren een verhoogde aandacht merkbaar voor het verzamelen als culturele praktijk. De belangstelling voor het boek als materieel object en economisch product blijft groot. Maar daarnaast is er nu meer dan vroeger aandacht voor verzamelingen en verzamelaars, en voor de wijze waarop lezers uit het verleden zich boeken hebben toegeëigend. Bij het aanleggen van (grote of kleine) privébibliotheken hebben verzamelaars beslissingen genomen over welke boeken ze al dan niet zouden aankopen. Ze hebben daarbij persoonlijke voorkeuren en professionele behoeften laten meespelen, maar zich ook laten leiden door een evoluerende verzamelaarscanon, die tot uitdrukking werd gebracht in bibliothele tijdschriften, handboeken over het verzamelen van boeken, briefwisseling met andere verzamelaars en veilingcatalogi van befaamde collecties in binnen- en buitenland. Omdat de bestanden van erfgoedbibliotheken vandaag voor een niet te onderschatten deel zijn samengesteld uit privécollecties (of fragmenten ervan) uit vroegere tijden, is deze benadering van groot belang. Zij maakt het bijvoorbeeld mogelijk om de representatieve kwaliteit van hedendaagse erfgoedcollecties in te schatten en te beoordelen: een goed inzicht in de principes die de collectievorming in het verleden beheersten, helpt ons vandaag te begrijpen hoe het komt dat er van sommige categorieën publicaties naar verhouding veel meer titels bewaard zijn dan van andere.

Ook de boekhistorische belangstelling voor de lezer en haar/zijn consumptie van boeken verklaart de verhoogde aandacht voor collecties en voor sporen van lezers en lectuur in de overgeleverde boeken. Wat erfgoedbibliotheken hieraan kunnen bijdragen is niet gering. Zij kunnen het register van zoek sleutels op hun collecties verbreden door niet enkel in te zetten op de bibliografische beschrijving in de strikte zin (de ontsluiting op auteursnaam, titel, plaats en jaar van uitgave, drukker-uitgever, eventueel aangevuld met de nauwkeurige beschrijving van collatieformule en vingerafdruk), maar ook op herkomstgerelateerde informatie: aan welke opeenvolgende (particuliere of institutionele) eigenaars hebben welbepaalde exemplaren van een boek ooit toebehoord, en aan de hand van welke elementen kunnen deze ‘provenances’ worden geïdentificeerd: een gegraveerd ex-libris, een bibliotheeketiket, een boekband met persoonlijke bandstempel, een eenvoudige handteke-

ning op het schutblad ... Het is arbeidsintensief werk dat een grote deskundigheid en vertrouwdheid met de collecties veronderstelt, maar het loont de moeite omdat het kan bijdragen tot een meer 'polyfone' benadering van het handgeschreven en typografisch erfgoed dat in onze bibliotheken bewaard wordt. Een boek haalt zijn waarde en betekenis niet alleen uit zijn inhoud, maar ook uit de opeenvolgende lezers die het in hun bezit hebben gehad en er sporen in hebben achtergelaten. Stilaan leidt internationale samenwerking tussen bibliotheken tot min of meer gestandaardiseerde instrumenten zoals de Thesaurus en het bestand 'Material evidence in incunabula' van het 'Consortium of European Research Libraries' (CERL). Zij kunnen het werk van bibliothecarissen op het terrein van de herkomsten ondersteunen en tonen bovendien aan dat boeken internationaal circuleerden en soms in collecties terecht kwamen die mijlenver verwijderd waren van de stad waar ze op de drukpers waren gelegd.

INSTITUTIONELE EN PARTICULIERE VERZAMELAARS

Verwant aan deze verzamelaars- en lezersgerichte benadering van collecties is de geschiedenis van het institutionele bibliotheekwezen. Ook die heeft een doorslaggevende impact op de samenstelling van erfgoedcollecties in hedendaagse bibliotheken. Welke instituties richtten in het verleden bibliotheken op, wat waren daarbij de doelstellingen, en – minstens even belangrijk – hoe reageerden deze instellingen op externe politieke en maatschappelijke factoren? Gingen collecties onherroepelijk verloren of kwamen ze in nieuwe contexten terecht wanneer de moederinstelling werd opgeheven? Welke nieuwe instellingen stonden dan klaar om de oude collecties een nieuw onderkomen te bieden?

De geschiedenis van het Belgische bibliotheekwezen is hiervan een zeer complexe maar ook boeiende illustratie. In vergelijking met Duitsland, Engeland, Nederland en Scandinavië weten we relatief weinig over de reële impact van de Reformatie op religieuze bibliotheken in de zestiende-eeuwse Zuidelijke Nederlanden – al zijn er tijdens de 'Opstand' ook bij ons zeker bibliotheken vernield in het kielzog van de 'Beeldenstorm'. Maar wat zich hier vanaf het eind van de achttiende

eeuw heeft afgespeeld, is veel beter gedocumenteerd. In de jaren 1770–1815 werd de cumulatieve verzamelactiviteit van met name de oude klooster- en abdijbibliotheken abrupt beëindigd als gevolg van ingrepen van de overheid: de bibliotheken van de talrijke jezuïetencolleges werden in de late jaren 1770 (na een substantiële afroming ten gunste van de Koninklijke Bibliotheek in Brussel) verkocht op grootscheepse veilingen. In de vroege jaren 1780 hief Jozef II de contemplatieve kloosters op en verklaarde hij hun eigendommen verbeurd, waarna ook die boekenpartijen op de markt terechtkwamen. Tijdens de beginjaren van de Franse overheersing werden alle resterende religieuze instellingen opgeheven. Wat er van de klooster- en abdijcollecties overbleef nadat Franse commissarissen er de meest opvallende schatten van naar Parijs hadden weggevoerd, werd eerst samengebracht in reusachtige, slecht beveiligde en nog slechter geordende 'dépôts littéraires', en vervolgens toegewezen aan écoles centrales in de departementshoofdsteden (Brugge, Gent, Antwerpen, Brussel, Maastricht, Bergen, Luik, Namen en Luxemburg). Daar beantwoordden de collecties echter onvoldoende aan de educatieve noden van de scholieren en hun docenten. Toen de centrale scholen vanaf 1802 werden vervangen door lycea met modernere opgezette schoolbibliotheken wees de Franse wetgever de oude boekencollecties toe aan de overheden van de departementshoofdsteden, opdat die er publiek toegankelijke bibliotheken mee zouden inrichten. Zo kwam een aanzienlijk deel van het religieuze, literaire en wetenschappelijke patrimonium uiteindelijk in het bezit van nieuwe instellingen of van instellingen die, zoals de oude stadsbibliotheek van Antwerpen, reeds langer bestonden. Het is door die beweging – een dramatisch voorbeeld van gedwongen en grootschalige collectiemobiliteit – dat enkele van onze belangrijkste erfgoedbibliotheken (de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience in Antwerpen, de Openbare Bibliotheek Brugge en de Gentse Universiteitsbibliotheek, waarin de Stedelijke Bibliotheek in 1818 opging) vandaag eigenaar zijn van kerkelijk boekenbezit dat in oorsprong soms teruggaat tot de verre middeleeuwen.

Een tweede periode uit de Belgische bibliotheekgeschiedenis sluit naadloos op de vorige aan. Een neveneffect van de herbesteding van collecties aan het eind van het 'ancien régime' was namelijk dat de

antiquarische markt toen werd overspoeld door boeken die ooit in jezuïetenbibliotheken op het rek hadden gestaan of die als nutteloze dubbels van de hand werden gedaan door de ‘écoles centrales’ of de nieuwe stedelijke bibliotheken – om nog te zwijgen van de boeken die onrechtmatig in privéhanden terecht waren gekomen. Particuliere verzamelaars die de markt wat volgden konden toen voor geringe bedragen prachtige antiquarische boekencollecties samenstellen. Ook buitenlandse bibliofielen kwamen gretig bieden op de talrijke veilingen die toen gehouden werden of behoorden tot de vaste cliënteel van enkele lokale antiquariaten. Maar zoals dat gaat met privécollecties, kwamen ook die bibliofiele boekenpartijen na het overlijden van hun eigenaar weer op de markt terecht. In de tweede helft van de negentiende eeuw stond het institutionele bibliotheekwezen echter veel sterker dan aan het eind van het ‘ancien régime’. Enkele grotere bibliotheken beschikten nu over acquisitiebudgetten, waren gevoelig geworden voor de noodzaak om de materiële getuigen van het ‘nationale’ geheugen te verzamelen en volgden de antiquarische boekenmarkt bewust op; soms slaagden ze er ook in om overheidssteun of privémeccenaat te mobiliseren. Het gecombineerde effect van deze factoren is onlangs trefzeker omschreven als een ‘natuurlijke concentratiebeweging naar openbaar bezit van handschriften en oude drukken’. Het maakt nog extra duidelijk waarom het voor erfgoedbibliotheken vandaag zo nuttig kan zijn om te begrijpen welke drijfveren particuliere verzamelaars – bibliofiele en andere – in het verleden hebben bewogen om boeken te verzamelen, en welke selectiecriteria hen daarbij hebben geleid.

DIVERSITEIT

Uit het bovenstaande zou kunnen worden afgeleid dat ons geschreven en gedrukte erfgoed vandaag verspreid is over een beheersbaar aantal instellingen: de stedelijke bibliotheken die in de vroege negentiende eeuw de oude boekencollecties van de opgeheven instellingen uit het ‘ancien régime’ kregen toegewezen. Zoals steeds is de realiteit minder transparant. Een niet te veronachtzamen deel van het dat erfgoed leidt nog steeds een relatief verdoken bestaan in privécollecties en staat

nergens officieel geregistreerd, laat staan dat het beschikbaar zou worden gesteld voor wetenschappelijk onderzoek of culturele ontsluiting. Maar ook de institutionele collecties zijn zeer divers. Onder de instellingen die geregistreerd staan in de Collectiewijzer erfgoedbibliotheken van de vzw Vlaamse Erfgoedbibliotheek komen vanzelfsprekend vooral universiteitsbibliotheken en openbare bibliotheken met een voor geschiedenis als stadsbibliotheek voor. Maar ze worden geflankeerd door openbare bibliotheken van recentere datum, door hogeschoolbibliotheken, museumbibliotheken en klooster- en abdijbibliotheken. Wat deze laatste betreft: in de negentiende eeuw werden vele religieuze gemeenschappen opnieuw opgericht, en sommige beschouwden ook dan een goed uitgebouwde bibliotheek als een onmisbaar instrument voor studie, bezinning en prestige; de collecties die men er nu aantreft zijn vaak verrassend veelzijdig en van een uitzonderlijke kwaliteit. Bovendien zijn nogal wat ‘verdwaalde’ boekencollecties terechtgekomen in archieven en documentatiecentra, als onderdeel van een privéarchief, door schenking of gewoon als een uitvloeisel van de ambitie om rond welbepaalde onderwerpen een zo volledig mogelijk informatiebestand samen te brengen. En ‘last but not least’, wel integendeel, moet hier de Koninklijke Bibliotheek van België worden genoemd. Als geen enkele andere instelling belichaamt ze de bijzondere bibliotheekgeschiedenis van ons land.

KONINKLIJKE COLLECTIES

De Koninklijke Bibliotheek in Brussel werd in de tweede helft van de zestiende eeuw opgericht rond de verzamelde boeken en handschriften van de hertogen van Bourgondië. Oorspronkelijk fungeerde ze uitsluitend als vorstelijke privébibliotheek, maar in de achttiende eeuw werd ze op een hoger niveau getild en ter beschikking gesteld van de leden van de Keizerlijke en Koninklijke Academie. Haar collectie werd enorm uitgebreid toen Georges Gérard, een lid van de Academie, in 1777 de opdracht kreeg om in de colleges van de opgeheven jezuïetenorde alle boeken en handschriften te selecteren die voor de Koninklijke Bibliotheek van belang konden zijn, en ze naar Brussel te laten voeren. Na de

inval van de Franse revolutionaire legers werden sommige van haar belangrijkste schatten naar Parijs meegevoerd. De rest van de collectie werd aanvankelijk toegewezen aan de 'école centrale' van het Dijledepartement in Brussel, waarna de boeken – om de boven geschetste redenen – uiteindelijk een onderkomen kregen in de nieuwe Brusselse stadsbibliotheek. De Koninklijke Bibliotheek die in 1839 als nationale bibliotheek van het nieuwe koninkrijk werd opengesteld, werd aanvankelijk opgebouwd rond de aankoop, in 1837, van de fabelachtige privécollectie van de Gentse bibliofiel Karel van Hulthem (1764–1832) – een van die verzamelaars die de opportuniteiten van zijn tijd had weten te grijpen en die bovendien bibliothecaris was geweest van de 'école centrale' van het Scheldedepartement. Toen het Brusselse stadsbestuur haar stedelijke bibliotheek aan de collectie van Hulthem toevoegde, ontstond de omvangrijkste en meest veelzijdige erfgoedcollectie van ons land. Dat statuut heeft de Koninklijke Bibliotheek op de Kunstberg nog steeds, mede dankzij een volgehouden aanwinstenpolitiek en de invoering van het wettelijk depot – al slaagt ze er niet altijd in om essentiële stukken van ons geschreven patrimonium in het land te houden.

COLLECTIEVORMING ... EN ANDERE ZORGEN

De reeds vermelde bevraging van de stakeholders en partnerbibliotheken van de Vlaamse Erfgoedbibliotheek heeft weliswaar de collecties als voornaamste troef naar voren geschoven, maar het zou verkeerd zijn daaruit af te leiden dat de erfgoedbibliotheken in Vlaanderen in eerste instantie bezorgd zijn over de uitbreiding van hun collecties, over de actieve acquisitie van antiquarische boeken en handschriften. Daarvoor ontbreken doorgaans trouwens de middelen. Waar ze zich wél grote zorgen over maken, is hoe ze hun collecties in optimale omstandigheden kunnen bewaren voor de toekomst, hoe ze de soms eindeloze bestanden bibliografisch kunnen verwerken, wat ze kunnen doen om hun overheden te overtuigen van het belang om in deze collecties te investeren en welke richtlijnen ze moeten volgen wanneer ze hun collecties willen digitaliseren. De opdrachten die het Cultureel-erfgoeddecreet van 2008 aan de Vlaamse Erfgoedbibliotheek toeweest, sluiten

duis niet altijd naadloos aan bij de noden die de sector zelf als prioritair aanmerkt. Artikel 40 van het Decreet beveelt aan om aandacht te besteden aan “het afstemmen van het passieve collectiebeleid van de verschillende partners” met behulp van thema- en zwaartepuntcollecties, en “een actief collectiebeleid voor Flandrica” uit te bouwen, meer bepaald voor “publicaties die vanuit cultureel en historisch oogpunt of vanuit hun cultureel-erfgoedwaarde voor Vlaanderen van belang zijn.” De afgelopen jaren heeft de Vlaamse Erfgoedbibliotheek op dit vlak wel een aantal activiteiten ontplooid. Haar voorganger, het overlegplatform Erfgoedbibliotheken Vlaanderen, publiceerde een handleiding voor de omgang met schenkingen en er werden enkele eerste afspraken gemaakt rond de selectieve bewaring van buitenlandse kranten. Maar ongetwijfeld is er ruimte voor méér. In het plan voor de volgende beleidsperiode (2013–2018) zal er zeker meer aandacht naar deze opdrachten gaan. Gehoopt wordt dat de Vlaamse overheid haar belofte waar zal maken om de jonge netwerkorganisatie hiervoor de nodige groeikansen te geven, in middelen maar ook in tijd. In elk geval zal het werk rond collectieafspraken worden vergemakkelijkt als bibliotheken erin slagen om het zogenaamde Cometamodel voor collectiebeschrijvingen te implementeren. Het model werd door de Vlaamse Erfgoedbibliotheek ontwikkeld in nauwe samenwerking met FARO en Packed. Het maakt het voor instellingen mogelijk om een beter zicht te krijgen op de (inhoudelijke of herkomstgerelateerde) collectieprofielen die ze in huis hebben, zonder elk individueel item eerst in detail te beschrijven in de catalogus. Een ander instrument dat het mogelijk moet maken om werk te maken van ‘een actief collectiebeleid voor Flandrica’ is het decretaal depot, waarmee Vlaamse erfgoedbibliotheken het wettelijk depot graag aangevuld zouden zien. Als de Vlaamse overheid erin zou slagen om al wat er in Vlaanderen (op papier of digitaal) verschijnt ook de weg naar een door haar erkende erfgoedbibliotheek te doen vinden, zou dat een mooie incentive zijn om over de bestemming van dit ‘nieuwe erfgoed’ waterdichte afspraken te maken.

In wat voorafgaat heb ik getracht enkele uiteenlopende aspecten van het begrip ‘collecties’ in een context van erfgoedbibliotheken te belichten. Ik hoop duidelijk te hebben gemaakt dat het belangrijk zal zijn om

de sector van de erfgoedbibliotheken te ondersteunen in wat zij als haar dringendste noden beschouwt, als de overheid ze wil meekrijgen in haar wens om een proactief Vlaams collectiebeleid te voeren. Verder mag van de overheid worden verwacht dat ze een aanvullend decretaal depot – met inbegrip van een digitaal depot – mogelijk maakt, zowel juridisch als wat de infrastructuur betreft. Beide instrumenten zullen een cruciale rol spelen bij de bewaring van het erfgoed van morgen. En ten slotte mogen deze overwegingen worden opgevat als een oproep om de zo essentiële erfgoedcollecties die in onze nationale bibliotheek worden bewaard, niet aan onverschilligheid ten onder te laten gaan. De boeken-, handschriften- en krantencollecties die gehuisvest worden in de Koninklijke Bibliotheek van België, zijn in vele opzichten onvervangbaar, ook vanuit een Vlaams perspectief. Een overzicht van het geschreven en gedrukte erfgoed van Vlaanderen, een ‘Collectie Vlaanderen’ zal nooit volledig zijn als het deze bestanden links laat liggen. De toekomst van de collecties van de Koninklijke Bibliotheek in een land waar cultuur, onderwijs en wetenschap al lang gemeenschapsmateries zijn geworden, moet voor alle betrokken instanties een bron van ernstige bezorgdheid, alertheid en reflectie zijn.

Erfgoedbibliotheken

Bart Op de Beeck

VERANTWOORDELIJKE VAN DE DIENST PUBLIEKE DIENSTVERLENING
KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK VAN BELGIË, BRUSSEL

Als nationale bibliotheek is de Koninklijke Bibliotheek van België (afgekort KBR) de instelling bij uitstek die het Belgische gedrukte en geschreven patrimonium voor het nageslacht verwerft, bewaart en op een verantwoorde manier ter beschikking stelt van niet alleen de wetenschappelijke onderzoekers, maar ook van een breed publiek.

De KBR verzamelt dus in de eerste plaats Belgisch materiaal. We beperken ons hier tot de verzameling oude en bijzondere drukken. Er worden items verworven die in België zijn gedrukt, boeken van Belgische auteurs in het buitenland gedrukt (bv. Lipsius), boeken die betrekking hebben op de Belgische geschiedenis en cultuur in het algemeen.

Bovendien heeft elke afdeling ook een aantal zwaartepunten. We hebben bijvoorbeeld een niet onaardige collectie Erasmiana en een verzameling met drukken van de *Imitatio Christi*. Niet alleen door de collecties die aan de basis liggen van de KBR, maar ook door schenkingen heeft de collectie een internationaal karakter. De schenking Solvay zorgde ervoor dat de KBR onder andere één van de grootste collecties boekbanden van de Franse kunstboekbindster Rose Adler bezit. Een belangrijke verzameling Voltaire werd door graaf de Launoit geschonken bij de eerste steenlegging van het nieuwe gebouw. Om een idee te geven van de omvang van de collecties: de KBR bezit ongeveer 40.000 handschriften, 400.000 drukken voor 1800, 700.000 prenten, een collectie kaarten en plannen, een muziekafdeling – natuurlijk toegespitst op de Belgische muziekwereld, maar ook met internationale allure zoals het Bartokarchief – en een penningkabinet.

Buiten de historische en museale collecties beheert de KBR ook de grootste collectie Belgische en buitenlandse publicaties uit de negentiende en de twintigste eeuw. De boekentoren met de algemene collectie bevat ongeveer 5 miljoen boekdelen en telt 17 verdiepingen. Een verdieping komt overeen met vier verdiepingen van de boekentoren van de Gentse Universiteitsbibliotheek.

Sinds haar oprichting in 1837 heeft ze met nooit aflatende ijver de Belgische boekproductie opgevolgd en een brede waaier aan Belgische publicaties aangekocht. Het wettelijk depot, gevestigd in de KBR, zorgt er sinds 1966 voor dat zo goed als de volledige nationale boekproductie voor de toekomst bewaard blijft en door middel van de Belgische bibliografie wordt ontsloten. Zo bezit de KBR een grote collectie Belgische kranten en tijdschriften, die dikwijls broos materiaal bevat. Gemiddeld worden er elk jaar meer dan 20.000 Belgische boeken en meer dan 16.000 periodieke publicaties gedeponeerd. Ook elektronische publicaties zoals cd-roms worden gecatalogiseerd en sinds 2005 kan men op vrijwillige basis onlinepublicaties deponeren. Vanaf 1 april 2008 wijzigde de wet en moeten er twee exemplaren worden gedeponeerd. Wegens budgettaire beperkingen worden er immers reeds jarenlang geen Belgische drukken meer aangekocht. Uitzondering hierop zijn natuurlijk de naslagwerken, woordenboeken, enzovoort.

De KBR is niet alleen de grootste bewaarbibliotheek van België, maar ook een belangrijke wetenschappelijke bibliotheek. Sinds 2001 beperkt ze haar collecties tot de humane wetenschappen. Het aanwinstenbeleid is erop gericht een coherente collectie voor deze vakgebieden aan te leggen. De KBR volgt vandaag meer dan 2.300 reeksen op en heeft een abonnement op meer dan 2.200 tijdschriften waarvan er meer dan 400 elektronisch beschikbaar zijn. Jaarlijks worden er 6.000 à 9.000 monografieën verworven. De laatste jaren kocht de KBR ook een behoorlijk aantal digitale publicaties en databanken aan die in de bibliotheek gratis ter beschikking worden gesteld van de lezers.

De bibliotheek heeft steeds een actief aanwinstenbeleid gevoerd. Voor het brede spectrum van patrimoniale stukken die de KBR verwerft, veronderstelt dit een gedegen kennis van de markt en een voortdurend afwegen van de vraagprijs en het belang van het stuk. Het aanwinsten-

beleid van de laatste jaren heeft er bovendien voor gezorgd dat er nog nooit zoveel oude drukken werden verworven. In 2009 werden er bijvoorbeeld een 350-tal oude drukken aangekocht. Ook voor de aankoop van ontbrekende Belgische werken uit de negentiende eeuw wordt er nu een belangrijke inspanning geleverd.

De afdeling Kostbare werken pluisst elk jaar tientallen boekhandels-catalogi en veilingcatalogi uit op zoek naar werken die in België werden gedrukt. Sinds de oprichting van de KBR werden de meeste van deze veilingcatalogi bewaard en vanaf 1965 werden ze zorgvuldig gecatalogiseerd (gepubliceerd door Jeanne Blogie), wat niet in alle bibliotheken het geval is. Op deze manier bezit de KBR één van de belangrijkste collecties veilingcatalogi in de wereld, zeker wat onze contreien betreft. De laatste jaren schuimen we ook het internet af, want ook oude drukken worden steeds meer online verkocht en we bemerken een verschuiving van de gedrukte antiquariaatscatalogus naar het online antiquariaat. Het aantal gedrukte veilingcatalogi neemt af. Het is belangrijk hier op te merken dat de afdeling Kostbare werken zich de laatste jaren tot een volwaardige afdeling Oude en bijzondere drukken heeft ontwikkeld. Sinds 2008 bevinden zich immers alle drukken tot 1830–1840 onder de hoede van deze afdeling.

Gedurende het laatste decennium zijn de contacten met andere patrimoniale instellingen toegenomen en geregeld worden er met de belangrijkste actoren op dit gebied, zowel in binnen- als buitenland, afspraken gemaakt en dit hoofdzakelijk voor boekenveilingen. In België is dit vooral met de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, met de Leuvense Universiteitsbibliotheek en de Brugse Biekerf, maar ook met de AML (Archives et Musée de la Littérature) en de Vlaamse tegenhanger, het AMVC (Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, nu Letterenhuis). Voor het buitenland wijzen we hier vooral op Nederlandse bibliotheken zoals de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam en Leiden en de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag. Ook voor de moderne collectie wordt er met andere wetenschappelijke Belgische bibliotheken overleg gepleegd. Hierbij denken we bijvoorbeeld aan 'Biomed' in het kader van de VOWB (Vlaams Overlegorgaan inzake Wetenschappelijk Bibliotheekwerk) waarbij de KBR hoofdzakelijk haar rol speelt als

bewaarbibliotheek en zoveel mogelijk tijdschriften—zelfs buitenlandse—voor de toekomst probeert te bewaren. Persoonlijk ben ik trouwens de opinie toegedaan dat ook het internationale toekomstige erfgoed, zoals deze biomedische tijdschriften, moet worden bewaard en men niet een eng nationalistisch standpunt kan innemen. Dit is een punt van discussie, ook binnen de instelling. We mogen zeker niet vergeten dat deze buitenlandse wetenschappelijke tijdschriften morgen ook tot het erfgoed behoren. Hier zien we dan ook een verschil tussen een bewaarbibliotheek en de universiteitsbibliotheek. De KBR mag geen enkel exemplaar van zijn collectie afstoten.

De bibliotheek heeft steeds een beroep kunnen doen op een schare van milde schenkers. Zowel privépersonen als de Vrienden van de Koninklijke Bibliotheek of de Koning Boudewijnstichting hebben ervoor gezorgd dat de bibliotheek ook een merkwaardige collectie internationaal erfgoed bezit. Deze schenkingen omvatten niet alleen patrimoniale stukken, maar ook moderne drukken die vanuit onverwachte hoek de collecties van de KBR verrijken. We gaan hier niet in op het aantal schenkingen of de schenkers, deze kan u terugvinden in de talrijke tentoonstellingscatalogi, historische inleidingen tot de collecties, jaarverslagen e.d. van de KBR. Schenkingen van enkele boeken worden meestal in de lopende reeksen ingeschreven (negende reeks en voor de kostbare werken de reeks 'LP'). Wanneer het gaat om grotere schenkingen krijgen deze een afzonderlijk reeksnummer. De zogenaamde 'FS'-reeksen of 'fonds spécial', de bijzondere fondsen met een plaatsnummer FS gevolgd door een Romeins cijfer, bevatten reeds 82 nummers. Wanneer de schenking belangrijk is, bijvoorbeeld de schenking van de verzameling Scutenaire (FS XLIX), wordt deze schenking zeker in haar geheel bewaard. Dubbels worden er niet uit verwijderd. Voor een privé-schenker ligt dit laatste soms erg gevoelig. Bij bepaalde overeenkomsten wordt vermeld dat de KBR zich ertoe verplicht om binnen een zeker aantal jaren de collectie te verwerken en bijvoorbeeld een catalogus te publiceren. Dit is zo bij de verzameling Van Bogaert (FS XXXV) en de reeds eerder vermelde verzameling Scutenaire. Soms gebeurt het dat er privé-schenkingen worden geweigerd. Het gaat dan bv. om een massa boeken die reeds werd afgeroomd door enkele anti-

quaren. De nabestaanden van een privéverzamelaar zoeken dan alleen nog een bibliotheek die hen (gratis) van deze massa boeken verlost.

Bij schenkingen door andere instellingen – en we denken hier bv. aan dubbels uit andere instellingen of (deel)collecties van ministeriebibliotheken die worden afgebouwd – wordt er steeds overeengekomen dat de KBR zelf beslist om bv. de dubbels in te schrijven, te ruilen of af te voeren. In de mate van het mogelijke worden deze dubbels aan andere bibliotheken aangeboden. Soms wordt er voor elk exemplaar nagekeken of we de boeken al dan niet bezitten. Bij andere schenkingen wordt er een steekproef uitgevoerd zodat we een zicht krijgen op bijvoorbeeld het aantal Belgische boeken in de aangeboden verzameling. Dikwijls moet men snel beslissen en dan wordt er meestal voor geopteerd om de gift in de KBR te triëren. Bij het aanwinstenbeleid voor de Belgische drukken uit de negentiende eeuw en de twintigste eeuw geldt de regel dat we op zijn minst twee exemplaren van elke druk moeten bezitten, op voorwaarde natuurlijk dat het tweede exemplaar ons via een schenking of gift gratis wordt aangeboden. Er wordt dus echter niet systematisch van elke druk een tweede exemplaar aangekocht.

Een bibliotheek die geen boeken meer verwerft, is ten dode opgeschreven. Dit is zeker niet zo voor de Koninklijke Bibliotheek van België. De beleidslijn van de KBR is duidelijk: het Belgische erfgoed in de ruime zin van het woord. Het is niet aangewezen het aankoopbeleid voor het patrimonium in een strikt keurslijf te gieten. Noch is het bijvoorbeeld aan de conservator van het Wettelijk Depot te beslissen welke Belgische bibliofiele uitgaven worden verworven. Alle Belgische publicaties die meer dan 265 euro kosten moeten immers worden aangekocht. Het subjectieve esthetische oordeel van het afdelingshoofd mag geen rol spelen bij een aanwinstenbeleid.

Vooraf bij het verwerven van schenkingen, maar ook bij courante aanwinsten spelen twee factoren een rol en dit is eigenlijk altijd zo voor elke bibliotheek. Een erfgoedbibliotheek moet over voldoende personeel beschikken om de schenkingen bibliografisch te kunnen verwerken en dit binnen een redelijke termijn. Zo had in de KBR de afdeling Aanwinsten jarenlang een magazijn met onverwerkte giften opgebouwd. Wanneer de boeken niet gecatalogiseerd zijn bestaan ze niet voor de

buitenwereld, ze nemen magazijnruimte in beslag en vooral bij giften wekt dit wrevel op bij de schenkers en bij verzamelaars die overwegen om nog boeken te schenken. De laatste jaren hebben we duizenden boeken laten verwerken door jobstudenten die korte ‘voorlopige beschrijvingen’ aanmaken en plaatsnummers toekennen. Dit is het geval voor de collectie overdrukken van de opgeheven bibliotheek van de Académie de médecine die juist de periode behandelt waarin de moderne medische wetenschap zich begint te ontwikkelen. Dikwijls gaat het hier om opdrachtexemplaren, maar we vonden ook enkele drukken uit de zestiende eeuw in deze verzameling.

De verloren ruimte brengt ons bij het tweede punt: plaatsgebrek. Ook de KBR zal in de volgende jaren, om niet te zeggen volgend jaar, over een externe opslagruimte moeten beschikken om de boeken fatsoenlijk op te slaan. Plaatsgebrek mag voor een erfgoedbibliotheek eigenlijk nooit een rol spelen. Toch is het telkens weer een van de belangrijkste knelpunten.

Niet-Europese collecties

Hein Vanhee

HOOFD COLLECTIEBEHEER, DEPARTEMENT GESCHIEDENIS EN ANTHROPOLOGIE
KONINKLIJK MUSEUM VOOR MIDDEN-AFRIKA, TERVUREN

Met de afbeelding van een veilinghamer wil ik beginnen met een knip-oog naar de instellingen die in de lezingen van vandaag onder de aandacht komen, zijnde KMMA, KADOC en MAS. Collectieverwerving binnen deze instellingen gebeurt immers zelden op deze manier. Dit is niet enkel en alleen te wijten aan financiële beperkingen. Het is een bewuste beleidskeuze om niet systematisch de grote veilingen af te schuimen. Het aanwinstenbeleid van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika (KMMA) is niet afgestemd op de dynamiek van de markt, maar op zijn eigen wetenschappelijke en maatschappelijke opdracht. Nieuwe aanwinsten gebeuren bij voorkeur in het kader van onderzoek of tijdens de voorbereiding van een nieuwe tentoonstelling. In tweede instantie wordt prioriteit verleend aan de versterking van de kerncollecties.

HISTORISCH PERSPECTIEF

De ontstaansgeschiedenis van de collectie van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika is onlosmakelijk verbonden met de wereldtentoonstelling van 1897. Een jaar later, in 1898, werd het Congomuseum opgericht. In Congo werd een actieve verzamelpolitiek ontwikkeld, waarbij de koloniale overheid financiële middelen ter beschikking stelde om allerhande materiaal te verzamelen, van natuurwetenschappelijke en van culturele aard, ten dienste van de kennisverwerving over de kolonie. In het eerste decennium van de twintigste eeuw werd het koloniale museum al snel te klein. Een nieuw en prestigieus gebouw werd opge-

trokken, dat zijn deuren opende in 1910. De collecties van het nieuwe museum bleven snel aangroeien, onder meer dankzij wetenschappelijke expeditie. Na de felle kritiek op het bewind van Leopold II moest het nieuwe Belgisch Congo een quasi wetenschappelijk project worden. De materiële neerslag en documentatie van de krampachtige zoektocht naar kennis en controle werd tentoongesteld of opgestapeld in Tervuren.

Na 1960 werd de geografische scope van het museum verbreed tot het volledige Afrikaanse continent en vervolgens nog verder. Toen gedurende enkele jaren de piste van een soort 'museum voor wereldculturen' werd onderzocht, kwamen dankzij ruilovereenkomsten zelfs niet-Afrikaanse collecties terecht in het KMMA. De Afrikaanse collecties zelf bleven aangroeien dankzij schenkingen en in mindere mate ook aankopen. De uit wetenschappelijk oogpunt meest waardevolle aanwinsten gebeurden in het kader van wetenschappelijke zendingen, onder meer in West- en in Oost-Afrika.

Ondanks een zekere verruiming van het werkveld in de postkoloniale periode zien we dat het KMMA na honderd jaar toch vooral een museum blijft dat gericht is op Centraal-Afrika. Binnen de menswetenschappen zien we dat ongeveer 85% van de collecties uit Centraal-Afrika afkomstig is. Ook de huidige opdrachtverklaring van de instelling legt de nadruk op dit subcontinent.

De afgelopen jaren heeft het museum op organisatorisch vlak enkele hervormingen doorgevoerd. Oorspronkelijk telde het museum vijf afdelingen, later werd dat opgetrokken tot zeven. Deze zeven afdelingen werden nog later omgevormd tot vier departementen met daarbinnen tien afdelingen. Gezien elke afdeling in zekere mate een eigen aanwinstenpolitiek voerde, is de ontwikkeling van de collecties van het KMMA ook bepaald door (wijzigingen in) deze interne organisatie. Vandaag beschikt het KMMA echter over een institutioneel beleid inzake collectieverwerving.

EVALUATIE VAN HET COLLECTIEBELEID

In 2005 heeft het museum een grondige evaluatie doorgevoerd van het collectiebeleid, waarbij ook het aanwinstenbeleid onder de loep werd

genomen. De problemen uit het verleden die om een bijsturing van het beleid vroegen, werden als volgt geïdentificeerd. Ten eerste is het duidelijk dat in het verleden veel beslissingen over nieuwe aanwinsten op een ad-hocbasis zijn genomen, zonder dat ze getoetst werden aan een breder institutioneel beleid. Vooral schenkingen werden makkelijk aanvaard, terwijl aankopen vaak werden beslist op basis van persoonlijke voorkeuren en motieven. De afwezigheid van voldoende strenge kwalitatieve criteria en prioriteiten heeft een aantal objecten het museum binnengeloodst die vanuit wetenschappelijk, documentair of esthetisch oogpunt weinig waarde hebben.

Ten tweede was er het probleem van een goede opvolging na de beslissing tot verwerving. Voor een wetenschappelijke instelling is het van cruciaal belang dat meteen na deze beslissing alle gegevens over een schenking of aankoop nauwgezet worden geregistreerd. Alle betrokken informanten dienen te worden gehoord over de herkomst, context van productie, context van verzameling, gebruik en betekenis van een nieuw verworven object. In het verleden is die informatie niet altijd even consequent geregistreerd.

Een derde probleem heeft te maken met auteursrechten. In het verleden heeft het museum tal van schenkingen aanvaard, bestaande uit foto's, films, geluidsopnames en persoonlijke archieven. Meestal werden hierbij geen overeenkomsten gemaakt met betrekking tot een overdracht van auteursrechten. Dit bemoeilijkt vandaag het gebruik van bepaalde collecties wanneer hun auteursrechtelijke status onduidelijk is en de eventuele rechthebbenden moeilijk op te sporen zijn.

Ten slotte is er het probleem van collecties die enkel in bewaring werden gegeven aan het KMMA, zonder overdracht van eigendomstitel. In een aantal gevallen werden dergelijke depots aanvaard om er vooral voor te zorgen dat dit materiaal niet zou verloren gaan, vaak in afwachting van een meer definitieve regeling – een schenking, een legaat of een verkoop. De geschiedenis heeft uitgewezen dat enkele van deze depots problematisch worden wanneer hun status zelfs na vele jaren niet wordt uitgeklaard. Het bewaren en ontsluiten van collecties brengt belangrijke kosten met zich mee, kosten die moeilijker te verantwoorden zijn voor collecties die misschien ooit terug vertrekken. Een depot

is echter niet noodzakelijk een te vermijden last. Een gunstige regeling werd bijvoorbeeld getroffen voor het bekende depot in het KMMA van de etnografische verzameling van de Jezuiten. Hierbij werden duidelijke afspraken gemaakt met betrekking tot de termijn en het delen van bepaalde kosten. Voor de nabije toekomst is echter beslist om geen bijkomende depots meer te aanvaarden, gezien de druk op de beschikbare bewaarruimte dit niet langer toelaat.

IMPLEMENTATIE VAN EEN NIEUW BELEID

Het nieuwe aanwinstenbeleid van het KMMA wordt gekenmerkt door de visie dat aanwinsten geen doel op zich zijn maar bijdragen tot collectievorming. Collectievorming staat ten dienste van de wetenschappelijke en maatschappelijke opdracht van de instelling. Dit gaat verder en omvat meer dan het louter verwerven van nieuwe items. Collectievorming gaat over het vormen van een collectie die optimaal toegankelijk en bruikbaar is voor wetenschappelijk onderzoek en voor publiekswerking. Nieuwe aanwinsten dienen voortaan vanuit deze optiek te worden verantwoord, terwijl bijkomend wordt geïnvesteerd in een kwalitatief hoogstaande inventarisatie, documentatie en ontsluiting van de collecties die sinds lang aanwezig zijn.

Naast duidelijke criteria en prioriteiten is een duidelijke gestandaardiseerde procedure voor de besluitvorming een van de voornaamste aspecten van het nieuwe aanwinstenbeleid.

Het KMMA beschikt over een collectiecommissie die aan de directeur een formeel advies geeft over elk voorstel voor een nieuwe aanwinst. Dit geldt zowel voor schenkingen en legaten als voor aankopen. De voorstellen worden opgemaakt aan de hand van een standaardformulier dat de indiener van het voorstel ertoe aanzet alle beschikbare informatie zo duidelijk mogelijk aan de commissie over te maken. Tegelijk vraagt het formulier om een duidelijke motivering, met verwijzing naar de criteria en prioriteiten van het aanwinstenbeleid. Dit onderdeel van de procedure zorgt voor een belangrijke filter. Voor aanwinsten zonder duidelijke meerwaarde worden geen formele voorstellen opgemaakt en die komen dus niet bij de commissie terecht.

De finale beslissingen worden genomen door de directeur op basis van het verslag van de commissie en de bijhorende documentatie. Na de beslissing gebeurt de verdere opvolging door de afdeling Collectiebeheer. Die zorgt voor het ontwerp van schenkingsovereenkomst of bedankbrief, de registratie van de nieuwe aanwinst en de toekenning van een geschikte bewaarplaats. De oorspronkelijke indiener van het voorstel zorgt voor een zo volledig mogelijke documentatie in de collectiedatabank.

Aanwinsten die worden gerealiseerd door een wetenschapper tijdens wetenschappelijke zendingen dienen meteen na de zending te worden gemeld aan de voorzitter van de collectiecommissie. De wetenschapper wordt geacht zich te houden aan het institutionele beleid inzake nieuwe aanwinsten op het terrein. De afdeling Collectiebeheer zal de aanwinsten in quarantaine nemen voor inspectie en zorgen voor opname in de collectie.

Bij de opmaak van een voorstel voor een nieuwe aanwinst wordt voortaan ook steeds de auteursrechtelijke status onderzocht. Wanneer de rechthebbenden gekend zijn zal steeds gestreefd worden naar een parallelle overdracht – naast eigendomstitel – van het auteursrecht, of op zijn minst naar een duidelijke overeenkomst (licentie). Om administratieve problemen te vermijden in de toekomst is het belangrijk dat dit meteen wordt geregeld op het ogenblik van de verwerving.

CRITERIA EN PRIORITEITEN

Alle medewerkers van het museum kunnen te allen tijde het aanwinstenbeleid van de instelling raadplegen via het intranet en daar dus ook de definitie van de criteria en prioriteiten terugvinden. De algemene selectiecriteria vormen de voorwaarden 'sine qua non', de voorwaarden die bepalen of een voorstel ontvankelijk is voor bespreking door de commissie.

Het eerste criterium stelt dat elke verwerving moet beantwoorden aan de geldende wettelijke en ethische bepalingen en nooit schade mag berokkenen aan het publieke vertrouwen jegens de instelling. Over de integriteit van het museum en haar collecties valt immers niet te

onderhandelen. Ten tweede kan de verwerving van collecties die eerder door derden werden verzameld enkel als deze goed gedocumenteerd zijn voor wat betreft hun herkomst en hun oorspronkelijke verzamelwijze. Zo niet hebben deze voor een wetenschappelijke instelling geen of weinig waarde. Ten derde moet de omvang en de staat van nieuwe aanwinsten toelaten dat deze voor onbepaalde tijd goed in het museum kunnen worden bewaard en binnen een redelijke termijn ook kunnen worden ontsloten. De verwerving van archieven gebeurt enkel wanneer deze vergezeld zijn van een overdrachtslijst. Dit zijn de drie criteria waar in principe elke aanwinst moet aan voldoen.

Daarnaast stelt het KMMA voor nieuwe aanwinsten een aantal prioriteiten. Als eerste principe geldt dat nieuwe aanwinsten bij voorkeur gebeuren in het kader van onderzoeks- en tentoonstellingsprojecten. Nieuwe aanwinsten maken deel uit van het studiemateriaal dat noodzakelijk is om het onderzoek vooruit te helpen. Daarnaast kunnen ze een belangrijke plaats hebben in tentoonstellingen die de ambitie hebben om vernieuwend en verrassend te zijn. Onderzoeksprojecten en tentoonstellingen dragen bij tot de realisatie van de opdracht van de instelling en de collectievorming als continu proces is daar onlosmakelijk mee verbonden.

Als tweede principe geldt de versterking van de kerncollecties van de instelling: de collecties die onmisbaar en onvervangbaar zijn voor de werking van de instelling, de collecties die gezichtsbepalend zijn voor het KMMA. Dit principe vereist uiteraard dat die kerncollecties voldoende duidelijk kunnen worden gedefinieerd. Dit gebeurt als volgt: de collecties worden ingedeeld in collectiecategorieën naargelang hun wetenschappelijke of documentaire waarde en hun waarde voor de instelling. Deze indeling gebeurt op basis van regionale en thematische criteria.

De regionale criteria bepalen dat een 'categorie A' overeenkomt met Centraal-Afrika, 'B' met de rest van Afrika en 'C' met de rest van de wereld. Dit is een duidelijke beleidskeuze van het KMMA dat zich in het laatste decennium terug duidelijk op Centraal-Afrika wil richten.

De thematische criteria komen overeen met een beperkt aantal prioritaire thema's die wetenschappelijke relevantie hebben. De A-thema's zijn de thema's waarover actief onderzoek wordt gevoerd en waarover

wordt gepubliceerd. B-thema's kunnen belangrijke maar secundaire onderzoekstradities van de instelling reflecteren. De bepaling van de kerncollecties gebeurt aldus door de collecties te plaatsen op een denkbeeldige matrix van regionale en thematische criteria. Een kerncollectie komt hierbij minstens overeen met een A-regio of een A-thema.

EEN PAAR VOORBEELDEN

Om dit kort even te illustreren, kan ik een drietal voorbeelden aanhalen van voorstellen die een positief advies kregen van de collectiecommissie. Ten eerste werd een tijd geleden een 'mashuk-ruggesteun' van bij de Kuba uit Congo verworven. Na een onderzoek bleek dit voorstel niet in strijd te zijn met de geldende wettelijke en ethische bepalingen. Bovendien was het object goed gedocumenteerd en stelde dit geen onoverkomelijke problemen op het vlak van de conservering. Het voldeed op die manier dus aan de algemene criteria. Daarnaast geldt Congo voor het KMMA als een prioritaire regio en gezien er onderzoek wordt verricht over de cultuurgeschiedenis van de Kuba beantwoordde dit voorstel ook aan een thematische prioriteit.

Bij wijze van tweede voorbeeld verwijs ik naar een doodskist uit Ghana in de vorm van een gsm, die verworven werd in het kader van de voorbereiding van de tentoonstelling 'Fetish Modernity'. Hierbij werd het volledige productieproces in Ghana nauwkeurig gedocumenteerd aan de hand van foto- en video-opnames. De uitzonderlijke documentatie en de links met een onderzoeks- en een tentoonstellingsproject hebben hier de doorslag gegeven.

Ten derde heeft het KMMA recent een reeks uitzonderlijke fotoalbums digitaal verworven. De albums bevatten een unieke documentatie over het dagelijkse leven in het koloniale Congo. De eigenaars konden in materieel opzicht echter moeilijk afstand doen van de albums zelf. Daarom werd er een overeenkomst opgemaakt waarbij het KMMA de albums kon digitaliseren en de digitale reproducties opnemen in zijn collectie. Bovendien werd in de overeenkomst een overdracht van auteursrechten ten voordele van het KMMA opgenomen, zodat de foto's voortaan vrij door het KMMA kunnen worden gebruikt.

SLOTBEDENKINGEN - HEDENDAAGS AFRIKA

Collectievorming staat dus ten dienste van de wetenschappelijke en maatschappelijke opdracht van het museum. Als leidraad voor de architecturale en inhoudelijke renovatie van het museum werd aangenomen dat het KMMA in de nabije toekomst meer gericht moet zijn op het Afrika van vandaag. Het feit dat de omvangrijke collecties echter voornamelijk ontstonden in een ver en meestal koloniaal verleden stelt de instelling in dit opzicht voor een behoorlijke uitdaging. Op dit ogenblik wordt volop onderzocht hoe oudere collecties kunnen worden hergebruikt in een nieuw en eigentijds verhaal. Daarnaast wordt het debat gevoerd over hoe de collecties kunnen worden aangevuld met eigentijdse objecten en actuele kunst.

Een belangrijke en complexe vraag die hieruit volgt, is hoe het KMMA zich dient te positioneren ten opzichte van andere musea die eigentijdse materiële cultuur en kunst verzamelen. Welke eigen oriëntatie kan het KMMA hier aannemen? Het in eerste opzicht voor de hand liggende idee om vooral eigentijdse kunst te gaan verzamelen die uit Afrika komt of gemaakt is door Afrikanen stuit op twee belangrijke problemen. Enerzijds zien we dat musea die actuele kunst verzamelen dit vaak doen zonder geografische focus en zich dus ten dele bevinden op hetzelfde terrein. Anderzijds zien we dat hedendaagse Afrikaanse kunstenaars zich erg kosmopolitisch opstellen en zich bij voorkeur internationaal profileren. Hun verhouding met de ex-koloniale musea die de kunst bewaren van hun zovele door de geschiedenis anoniem gehouden voorgangers is allerminst vanzelfsprekend. Welke mogelijkheden tot samenwerking kunnen worden geëxploreerd, met andere musea en met actuele kunstenaars?

Niet-Europese collecties

Jan De Maeyer

ALGEMEEN DIRECTEUR KADOC, LEUVEN

KADOC heeft een verrassende rijkdom aan niet-Europese collecties. Die rijkdom is een uitdaging, maar brengt ook een grote verantwoordelijkheid met zich mee voor KADOC als cultureel archief en als erfgoedbibliotheek.

De aandacht voor niet-Europese collecties is geen bevestiging van het moment, maar was altijd al een inherent onderdeel van de werking van het centrum. Door een strikte toepassing van het herkomst- en structuurbeginsel werden dergelijke (deel)collecties telkens goed gedocumenteerd en integraal ontsloten. Enige nuancering is wel op haar plaats: de KADOC-collecties laten vooral zien hoe niet-Europese culturen werden gepercipieerd. Het gaat dus in feite in grote mate om Europese (Vlaamse/Belgische) collecties waarin het niet-Europese wordt belicht. Denk bijvoorbeeld aan de vele missietijdschriften en de populaire reisverhalen in de Averbodereeks 'Uit Verre Landen'.

DIVERSE COLLECTIEVORMERS

De zogenaamde niet-Europese collecties van KADOC zijn van zeer diverse afkomst. Onvermoed zijn de archieven van ngo's als Broederlijk Delen en Vredeseilanden of die van internationale organisaties als het Internationaal Christelijk Vakverbond en het Wereldverbond van de Arbeid en van hun vertegenwoordigers, zoals August Vanistendael (1917-2003). Ze bevatten heel evident wat dossiers met betrekking tot niet-Europese projecten of organisaties. Ook vele persoonsarchieven

op KADOC getuigen van de niet-Europese belangstelling van hun vormers. Voor de hand liggend zijn het (gemeenschappelijke) archief van de etnologen Nathal De Cleene (1870-1942) en Edouard De Jonghe (1883-1973) of dat van Jef Van Bilsen (1913-1996), die in 1955 luidop de onafhankelijkheid van Congo (zij het over dertig jaar) durfde te bespreken en die later een cruciale rol speelde in de Belgische ontwikkelingssamenwerking.

De recente aandacht voor het 'migrantenmiddenveld' en zijn erfgoed in Vlaanderen en Brussel kan hier eveneens worden vermeld. Het bruisende verenigingsleven van migranten is nog een grote onbekende. Om de zichtbaarheid daarvan te vergroten, startten Amsab-ISG en KADOC in november 2008 een intensief registratieproject 'Stafkaart van het migrantenmiddenveld en zijn erfgoed in Vlaanderen en Brussel, 1830-heden'.¹ Dat beoogt onder meer de ontwikkeling van een repertorium van zowel het diverse en rijke verenigingsleven van migranten in Vlaanderen en Brussel als van het documentaire erfgoed dat wordt gevormd en bewaard door die organisaties. In het kader daarvan zullen ook erfgoedcollecties aan de centra worden overgedragen.

De religieuze instituten leveren het merendeel van onze niet-Europese collecties. De actieradius van de meeste was immers zeer breed en oversteepte het vertrouwde Europa: van Noord-, Centraal- en Zuid-Afrika over Noord- en Latijns-Amerika tot het Aziatische continent, inclusief de vele eilandengroepen. Van lokale congregaties die werkten in een Vlaams-Belgische context, groeiden ze uit tot multinationals avant la lettre, sommige (zoals de Brugse xaverianen of de Gentse zusters van Liefde) al in de negentiende eeuw. Na verloop van tijd 'delokaliseerde' het hoofdbestuur en vestigde het zich in Rome. Het evangelisatiewerk van de religieuze instituten ging bovendien vaak gepaard met een intense studie van de taal, de cultuur en de gebruiken van de 'te evangeliseren volkeren'.

VAN HET HOGE NOORDEN TOT HET VERRE OOSTEN

Een volledig overzicht van de niet-Europese KADOC-collecties zou ons te ver leiden. Wat volgt is een snelle reis om de aarde in enkele paragrafen.

De wereld van de Inuit in het Hoge Noorden komt tot leven in het

archief van de oblaat Franz Van de Velde (1909–2002). Zijn dagboeken en persoonlijke notities geven een gedetailleerd beeld van het dagelijks leven, de jacht, het klimaat, de geschiedenis, de taal, de toponymie, de aardrijkskunde en de geografie van de jachtgebieden van de Inuit. Zijn foto's en de films van zijn congregatie vullen dat beeld mooi aan.

In de Verenigde Staten van Amerika waren al vanaf de eerste helft van de negentiende eeuw Vlaamse/Belgische missionarissen actief. Dat komt onder meer aan bod in het archief van de Vlaamse jezuiten, onlangs nog aangevuld met een collectie van 'de grote zwartrok' Pieter-Jan De Smet (1801–1873), overgedragen door verre familieleden van hem in Chili. De congregatie van de hoger vermelde broeders xaverianen werd zelfs speciaal opgericht met het oog op de missionering van Noord-Amerika. Ze werkten er samen met de vermelde jezuiten en met de redemptoristen. In hun archieven worden documenten over de stichting van de xaverianen bewaard, een mooi voorbeeld van hoe verschillende archieven naar elkaar verwijzen en een congregatiegeschiedenis in een bredere context plaatsen.

In Midden- en Zuid-Amerika werken dan weer de minderbroeders en de scheutisten. In hun archieven zitten bijvoorbeeld dossiers en beeldmateriaal over de leefgewoonten en cultuur van de lokale bevolking in Chili, Guatemala en Haïti, waar trouwens ook de dochters van Maria van Paridaens werkzaam waren. Bijzonder interessant is het verhaal van de mislukte Belgische kolonie in Guatemala (Santo Tomas) in het midden van de negentiende eeuw. De jezuïet Petrus Walle (1793–1877) verkende de missiemogelijkheden in opdracht van de Belgische staat. Daarover zijn heel wat stukken bewaard.

(Centraal-)Afrika is uiteraard zeer goed vertegenwoordigd in de archieven van de religieuze instituten. Ze waren alle actief in Congo en sommige ook in Rwanda en Burundi. Het was voor hen een prestigezaak om aan te sluiten bij het missie-elan van de eerste helft van de twintigste eeuw. Naast de orde- en congregatiearchieven, inclusief de scripta en de beeldarchieven, van de al vermelde Vlaamse minderbroeders, scheutisten, redemptoristen en (Vlaamse en Franstalige) jezuiten verdienen ook de archieven van Placide Tempels (1906–1977), Frans Bontinck (1920–2005), Marcel Storme (1921–1986) en Jos Ceuppens

(1912–1986) een vermelding. En niet te vergeten zijn de rijke filmcollecties van onder meer de Witte Paters – toperfgoed – en de scheutisten en de geluidsbanden van de passionist en Tetelaspecialist Rafaël Labaere (1913–2003).

Niet alleen Congo komt aan bod. In andere landen van Afrika waren eveneens Belgische missionarissen aanwezig. De Vlaamse jezuiten bijvoorbeeld verkenden in de tweede helft van de negentiende eeuw Zambezië (Rhodesië). Daarover is veel briefwisseling bewaard. Een eeuw later, in de jaren 1980–1990, waren ze actief in het door honger getroffen Ethiopië. Ook daarvan getuigt het archief.

Over het Nabije Oosten en het Arabische schiereiland komen we meer te weten in de archieven van de redemptoristen en de minderbroeders. De eersten hadden hun zogenaamde 'Chaldeeuwse missie' in Syrië, Libanon en Irak. De minderbroeders waren dan weer met hun custodie van het Heilig Land aanwezig in wat nu Israël en Palestina is. Vooral enkele persoonsarchieven, o.m. van Emmanuel Kenners (1827–1899) en Placidus Vendrickx (1836–1924), getuigen daarvan.

Het Indische subcontinent en Sri Lanka zijn prominent aanwezig in het archief, de scripta en de fotocollectie van de Vlaamse jezuiten, vooral dan in de persoonlijke papieren van pater Constant Lievens (1856–1893). Buur China, inclusief Mongolië, was het werkterrein van de scheutisten en de minderbroeders. Hun archieven, publicaties en foto's bevatten waardevolle informatie daarover, zowel etnografisch en taalkundig als cartografisch en geografisch. Over Japan ten slotte vinden we materiaal in de archieven van de oblaten van de Onbevleete Ontvangenis van Maria (onder meer fotoreportages van individuele missionarissen in Japan), de jezuiten (vooral dan de missionarissen Frans Boon [1927–2001] en Jozef Eylenbosch [1886–1978]) en de minderbroeders.

ONTSLUITING EN VALORISATIE

De vermelde archieven, met de beeldarchieven, worden via scopeArchiv/LIAS verwerkt. De dossiers worden er in hun onderlinge samenhang gepresenteerd en in combinatie met audiovisuele documenten ontsloten,

zoals onder meer al het geval is voor het archief van de Vlaamse minderbroeders. In de netwerkcatalogus LIBISng zijn de publicaties, inclusief de rijke scripta van de religieuze instituten, terug te vinden. Die geïntegreerde aanpak, ondersteund door de ODIS-databank, laat de rijke inhoud van de archieven, inclusief de niet-Europese gehelen, optimaal tot hun recht komen. Het zal een mooie uitdaging zijn om in het kader van een toekomstplan voor de talrijke missiemusea, de vele gevarieerde objecten die zich daar bevinden ook een op – bij voorkeur – gecontextualiseerde wijze te ontsluiten en te valoriseren.

Omdat het hier gaat om ‘gedeeld erfgoed’, is het de verantwoordelijkheid en de opdracht van KADOC om die niet-Europese collecties wereldwijd ter beschikking te stellen. Digitalisering is daarvoor een dankbaar instrument, maar is maar zinvol indien de metadata niet alleen in het Nederlands aanwezig zijn. Die taalproblematiek doet zich ook op een ander vlak voor: heel wat archiefstukken en publicaties zijn in niet-Europese talen opgesteld. Daar stelt zich dus eveneens een (dure) vertaalslag. Een optimale valorisatie van die collecties vraagt bovendien om een adequate communicatie via onze meertalige website en jaarlijkse internationale nieuwsbrief.

Willen we deze niet-Europese collecties echt laten renderen, zowel op onderzoeksvlak als voor het grote publiek, dan is een samenwerking met niet-Europese partners aangewezen. KADOC heeft op dat vlak al ervaring. Denken we aan het project over de koloniale film, waarbij academische partners uit Congo, Rwanda en Burundi zijn betrokken, of aan de stages van Afrikaanse kerkelijke archivariissen (sinds 2008) en Franstalige archivariissen van de niet-Europese provincies van de congregatie van Scheut (2011).

De optimale ontsluiting van het ‘gedeelde erfgoed’ en zijn internationale valorisatie zijn echter slechts mogelijk mits voldoende geconcentreerde acties, een overlegplatform en de ontwikkeling van een adequate kwaliteitsgerichte financieringslijn voor de preservatie, bewaring en ontsluiting hiervan. KADOC is daarvoor vragende partij.

Voetnoten

1. www.migrantenerfgoed.be of www.odis.be

Niet-Europese collecties

Mireille Holsbeke

MEDEWERKER ETNOGRAFISCHE COLLECTIES VAN HET MUSEUM AAN DE STROOM, ANTWERPEN

De geschiedenis van de etnografische collecties van Antwerpen gaat terug tot 1864, het jaar waarin de stad haar allereerste museum opent: het 'Musée d'Archéologie et d'Antiquités'. In dit museum, dat ondergebracht werd in het Steen, waren van bij de start al enkele 'exotica' aanwezig.

De catalogus van het museum voor oudheden maakt onder meer melding van een 'Zapoteekse steen', een object geschonken door Eugène De Decker. De Antwerpse rederij De Decker-Cassiers legde tussen 1864 en 1874 regelmatig vaarten af naar de haven van Veracruz aan de Golfkust van Mexico. Van de zogenaamde steen is ondertussen gebleken dat hij niet Zapoteeks is maar van de Maya's.

Het gaat om een fragmentarische stèle, waarvan de onderkant is afgebroken en die dateert uit de preklassieke periode. Het bijzondere aan de stèle, die ondertussen in wetenschappelijke kringen bekend staat als de 'Antwerp stela', is dat ze voorzien is van één van de vroegste voorbeelden van Maya-gliedenschrift. Van deze intrigerende Maya stèle kunnen we terecht zeggen dat zij het embryo vormt, waaruit de latere etnografische collecties zijn gegroeid.

HET VLEESHUIS

Het Museum voor Oudheden in het Steen barst al vlug uit haar voegen. Daarom verwerft de stad in 1913 een tweede historisch gebouw, Het Vleeshuis, waar een museum voor toegepaste kunsten wordt ingericht.

Op de zolders krijgen de niet-Europese collecties een onderdak.

In de lijn van de Belgische koloniale politiek richt conservator Jan Denucé er in 1920 een Volkenkundige en Kongoleesche Afdeling in. Hiervoor kan hij het stadsbestuur bewegen tot de eerste gerichte, groot-schalige aankoop: 1600 kunstvoorwerpen uit de verzameling van Henri Pareyn, één van België's eerste verzamelaars en handelaars in niet-westerse kunst. Volgens de legende heeft Pareyn nooit een voet in Afrika gezet. Zijn objecten kocht hij in de Antwerpse haven aan de Congo-boten.

Met de collectie Pareyn, aangevuld met een aantal schenkingen van Louis Franck (toenmalig minister van Koloniën), wordt de basis gelegd voor de bijzondere en waardevolle collectie voor Midden-Afrika in Antwerpen. Enkele objecten uit deze Midden-Afrikacollectie komen in aanmerking voor een opname in de Vlaamse Topstukkenlijst, zo ook de in 1931 van de verzamelaar Bela Hein verworven Hembra-voorouderfiguur die in 1952 door André Malraux werd opgenomen in zijn Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale.

In 1922 volgt een tweede spectaculaire aanwinst voor de etnografische collecties: Indonesische wapens en gebruiksvoorwerpen van Hans Christoffel, majoor bij het Koninklijk Nederlands-Indisch Leger en spilfiguur in de kolonisatie van Nederlands Indië. In de Christoffel-collectie zijn vooral de circa 670 steekwapens, zwaarden en krissen belangrijk. Specialisten zijn het erover eens dat de collectie op vlak van typologische verscheidenheid en kwaliteit de meest representatieve ter wereld is.

De etnografische collecties kwamen niet alleen tot stand door schenkingen en aankopen in de kunsthandel. Collecties werden evengoed verworven door veldwerk ter plaatse. De collectie West-Afrika, bijeengebracht tijdens de Ivoorkust-expeditie van 1939, is hiervan een eerste voorbeeld. Vlaamse antropoloog Prof. Frans M. Olbrechts, die de Ivoorkustexpeditie leidde, was evenals zijn studenten en medewerkers Pieter Jan Vandenhoute en Albert Maesen verbonden aan de sectie Etnische Kunst van de Rijksuniversiteit Gent. Olbrechts en Maesen belandden later als directeurs in het KMMA. Vandenhoute was de eerste die de Antwerpse etnografische collecties op de 'Hessenhuiszolder' tijdens de oorlogsjaren inventariseerde.

De Ivoorkustexpeditie is een mooi voorbeeld van een publiek-private

samenwerking *avant la lettre*. Ze werd gepatroneerd door de Stad Antwerpen, de Rijksuniversiteit Gent en tal van Antwerpse zakenlui. Meer dan 2000 uitvoerig gedocumenteerde objecten kwamen aldus terecht in de Antwerpse verzamelingen. Een ander belangrijk deel wordt tot vandaag bewaard aan de Universiteit Gent, als onderdeel van de etnografische studieverzameling.

Olbrechts' rol voor de etnografische collecties van Antwerpen reikte veel verder dan het verzamelbeleid. Vanaf 1936 maakte hij deel uit van de Raadgevende Commissie van de Oudheidkundige Musea. Daar werd hij al vlug een vurig pleitbezorger voor de oprichting van een afzonderlijk museum, exclusief gewijd aan de kunst en cultuur van niet-westerse volkeren. Een belangrijke zet om het Antwerps stadsbestuur warm te maken voor dit plan was de beroemde tentoonstelling 'Kongo Kunst' in 1938 in de Antwerpse Stadsfeestzaal.

VAN KLOOSTERSTRAAT NAAR SUIKERRUI

In 1949 is het dan zo ver. De stad verwerft het historische pand Mercator Orteliushuis in de Kloosterstraat om er de etnografische verzamelingen in onder te brengen. In 1952 wordt Adriaan Claerhout benoemd als conservator van het nieuwgeboren Etnografisch Museum. Het geluk is echter van korte duur, want bij nader inzien blijkt dat het Mercator Orteliushuis' niet geschikt is als museumgebouw. Zo worden de etnografische collecties 36 jaar lang opgeborgen, omdat het stadsbestuur het maar niet eens wordt over een passende locatie.

Adriaan Claerhout, de directeur van het 'onzichtbare Etnografisch Museum', zit echter niet stil. Met een beperkte staf en beperkte financiële middelen slaagt hij er toch in de collecties aanzienlijk uit te breiden. Tweejaarlijkse tentoonstellingen in en buiten Antwerpen zorgen ervoor dat het grote publiek de etnografische collecties in al hun verscheidenheid te zien krijgt. Onder de directie van Adriaan Claerhout kennen ook de afdelingen Azië, Oceanië en Amerika een aanzienlijke uitbreiding.

1988 betekent een keerpunt in de geschiedenis van het Etnografisch Museum. Na jarenlange omzwervingen heeft de collectie onderdak gevonden in een splinternieuw museumgebouw aan de Suikerrui 19

en kan het zich eindelijk toespitsen op zijn publieke functie. De jaren 1990 tot 2007 zijn op vlak van tentoonstellingen dan ook zeer vruchtbaar: in totaal worden meer dan 25 tentoonstellingen gerealiseerd, die telkens vergezeld worden van een lijvige catalogus in meerdere talen. Enkele van de producties worden zelfs overgenomen in het buitenland.

Bij de millenniumwisseling is het Etnografisch Museum uitgegroeid tot een instelling met internationale uitstraling. De collectie is aangegroeid tot meer dan 40.000 objecten en het museum is erkend door de Vlaamse Gemeenschap als een instelling van internationaal belang. Aangemoedigd door dit succes maakt het team volop plannen voor collectieuitbreiding, tentoonstellingen en publiekswerking. Wanneer in maart 2007 de stad Antwerpen beslist dat het Etnografisch Museum als afzonderlijke instelling zal worden gesloten en dat de collecties zullen worden opgenomen in het toekomstige Museum aan de Stroom, komt dit bericht als een donderslag.

De stadhistorische collecties van het Museum Vleeshuis, de maritieme collecties van het Steen en de volkskundige collecties moeten in het MAS het verhaal van de stad, de haven en de wereld gaan vertellen. Waar aanvankelijk het plan bestond om voor de etnografische collecties en het verhaal van stad en haven afzonderlijke tentoonstellingsverdiepingen of boxen vrij te houden en één box te reserveren voor het verhaal van de relaties tussen de stad en de wereld, wordt in 2009 beslist van deze cultuurgeografische opdeling af te stappen en alle deelcollecties met elkaar te vermengen volgens vier algemene thema's: wereldhaven, wereldstad, machtsvertoon en leven en dood.

MUSEUM AAN DE STROOM

Sedert mei 2011 is het MAS geopend voor het publiek. In de huidige vorm is gekozen voor een theatrale scenografie met het accent op een zeer bepalende sfeerschepping in elk van de afzonderlijke tentoonstellingsboxen, eerder dan een presentatie waarbij de esthetische ervaring, de contextualisering en de inhoudelijke verdieping van de afzonderlijke objecten centraal staat. B-architecten, die tekenden voor de scenografie, kozen voor een totaalervaring waarbij niet alleen op het visuele effect

maar ook op geluid, tastzin en dergelijke wordt gemikt. Het MAS-beleid koos voor deze 'theater'-scenografie omdat het zich niet zozeer naar het traditionele museumpubliek van kunst- en cultuurkenners wil richten, maar naar een zo groot mogelijk publiek en in het bijzonder naar de jongeren.

Ook al presenteert het MAS zich als een verhalentoren waarin het verhaal van de stad, de haven en de wereld wordt verteld, blijft volgens mij het referentiekader teveel bij de eigen stad steken. De etnografische collecties inschakelen om het multiculturele karakter van het historische en actuele Antwerpen te schetsen is op zich een nobel uitgangspunt. Alleen wordt hier voorbijgegaan aan het gegeven dat de Antwerpse etnografische collecties de allochtone gemeenschap in Antwerpen niet vertegenwoordigen maar, net als de meeste andere collecties van etnografisch erfgoed in de wereld, zijn gegroeid vanuit een koloniaal verleden en vanuit een vroeg twintigste-eeuwse wetenschappelijke fascinatie voor vreemde culturen. Net omwille van deze historiek vereist de presentatie van etnografisch erfgoed een omzichtige aanpak die binnen het huidige MAS-kader onvoldoende wordt gerespecteerd.

Zo hebben Volkenkundige musea vandaag de wetenschappelijke en ethische plicht ook de stem te laten horen van de zogenaamde 'source communities', zij die de makers en gebruikers zijn van het erfgoed dat wordt gepresenteerd. Dit facet is wat mij betreft nog veel te weinig aanwezig in de huidige MAS-presentaties. In de box machtsvertoon heeft Oceanië-experte Vicky Van Bockhaven wel al een boeiende aanzet gegeven door de samenwerking met Maori-kunstenaar George Nuku. De Polynesische collecties worden gepresenteerd in een beeldinstallatie die een 'marae' of ontmoetingshuis oproept.

Ook in de presentaties rond Afrika is aandacht besteed aan de verzamelingsgeschiedenis en 'de blik van de ander', onder meer in het Cassena-project, dat de hedendaagse West-Afrikaanse diaspora in relatie tot het leven in de traditionele dorpen van herkomst belicht, en in het verhaal van de Congoboten en de haven van Matadi. Voor Azië is dan weer samengewerkt met de Jaïn-gemeenschap in Antwerpen.

Vooral problematisch is volgens mij echter de Amerika-presentatie. Hier heeft het MAS geopteerd om de Janssen-collectie in zijn totaliteit

en als een apart geheel binnen de box leven en dood te presenteren. De etnografische en meer hedendaagse collecties van het vroegere Etnografisch Museum kregen hierdoor geen plaats. Dat heeft als resultaat dat alleen de oude pre-Colombiaanse culturen aan bod komen en de nog levende nazaten van deze oude culturen nergens aanwezig zijn. Amerika wordt m.a.w. gepresenteerd als een continent van dode culturen. Actuele en meerlagige verhalen over continuïteit en verandering, culturele uitwisseling en syncretische kunst- en cultuurvormen worden het publiek hierdoor onthouden.

Dit is een spijtige zaak, temeer omdat in de collecties van het Etnografisch Museum en ook in de collecties van het Museum Plantin-Moretus zoveel materiaal voorhanden is om het verhaal van de meer dan vijf eeuwen oude koloniale verhoudingen en interculturele relaties op een vernieuwende wijze te brengen. Hopelijk worden de Amerikaanse collecties in de nabije toekomst op een wetenschappelijk diepere en op ethisch meer verdedigbare manier gepresenteerd. Geen enkel museum kan en mag het zich veroorloven om doof te blijven voor de stem van de indigene bevolking die medezeggenschap eist in de representatie van zijn cultureel erfgoed.

Het valt niet te ontkennen dat door de sluiting van het Etnografisch Museum en de integratie van de collecties binnen het zeer ruime kader van het MAS, een groot deel van de specificiteit en de bijzondere inhoudelijke en historische context van de etnografische collecties verloren is gegaan. Ook rijst de vraag hoe de unieke expertise die in het Etnografisch Museum over de jaren is opgebouwd kan worden bewaard en verder uitgebreid.

Wie zich vandaag grondig wil verdiepen in niet-westerse culturen en in hun materieel en immaterieel erfgoed, is wat de situatie in Antwerpen betreft aangewezen op een bezoek aan de depots die sedert 2010 op het gelijkvloers van het Hessenhuis zijn ondergebracht, samen met de bibliotheek en de archieven die daar op zolder een onderkomen hebben gevonden. Het Etnografisch Museum dreigt na zijn korte publieke leven (1988-2009) opnieuw een onzichtbaar museum te worden en daar willen we iets aan doen.

SAMENWERKING MET GENT

Sedert vorig jaar zijn we gesprekken gestart met de Universiteit Gent, waar zich ook een etnografische collectie bevindt die een parallelle geschiedenis kent met die van Antwerpen. Beide collecties delen Frans Olbrechts als geestelijke vader.

Ook Gent dreigt zijn publieke zichtbaarheid en unieke expertise te verliezen sinds daar, binnen de sectie kunstwetenschappen, de specifieke opleiding in de etnische kunst werd afgeschaft. Daarom lijkt het logisch dat Gent en Antwerpen een partnership aangaan voor de uitbouw van een onderzoeks- en expertisenetwerk. De voornaamste bedoeling is hierbij de interesse voor en de studie van het etnografische erfgoed in Vlaanderen bij een ruim publiek te promoten (zowel specialisten, onderzoekers als liefhebbers).

Door een nationaal en internationaal wetenschappelijk en museaal netwerk uit te bouwen willen we de etnografische expertise blijvend actualiseren en vergroten. We willen hiervoor in eerste instantie samenwerken met de 'source communities'. Zo hopen we de aanwezige expertise voortdurend te actualiseren, verder uit te bouwen, te bewaren en over te dragen aan de komende generaties.

Als één van de eerste en belangrijkste projecten van het expertisenetwerk willen we de collecties van Gent en Antwerpen geleidelijk ontsluiten in een online databasesysteem. Daarnaast wil het netwerk expertise opbouwen (specifiek ook naar de eigen erfgoedgemeenschap toe), opleidingen organiseren in interculturele studies, museologie, conservatie en dergelijke.

Voor de realisatie van al deze doelstellingen wil het netwerk een beroep doen op de steun van de Vlaamse overheid. Vlaanderen moet immers, met het oog op de multiculturele samenleving van vandaag en morgen, zijn etnografisch werelderfgoed koesteren. Want het is binnen deze rijkdom en diversiteit aan culturele getuigenissen dat de tools te vinden zijn voor een ware interculturele dialoog, gebaseerd op diepgaand begrip en respect voor elkaars verschillen en gelijkenissen.

Banken en bedrijven

Patricia Jaspers

VERANTWOORDELIJKE KUNSTPATRIMONIUM DEXIA BANK BELGIË
(BELFIUS BANK & VERZEKERINGEN), BRUSSEL

De Collectie Dexia Bank België is een omvangrijke kunstverzameling die ongeveer 4500 stukken omvat. Zij is vooral op de Belgische kunst gericht waarbij grofweg drie periodes kunnen worden onderscheiden: oude kunst (vooral uit de zestiende en de zeventiende eeuw), moderne kunst (van 1860 tot 1960) en hedendaagse kunst. De belangrijkste disciplines in de collectie zijn de schilder- en de beeldhouwkunst.

Voor een goed inzicht in de verzameling is het interessant om even naar haar historiek te kijken. Het gaat om een fusie van drie bankcollecties, waarvan er twee – die van het Gemeentekrediet (later Dexia) en die van de Bank van Parijs en de Nederlanden (later Paribas Bank België) – al ruim een halve eeuw oud zijn. De derde, van BACOB, dateert van 1986.

In de jaren 1950–60 herstelde België van de vernielingen van Wereldoorlog II. Er waren veel financiële middelen nodig voor het herstel van de economie en de infrastructuur. De ondersteuning van de cultuur was geen prioriteit. Talrijke belangrijke kunstwerken verdwenen naar het buitenland, en heel wat historische gebouwen werden met de grond gelijk gemaakt om plaats te maken voor grootscheepse bouwprojecten. Het is in dit klimaat dat Marcel Van Audenhove, topman van het Gemeentekrediet van België, en Maurits Naessens, voorzitter van de Bank van Parijs en de Nederlanden, ongeveer gelijktijdig een bedrijfscollectie begonnen aan te leggen. Het besef dat de banken als financiële instelling een maatschappelijke verantwoordelijkheid hadden die zich niet tot louter materiële aangelegenheden beperkte, was daarbij zeker

aanwezig. Zij wilden, door een representatieve collectie kunstwerken samen te stellen, een bijdrage leveren tot het behoud en de bescherming van het artistieke erfgoed van België en, voor latere generaties, tot een betere kennis van de cultuurgeschiedenis van het land. Elke bank heeft aan deze doelstelling een eigen interpretatie gegeven.

DE COLLECTIE VAN HET GEMEENTEKREDIET VAN BELGIË

In 1960 werd de honderdste verjaardag van het Gemeentekrediet gevierd. Bij deze gelegenheid besloot de raad van bestuur, onder leiding van Marcel Van Audenhove, met een collectie Belgische kunst te starten. Deze moest een representatief overzicht bieden van de Belgische kunst sinds 1860, het stichtingsjaar van de bank.

Er werd van bij het begin een consequent aankoopbeleid gevoerd. Het was immers de bedoeling een kwalitatief hoogstaand ensemble bijeen te brengen. De collectie groeide snel aan door substantiële aankopen uit privécollecties. Zo werd in 1963 een groot deel van de collectie Van Geluwe aangekocht die expressionisten, impressionisten en surrealisten bevatte. In 1978 kocht de bank 110 gravures van James Ensor aan die anders in buitenlandse collecties zouden zijn terechtgekomen. In 1995, de 135ste verjaardag van het Gemeentekrediet, werd een deel van de collectie De Graeve verworven, met onder meer een sleutelwerk van Ensor en werken van Théo Van Rysselberghe en Gustave Van de Woestyne.

DE COLLECTIE VAN PARIBAS BANK BELGIË

Bij de Bank van Parijs en de Nederlanden was de invalshoek verschillend, althans bij de aanvang. De bank kocht historische huizen op om er haar filialen in onder te brengen. Deze gebouwen werden gerestaureerd, geconserveerd en verfraaid met meubilair en kunstwerken die karakteristiek waren voor de stad of de regio. In 1954 kocht Maurits Naessens, de voorzitter van de bank, het eerste huis, het achttiende-eeuwse huis Osterrieth in Antwerpen. Maurits Naessens wou dat prestigieuze verleden en de banden met de geschiedenis van Antwerpen tot uitdrukking brengen. In 1972 werd in Luik een tweede huis aangekocht, het 'Hôtel

de Bocholtz', dat vooral met Luikse en Maastrandse kunst opgesmukt werd. Later kocht de bank nog historische huizen in Gent en Brugge.

Voor de inrichting van de huizen werden niet alleen schilderijen, maar ook beelden, wandtapijten, meubilair en oude boeken verzameld. Al was het aankoopbeleid misschien minder rechtlijnig dan bij het Gemeentekrediet, toch kan de collectie vandaag prat gaan op enkele topwerken. De belangrijkste zijn ontegensprekelijk twee schitterende olieverfschetsen van Rubens uit 1640, die de bank in 1969 verwierf. Er zijn ook prachtige doeken van Jacob Jordaens en Frans Snyders, en ook 'Het offer van Ceres' van Jan Breughel verdient een speciale vermelding.

Maurits Naessens kocht niet alleen oude, maar ook moderne kunst. Hij had een grote bewondering voor James Ensor, Constant Permeke en Frits Van den Berghe. De collectie bevat ook mooie werken uit de Latemse School. Dankzij Luc Peire kwam Naessens in contact met de abstracte kunst, waarvan hij een voorvechter werd. Hij heeft dan ook het eerste boek over de abstracte kunst in België uitgegeven. Na de dood van Naessens bleef Paribas hetzelfde cultuurbeleid volgen. Er werden nog huizen aangekocht, en men bleef kunst verzamelen tot aan de fusie met BACOB.

DE BACOB-COLLECTIE

BACOB startte in 1986 met een collectie die van bij het begin op internationale hedendaagse kunst gericht was. Het verschil is hier duidelijk met de vorige verzamelingen. Het was ook niet de bedoeling om kantoorruimtes te decoreren; het ging hier om het kunstwerk zelf. Voor de aankopen liet men zich adviseren door specialisten. De collectie bevatte werk van internationaal bekende kunstenaars zoals Jan Fabre, Wim Delvoye en Thierry De Cordier.

DE DEXIA BANK COLLECTIE VANDAAG

In 2001 nam Dexia de 'Artesia Banking Corporation' over, die enkele jaren eerder ontstaan was uit de fusie van Paribas Bank België en BACOB. Daarmee werden de drie belangrijke collecties tot één geheel

samen gevoegd. Op basis van een grondige inventarisatie en een onderzoek naar de gemeenschappelijke punten en de verschillen werd een nieuw beleid uitgestippeld.

De collectie 'oude meesters' wordt als een afgesloten geheel beschouwd en 'passief' beheerd. Dat betekent dat zij in stand wordt gehouden en dat de kunstwerken worden uitgeleend voor belangrijke tentoonstellingen, maar dat er geen nieuwe aankopen meer worden verricht. Toch wordt zij nog steeds als een essentieel onderdeel van onze collectie beschouwd. Het heden kan immers niet zonder het verleden. Deze oude kunstwerken, al dan niet in hun historisch kader, dragen ertoe bij om onze huidige bancaire activiteit, en ook de hele maatschappelijke evolutie van vandaag, in een breder historisch kader te zien. Bovendien kunnen zij voor hedendaagse kunstenaars een inspiratiebron zijn.

Wat de moderne en hedendaagse collectie betreft, kiest de bank voor continuïteit. Het blijft een collectie die toegespitst is op de Belgische kunst. Waar zij, wat de negentiende en twintigste eeuw betreft, nog lacunes vertoont, wordt getracht deze op te vullen. Anderzijds wordt ook de evolutie van de hedendaagse kunst nauwlettend gevolgd. Daarbij gaat de aandacht niet zozeer naar stromingen als naar interessante persoonlijkheden. Zo werden er tijdens het voorbije decennium belangrijke werken aangekocht van Luc Tuymans, Jan Fabre, Jan Vercruyse en Lili Dujourie. Zowel Ann Veronica Janssens als Jan Fabre maakten in opdracht van de bank een kunstwerk voor de Dexia Tower (2006).

Gezien de financiële en economische toestand worden er sinds 2008 tot nader order geen aankopen verricht. In het cultuurbeleid van de bank wordt nu meer de nadruk gelegd op het ontsluiten van de collectie, naast de steun aan jonge kunstenaars met de wedstrijd en tentoonstelling 'Dexia Art' en andere initiatieven. In het kader van het project 'Cultuur voor iedereen' wordt er sinds 2009 jaarlijks in het hoofdgebouw van de bank in Brussel een tijdelijke tentoonstelling georganiseerd, die elke derde zaterdag van de maand toegankelijk is. Belangstellenden kunnen er onder leiding van een gids gratis een selectie uit de verzameling bezoeken. In 2009 was de tentoonstelling gewijd aan James Ensor; in 2010 was het thema 'De abstracte kunst in België' en in 2011 'Van licht naar kleur - Rik Wouters en tijdgenoten'. Voor de samenstelling

van de tentoonstellingen wordt een beroep gedaan op gespecialiseerde kunsthistorici, en er verschijnt telkens een goed gedocumenteerde catalogus.

Uiteraard krijgt ook het personeel van de bank ruimschoots de gelegenheid om van de collectie te genieten. Zowel bij het Gemeentekrediet als bij Paribas werden de kunstwerken van oudsher in de kantoren opgehangen, zichtbaar voor zowel de cliënten als voor het personeel. Die traditie blijft bestaan: in de gebouwen in Brussel en in de hoofdgebouwen in België hangt er overal kunst, van het gelijkvloers tot de hoogste verdieping. De bank voert op dat vlak een actief beleid; maandelijks wordt er een bezoek aan de collectie georganiseerd, en zijn er naar aanleiding van speciale gelegenheden lezingen voor het personeel.

Ten slotte kan sinds enkele jaren een ruime selectie uit het kunstbezit van Dexia ook via het internet worden bekeken. De site is opgevat als een virtueel museum waar de mooiste werken uit de collectie bewonderd kunnen worden, voorzien van een beknopte maar deskundige toelichting.¹

EEN NIEUWE NAAM, EEN HERNIEUWDE UITDAGING ...

Dexia Bank België werd in oktober 2011 overgenomen door de federale overheid via haar participatiemaatschappij FPIM. Sinds begin maart 2012 heeft de bank ook een nieuwe naam: Belfius Bank & Verzekeringen. Het cultuurbeleid wordt versterkt voortgezet. Er zijn ook nieuwe initiatieven. Zo wordt er een programma uitgewerkt met musea en gemeenten om de kunstcollectie maximaal toegankelijk te maken door met een pakket tijdelijke bruiklenen mee te werken aan tentoonstellingen.

Een eerste resultaat daarvan is het partnership met de gemeente Poperinge voor de overzichtstentoonstelling van de schilder Henri Permeke, vader van Constant Permeke, die daar van 25 juni tot 15 september 2012 plaatsvindt.

Een ander belangrijk evenement wordt in 2012 de tentoonstelling 'Passie#1' die in samenwerking met Mu.ZEE in Oostende wordt georganiseerd. Het gaat om een presentatie waarbij de collecties van Mu.ZEE en Belfius Bank & Verzekeringen met elkaar in dialoog zullen gaan.

De generatie van Jan Verduyck, Lili Dujourie, Thierry De Cordier en andere tijdgenoten uit de jaren 80 ontmoet de groten uit de negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw zoals Fernand Khnopff, George Minne, René Magritte, Constant Permeke en Félicien Rops.

Voetnoten

1. www.dexia-artgallery.be

Banken en bedrijven

Yves Randaxhe

CONSERVATOR COLLECTIE HEDENDAAGSE KUNST NATIONALE BANK VAN BELGIË, BRUSSEL

De Nationale Bank is opgericht in 1850 en telt momenteel zo'n 2000 medewerkers. We zijn geen commerciële bank en leven bijgevolg niet in een concurrentiële wereld. Het is 'de bank der banken', een monetaire autoriteit. Het is wel een nv, maar met taken van openbaar nut. Deze taken zijn momenteel: deelnemen aan beslissingen op vlak van monetair beleid bij de Europese Centrale Bank. We zorgen ook voor de financiële stabiliteit en een efficiënt betalingssysteem. We hebben eveneens taken voor de overheid, onder meer op vlak van statistiek. Deze aspecten bepalen ook het mecenaat en de collectievorming van de bank.

We zijn met de hedendaagse kunstverzameling begonnen in 1972. Dat was het gevolg van een beslissing van het directiecomité, dat vanuit een paternalistische visie als mecenas wou optreden. Anderzijds was er ook druk van de personeelsvertegenwoordiging om de kantoren op te fleuren met kunst.

Het belangrijkste aankoopcriterium van de Nationale Bank is dat het om in België wonende levende kunstenaars gaat. We kopen nooit een werk van kunstenaars die overleden zijn. Dit komt overeen met de core-business van de bank. We zijn een Belgische instelling, maar werken ook in een Europese context. Mijn collega van de Nederlandse Nationale Bank heeft daarom enkele jaren geleden besloten om niet enkel werken van Nederlandse kunstenaars te kopen, maar ook van Europese kunstenaars. Sommige collega's van IACCCA zijn eveneens van mening dat kunst geen grenzen heeft en dat het geen zin heeft zich te beperken tot bepaalde nationaliteiten. Het positieve aan zo'n criterium is dat het

toelaat om dieper in te gaan op de lokale kunstscène en niet alleen te kijken naar de internationale kunstscène.

De kunstwerken worden in de kantoren getoond en kunnen door de medewerkers zelf aangevraagd worden. We hebben daarvoor een aankoopbudget en een budget voor onder meer restauraties. Het gaat om een interne collectie, die beschouwd wordt als dienstverlening voor de personeelsleden van de bank.

MUSEUM NOCH GALERIJ

De bank is geen museum en geen galerij. De medewerkers worden omringd door kunstwerken, maar uiteraard komen ze om te werken. Daarom hebben we een didactische aanpak nodig om de link tussen de verzameling en het personeel te versterken. Daarin speelt de interne communicatie een belangrijke rol. De complete verzameling is te vinden op het intranet van de bank. Er is een complete inventaris van alle werken. Er is ook een link naar beschikbare werken. De personeelsleden kunnen ook een aanvraag indienen om bepaalde werken in hun kantoor te tonen. Toch zijn er beperkingen. Wanneer een werk te groot of te fragiel is, kan het uiteraard niet getoond worden.

Er zijn veel werken die zich in gesloten bureaus bevinden en bijgevolg niet toegankelijk zijn. Daarom hebben we op het intranet ook virtuele rondleidingen per thema: hedendaagse fotografie, Vlaamse schilderkunst in de jaren 80, abstracte kunst en kunst van vrouwelijke kunstenaars. In het interne magazine *Connect* hebben we een vaste rubriek 'Art for all' met een artikel over een van de werken uit de collectie. We begeleiden ook groepen, binnen de collectie zelf of bijvoorbeeld in de tentoonstelling van Raoul De Keyser in de Loketten van het Vlaams Parlement.

EXTERNE KUNSTADVISEUR

We hebben ook andere initiatieven genomen om de link tussen de verzameling en de personeelsleden te versterken. Jan Hoet is momenteel de kunstadviseur van de Nationale Bank. Zo hebben we een lezing van Jan Hoet georganiseerd, waaraan 200 medewerkers deelnamen.

Daarnaast betrekken we het personeel ook actief bij de collectie. Voor een kunstopdracht van Patrick Corillon heb ik bijvoorbeeld een groep personeelsleden uitgenodigd om met hem van ideeën te wisselen. Sinds kort hebben we ook een tentoonstellingsruimte aan de Warmoesberg.

We hebben altijd een externe kunstadviseur gehad. In het verleden is Karel Geirlandt dat ook geweest. De kunstadviseur neemt de eindbeslissing. We doen aan prospectie in ateliers, in galeries en in tentoonstellingen. Daarna komen we samen met dossiers en discussiëren we tot de beslissing valt. Tot nu toe heeft het management van de Nationale Bank zich daar niet in gemengd.

De Nationale Bank heeft intussen ongeveer 1900 werken in de collectie. Daarbij hanteren we een algemeen evenwicht tussen Franstalige en Nederlandstalige kunstenaars. De verzameling is bestemd om in werkruimtes te plaatsen. Daarom hebben we geen video, geen multimedia en geen installaties. Meer dan 60% van de werken zijn schilderwerken en grafieken. We hebben te weinig foto's (10%) en relatief weinig beeldhouwwerken, omdat ze moeilijker te tonen zijn in een werkomgeving.

Sinds 1972 zijn we begonnen met de generatie Cobra en de groep kunstenaars rond de Jonge Belgische Schilderkunst. Voorbeelden: Pierre Alechinsky, Louis van Lint, Henri Michaux, Pierre Somville, Christian Dotremont, Jan Cox ...

Daarna zijn we begonnen met het kopen van 'popart' en 'hyperrealisme'. Voorbeelden: Pol Mara, André Beullens, Marcel Maeyer, Félix Roulin, Walter Leblanc, Hugo Duchateau, Roger Wittevrongel, Paul Van Hoeydonck, Pjeroo Roobjee, Jean-Michel Folon.

Verder hebben we de 'great ancestors' van de hedendaagse kunst verzameld. Voorbeelden: Jacques Charlier, Raoul De Keyser, Dan Van Severen, Leo Copers, Jacques Lizène.

In de jaren '70 en '80 hebben we wat fotografie gekocht, met onder andere Georges Vercheval, Pierre Cordier, Paule Pia. Ook hebben we oog voor de klassieken van vandaag, soms met vroege werken: Marie-Jo Lafontaine, Walter Swennen, Jan Fabre, Dirk Braeckman.

In de laatste tien jaar hebben we meer fotografie gekocht, omdat op dit vlak een opmerkelijke leemte ontstond. Voorbeelden: Michel François, Marie-Françoise Plissart, Marc Trivier, Geert Goiris.

INVESTEREN IN OPKOMEND TALENT

Vandaag probeert de Nationale Bank vooral oog te hebben voor jonge en opkomende kunstenaars. Wanneer een jonge kunstenaar wordt opgenomen in de collectie is dit eerder een erkenning dan een steun. Voorbeelden: Ante Timmermans, Ronny Delrue, Vincent Geyskens, Charlotte Beaudry, Karin Hanssen, Messieurs Delmotte, Michaël Borremans, Hans Op de Beeck, Ann Veronica Janssens, Honoré d'O.

We hebben ook 'in situwerken' gekocht of speciale bestellingen gedaan. Het eerste werk van dat genre was een screensaver, ontwikkeld door het duo Tale of Tales. Fred Eerdekens heeft een installatie gemaakt in de personeelsruistzaal van de Brusselse hoofdzetel. Het werk gaat over de betekenis van 'waarde'. Pieter Vermeersch heeft een wandtapijt ontworpen, dat zich in de wetenschappelijke bibliotheek van de bank bevindt. Het geeft een beeld van hoe het er uit zag voor de restauratie. Het opent ook een deur naar het verleden, wat een bibliotheek ook op de een of andere manier is. Een ander voorbeeld is het werk van Patrick Corillon.

Wat is de balans van deze verzameling na ongeveer 40 jaar? Ze geeft een breed en uniek overzicht van levende Belgische kunst van de tweede helft van de twintigste en van de eenentwintigste eeuw. Er zijn nog veel 'tweederangswerken', die gekocht werden als decoratie voor de bureaus. Daarom moet de verzameling in de toekomst wat uitgezuiverd worden. We willen de tentoonstellingsruimte ook graag gebruiken om de verzameling voor een groter publiek openbaar te maken.

De problemen van conservatie in werkruimtes zijn groot. Daarom moeten we een nieuwe aanpak vinden. We moeten ook meer en meer werken restaureren omdat ze niet in museale omstandigheden bewaard werden. De conservatie en restauratie zal nooit museaal zijn.

We moeten zeker ook verdergaan met educatieve programma's. Educatieve middelen zijn snel verouderd. De eerste virtuele rondleiding heeft veel succes gehad, maar ik weet niet wie de vijfde virtuele rondleiding heeft bekeken. Een instelling moet zich altijd blijven vernieuwen.

Banken en bedrijven

Baudouin Michiels

VOORZITTER VAN BELGACOM ART, BRUSSEL

Belgacom Art werd opgericht in 1996. Belgacom opereerde tot dan in een monopolistische situatie, maar na de opening van de grenzen trad de concurrentie zeer vlug bijzonder actief en agressief op. De houding en de gedragslijn van het personeel moesten absoluut en onmiddellijk aangepast en veranderd worden. Een culturele schok was onvermijdelijk. Wij dachten dat de aanwezigheid van hedendaagse kunst deze noodzakelijke evolutie kon bevorderen.

DE UITDAGING VAN HEDENDAAGSE KUNST

Hedendaagse kunst is een echte uitdaging. Alle essentiële thema's komen erin aan bod: liefde, hoop, rechtvaardigheid, leed, dood en nog veel meer. Kunst laat ons toe onze waarden te herbekijken en ook onze overtuigingen in vraag te stellen. Hedendaagse kunst is volgens Catherine Millet 'l'Art de la soudure': een teken van verbinding.

Onze opdracht bestaat erin de medewerkers van Belgacom en haar klanten via selectieve aankopen een representatief overzicht te bieden van de grote stromingen in de hedendaagse kunst. Het gaat dus om een ambitieuze opdracht die geleidelijk aan tot stand komt. Er wordt een selectie gemaakt van verschillende kunstenaars, die door de kwaliteit en de relevantie van hun inbreng hun stempel gedrukt hebben of drukken op de evolutie van de hedendaagse kunst.

Vandaag is onze collectie samengesteld uit 510 kunstwerken van 190 verschillende artiesten. 24 nationaliteiten zijn vertegenwoordigd.

Belgacom Art is een jonge stichting, die nog maar zijn vijftiende verjaardag viert. Het voorgestelde aanbod is dus verre van volledig en de komende jaren zullen nog heel wat belangrijke en interessante kunstenaars de collectie aanvullen.

INTEGRATIE VAN KUNST OP DE WERKVLOER

Belgacom Art wenst het personeel goed te informeren over de werken die in het bedrijf te zien zijn. Over elke kunstenaar publiceren we op intranet een informatiefiche, met een aantal biografische gegevens en een korte uitleg over de aangekochte werken. Er worden ook conferenties en geleide bezoeken georganiseerd, waarbij de deelnemers meer over hedendaagse kunst te weten kunnen komen. In de zomer organiseren wij voor de kinderen van het personeel ook speciale geleide bezoeken met een workshop achteraf. Last but not least laten wij regelmatig een selectie van werken zien op de screensavers. Op die manier kunnen de medewerkers kennis maken met alle tentoongestelde werken.

Er waren natuurlijk nog andere redenen om kunst in onze vennootschap te integreren. Het is duidelijk dat elk initiatief op een culturele achtergrond moet berusten. Dit geldt voor onze familie, voor een gemeenschap, voor een land en dus ook voor een bedrijf. Wat ook duidelijk is, is het feit dat de aanwezigheid van hedendaagse kunst verschillende positieve connotaties geeft aan ons imago. Ik denk in het bijzonder aan creativiteit, kosmopolitisme, moderniteit, openheid, enzovoort. We mogen dus zeggen dat onze hoofdbedoeling erin bestaat Belgacom bij te staan in het bereiken van haar eigen objectieven.

Belgacom Art is een afzonderlijke vzw, totaal onafhankelijk van Belgacom. Een vennootschap zoals Belgacom zou kunnen overgenomen worden door een buitenlandse firma. Voor mij is het een belangrijk doel dat de collectie in België kan blijven. Wij hebben een raad van bestuur, voornamelijk samengesteld uit topmanagers van Belgacom, om zeker te zijn dat zij van zeer dichtbij betrokken worden bij onze initiatieven. Deze raad keurt de strategieën en de budgetten goed en controleert de algemene werking van Belgacom Art, waarvan de rekening door een extern auditbedrijf geauditeerd wordt. Theo Dilissen en Didier

Bellens, respectievelijk voorzitter en CEO van Belgacom, maken deel uit van onze raad.

KUNSTPROFESSIONALS ALS AANKOOPCOMITÉ

Een belangrijke reden van ons succes is het feit dat wij een aankoopcomité hebben samengesteld uit kunstprofessionals die perfect en constant op de hoogte zijn van de laatste ontwikkelingen binnen de hedendaagse kunst. Het aankoopcomité is samengesteld uit Laurent Busine, Jef Cornelis, Moritz Küng en Eva Wittocx.

Om concreet te zijn, passen wij een zeer eenvoudige regel toe: indien ten minste drie van de vier leden van het aankoopcomité vinden dat een kunstwerk belangrijk en van hoge kwaliteit is en dit tegen een aanvaardbare prijs, dan wordt het aangekocht. Indien er minder dan drie positief zijn, wordt de aankoop geweigerd. Het aankoopcomité vergadert vier keer per jaar.

Vandaag is Belgacom Art onder andere in het bezit van werken van de volgende kunstenaars: Pierre Alechinsky, Carl André, Nobuyoshi Araki, John Baldessari, Robert Barry, Bernd en Hilla Becher, Alighiero Boëtti, Christian Boltanski, Dirk Braeckman, Marcel Broodthaers, Angela Bulloch, Daniel Buren, Victor Burgin, Jean-Marc Bustamante, Alan Charlton, Francesco Clemente, Tony Cragg, Jan De Cock, Wim Delvoye, Rineke Dijkstra, Peter Downsbrough, Fischli en Weiss, Dan Flavin, Günther Förg, Michel François, Jef Geys, Dan Graham, Paul Graham, Rodney Graham, Jenny Holzer, Candida Höfer, Axel Hütte, Ann Veronica Janssens, Donald Judd, On Kawara, Imi Knoebel, Rosemary Laing, Sol Lewitt, Roy Lichtenstein, Richard Long, Robert Longo, Robert Mapplethorpe, Richard Misrach, Hans Op de Beeck, Gabriel Orozco, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Sigmar Polke, Thomas Ruff, Andres Serrano, Beat Streuli, Thomas Struth, Hiroshi Sugimoto, Niele Toroni, Marijke Van Warmerdam, Jan Vercruyse, Jeff Wall, Andy Warhol, Lawrence Weiner, James Welling, Franz West, Chen Zhen, Heimo Zobernig.

Van elk van deze kunstenaars hebben we minimum twee, drie of vier werken, om een kunstenaar te kunnen tonen in al zijn eigenheden.

Stads- en regionusea

Cathy Ross

DIRECTOR OF COLLECTIONS AND LEARNING MUSEUM OF LONDON

At the Museum of London we think a lot about collecting as we hold a lot of objects—nearly 2 million (6 million if you include archaeological sherds). Our collections are our great asset, but they also, of course, raise many issues and problems, both theoretical and practical: hence the need for policies and strategies. Earlier this year we gave a lot of thought to our collections, as part of the exercise to revise the Museum's collecting policy, which happens every six years. The collecting policy is an important document for us: it is signed off by our Board of Governors and shapes the way we develop our collections both through acquisitions and disposals. Revising the policy generates a lot of thoughts about what we are collecting and why.

This talk is in two parts. Firstly I'll describe the policy framework we work with at the Museum of London. And secondly, I'll discuss some of the issues that we think about in relation to collecting. In doing both these things, I hope I will not give the impression that this is the ideal way of doing things. It's very much a pragmatic response to the particular nature of our Museum and our circumstances. At the moment it works for us in London.

To introduce the Museum of London first: we are first and foremost a city museum. We are regional in the sense that London is such a large metropolis that it forms a region all of its own. Within that region there are hundreds of smaller museums, run by a variety of bodies, from local borough councils, universities or specialist bodies. There are also a number of national museums in London whose money comes directly

from national government. Our public money comes half from the City of London (one of the 33 local authorities in London) but half from the Greater London Authority, which is the strategic regional authority for London. So we are very much regional in our scope.

The Museum is located in the City of London, which is one of the 33 local authorities within London—but a very special one. It is the oldest part of London—the spot the Romans first settled and from which grew the medieval town and modern metropolis. Today it feels fairly untypical of the rest of London in that it is in effect an office quarter dominated by the financial services industries. When I first arrived at the Museum in the 1990s I thought this location was a bit of a problem. We think of ourselves as a museum about the people of London, and this just seemed the wrong location—too disconnected from where the bulk of the people were. Today, I've changed my mind and think it is the best possible location for us: being in the City makes us embedded in the historical story, and relevant to all the various parts of London. We are also not as physically disconnected as we used to be, thanks to changes in the way Londoners move about and use the city's centre.

The Museum opened in 1976 (although its collections were formed at earlier dates). We have multi-disciplinary collections but are broadly a museum of history and archaeology. Our basic 'offer' is to tell the story of London from prehistory to the present day. Over the last 10 years we have developed a mission statement: 'Our mission is to inspire a passion for London, a passion for Learning'. We also have a set of values:

- Partnerships: make us who we are and drive our creativity
- Learning: knowledge and scholarship are our foundation
- Ambition: pursued with honesty, integrity and trust
- Collections: our objects help us to understand our city: past, present and future
- Excellence: we strive for excellence in all that we do

These might sound a bit 'corporate' but I believe they do help. I would particularly point out the emphasis on learning. Learning is very important for us. And we see collections as part of our learning mission

in that they form the tools through which we generate learning and understanding. The close link between collections and learning is embedded in our organisational structure, through the division I head, Collections and Learning, which brings together 4 departments: History, Archaeology, Learning and Information Resources (the registrar and documentation functions).

So what about our collections: what should the Museum of London be collecting, and how? Should we be more businesslike in our collecting, or should we be more relaxed? Is collecting a strategic tool for the Museum to achieve wider organisational aims (reaching new users, for example), or should we allow curators to follow personal enthusiasms? It's fair to say that currently we err on the side of being businesslike. We have a lot of policies, strategies and procedures around collecting.

For us this businesslike approach is certainly a reaction to collecting in the past 30 years or so. During the 1970s and 1980s collecting was pursued far more instinctively: curators made judgements in idiosyncratic ways and there was little in the way of set procedures or formalities. Although this era of collecting gave us many rich and exciting things (and also allowed curators some freedom and joy in their work), it also had a downside. Far too much material came into the museum during these decades. Many items were collected thoughtlessly and the curators of the time had no incentives to process or catalogue the material once it arrived. We have a colossal backlog of unaccessioned material in our stores, something that gives us all headaches. Like reformed alcoholics we are determined never to let this happen again.

What happens today? We have a strategy framework, at the top of which is our Museum wide strategic plan. The 4 overall aims of this plan are:

- To play a significant cultural role in London
- To raise our profile and engage wider audiences
- To develop our reputation for Learning
- To ensure we are operationally and financially efficient and sustainable

All Museum activities, including collecting, have to ultimately contribute to these aims. Beneath this overall umbrella is the collecting policy that I mentioned earlier. It is formally called the Acquisition and Disposal policy, and is revised every 6 years. The current version can be found on our website.¹ This document sets our criteria for acquiring items into the collection. The main criteria are pretty broad, objects have to be:

- About London ('relevance to themes, issues, events, people of importance to London's past and present')
- Useful and relevant to the Museum ('relevance to subjects identified in the strategic plan for collecting or programme activity')
- Relevant to scholarship or the public understanding of London's past and present histories and cultures
- Have high quality contextual information

Beneath these two formal policy documents, there are a raft of less formal 'strategies' and 'statements' which are not signed off by the Board but which are still important in shaping what we do. These tend to be written by individual curators, and can be personal: for example, when a new curator of paintings arrives, he or she is encouraged to write a collecting statement to articulate where they see the collection going and what areas they think it would be useful to collect in. Alternatively, these collecting statements can address specific collecting opportunities. A current example is our collecting strategy for the London 2012 Olympic Games, which one of our senior curators wrote two years ago and which gave us a plan for tackling this great London event. Although these collecting statements are less formal than the policy documents, they are nevertheless discussed at our Collections Committee.

That then is the policy framework. The other side of the framework is the procedures. The Collections Committee is the main forum for decisions about acquisitions and disposals. It meets monthly and acquisitions are a standing item on the agenda. Curators make a formal proposal to acquire an item, and it is discussed and agreed – or not. The committee is part of the Museum's governance structure, in that it has

delegated powers from the Board of Governors, but no Governors actually sit on it. As Director of Collections and Learning, I chair it, and the members represent all 'stakeholder departments'—not just curators, conservation and collections care staff, but also learning staff and sometimes our press officers.

So that's a broad description of the Museum of London's overall framework for collecting—lots of policies, procedures and committee discussions. It all runs in a very businesslike way but of course, there is more to collecting than an efficient policy framework. What are some of the more 'messy' issues we face? In the second section of the talk, I'd like to briefly mention four areas that we often discuss: the overall philosophy for our collecting; the problems of information management; the issues thrown up by contemporary collecting; and finally digital collecting.

'Overall philosophy' is really a grand way of saying that the broad collecting criteria set out in our policy, aren't quite enough. Here, it may be useful to think of metaphors. When the London Museum (one of the Museum of London's predecessor museums) opened in 1912, an early Director, adopted the metaphor of the Museum as mirror to the city: a complete mirror of London's activities. Reflecting a city back to itself is a demanding aspiration, but in the 1980s curators got even more ambitious. The metaphor for them was not just to reflect the city but also to explain its every detail. The Museum was to be an 'encyclopaedia'. It was this encyclopaedia-mission that fuelled the collecting enthusiasm of the 1980s that I mentioned earlier. In recent years we have found a new metaphor: we are no longer writing an encyclopaedia, but producing a newspaper. We are being journalists, selecting things we think are of interest to our readers and communicating them in a popular and readable way. The newspaper metaphor has a lot to recommend it: it means you don't have to worry about covering every aspect of the city, it also emphasises communication. Both of these are helpful, I feel. However, I am starting to wonder whether the newspaper metaphor has run its course and we need to think of ourselves in a different way. Perhaps, like real newspapers, we need to rethink our business model in the age of citizen-journalists, blogs and Wikipedia.

The second issue is information management. We have recently come to realise that information management is just as important for us as more traditional object management: indeed I would say that information management is currently the biggest challenge we face. As a social history museum the supporting information around the object—the human interest stories and the context that give the object meaning—have always been important for us to keep. But today, digital technology and the internet has meant that this supporting information is now, potentially, the most accessible part of our resources and a key part of the Museum's 'learning offer' to its users.

In order to adapt to the new information-rich world, we have had to become better able to manage information, and here we return to the matter of procedures. We have developed rigorous procedures to ensure that information is captured and added to our database, rather than remain in curator's heads. When the Collections Committee agree to an acquisition, the curator then has three months to ensure that the acquisition is fully processed, that information is added to the database, all the right files and documentation are in place, and finally that the object is photographed and catalogued to a basic standard. And there is a penalty for not complying. If a curator has a backlog of uncompleted acquisitions, he or she is put on a blacklist and not allowed to acquire anything else until they have cleared their backlog. It sounds draconian, but it works.

One of the reasons why this discipline works is that there is a visible 'pay off' as a reward for completing the process. Once catalogued to the basic standard, object records on our database are automatically fed through to our public website. Last year we embarked on a massive digitisation project, which aims to get 90,000 objects online by 2014. 'Collections Online' requires a great effort, but at the same time it is immensely satisfying to see the objects become accessible. We currently have 16,000 objects online and are on target to hit 30,000 by April this year. This project has further encouraged a more businesslike approach to our collections work. Documentation and cataloguing has to be carried out in a more systematic way and all curators have to be more careful about terminology and consistency.

This brings us on to the question of contemporary collecting. How compatible is our zeal for businesslike efficiency with new thinking about collecting in partnership with communities and individuals. As I'm sure you all know, the methodologies for working with communities are all about collaboration, flexibility, co-curation and listening to what partners want rather than imposing what the Museum wants. How do we marry these two worlds? There is no simple answer to this problem and we just have to be pragmatic. The Museum has a long history of contemporary collecting and we value it very highly as a way of engaging with Londoners. Although we have never adopted an ambitious and systematic SAMDOK-style scheme, we tend to carry out contemporary collecting through smaller one-off projects. For example, last year we worked with a group of art students to collect some banners from a large protest march against public-sector cuts. This project was probably typical in that our partner's wishes were slightly different to ours. For example, they would have liked the Museum to keep all 200 of the banners they collected, whereas we said we could only take ten. On that occasion everything was resolved amicably, but it has underlined the thought we do perhaps need a new metaphor, an indeed a new methodology, for collaborative collecting in partnership with others.

This project also raised the question of digital collecting. That protest march last year had a very strong and interesting presence on social media. It seems increasingly pressing that the Museum finds some way of 'collecting' this new digital world. How we do this I'm not sure, and I only raise the matter here as something we are keen to develop over the next few years.

To sum up, I'll leave you with a few concluding thoughts. Firstly, at the Museum of London we find it helpful to go about collecting in a business-like way, with a strong framework of policies and procedures. These are not intended to stifle the enthusiasms of individual curators, but these frameworks help make our collecting effective and useful. The framework also helps to control the flow of new objects into the museum, and that is an important consideration for us given the massive backlog of unaccessioned objects we have inherited from previous generations. Information management is as important to us as the management of

our physical collections: procedures are as important as policy. Finally, it is essential that we constantly reassess our own ideas around collecting: our beliefs, collecting metaphors and methodologies. The world is constantly changing and any city museum that aspires to be a part of the contemporary city has to change to match.

Notes

1. www.museumoflondon.org.uk/NR/rdonlyres/FOF8E5B1-0F59-421C-AE27-2CC68A62976A/O/AcquisitionandDisposalPolicy.pdf

Stads- en regionusea

Christine De Weerd / Wout De Vuyst

DIRECTEUR / MEDEWERKER ONDERZOEK EN DOCUMENTATIE STAM (STADSMUSEUM GENT)

SAMEN WERKEN AAN EEN COLLECTIEBELEID

De omvorming van het voormalige Bijlokemuseum tot een hedendaags stadsmuseum vergde een heel nieuwe aanpak, zowel inhoudelijk als wat de collectiepresentatie en de infrastructuur betreft. Omdat het ontwerpen, uittekenen en op de rails zetten van het STAM zo veel tijd en inspanning vergde, hebben we de andere museumfuncties in die eerste fase wat 'laten liggen'. Zo is er nog geen uitgewerkt collectieplan. Toch waren de voorbereidende fase van het museum, de effectieve start en het voorbije jaar voor ons erg leerrijk. Ze leverden ervaringen en ideeën op voor het uitwerken van het collectieplan. Collectiemobiliteit is daar een mooi voorbeeld van.

SAMENWERKING EN COMPLEMENTARITEIT

We zijn tijdens de voorbereiding van het museumcircuit niet vertrokken van de bestaande collectie maar vanuit een verhaal, anders dan de meeste musea doorgaans te werk gaan: meestal wordt er vertrokken vanuit de collectie. Wij wilden het verhaal van Gent vertellen en we zijn hiervoor gaan samenzitten met tal van partners, zowel binnen de stad Gent als erbuiten. Samen hebben we een verhaallijn uitgetekend die we pas in een tweede fase museaal hebben proberen te vertalen. Het echte topstuk van het STAM is immers de stad zelf. Belangrijk in de verhaallijn was ook de continuïteit en het tonen van linken tussen

verleden, heden en toekomst. De keuze voor een chronologisch circuit is mede het gevolg van een kwalitatief publieksonderzoek dat al in 2002 werd uitgevoerd.

Bij de selectie van de objecten hebben we allereerst gekeken naar onze eigen collectie, een typisch oudheidkundige en zeer rijke collectie waarvan de oorsprong in de negentiende eeuw ligt. Aanvankelijk verzamelde men heel breed: alles wat men waardevol vond kwam in aanmerking. Ook dankzij schenkingen breidde de verzameling zich almaar verder uit, waardoor er een bijzonder heterogeen geheel ontstond. We hebben met een specifieke blik naar de verzameling gekeken en er die stukken uitgehaald die pasten in het vooropgestelde verhaal dat we wensten te vertellen. We zijn hierbij erg streng geweest. Dit impliceert dat bepaalde collectiestukken die vroeger tot de topstukken van het Bijlokemuseum behoorden niet geselecteerd werden. Tijdens de selectieprocedure merkten we ook dat we bepaalde aspecten van ons verhaal niet konden vertellen met de objecten uit de eigen collectie. Ook daarom zaten we samen met andere instellingen, om na te gaan wat er mogelijk was inzake bruiklenen en collectiemobiliteit.

In deze context was de combinatie van het werken aan het museum met de erfgoedcelwerking heel interessant. Hierdoor beschikten we over een groot netwerk binnen de stad en genoten we veel vertrouwen. Dat netwerk ging ook verder dan louter museale instellingen: bibliotheken, archieven, stadsdiensten, de universiteit ... Met veel van deze instellingen kwam een intense samenwerking op gang, met als resultaat dat er niet alleen stukken van hen tot bij ons kwamen, maar ook omgekeerd: stukken uit onze collectie belandden op andere toonplekken. Door deze bruiklenen hebben we ook een beter zicht gekregen op de samenstelling van andere collecties en op de aanwinstenpolitiek van de verschillende instellingen. Daar kunnen we in de toekomst rekening mee houden bij het uittekenen van ons eigen collectiebeleid. We zullen hierbij zo veel mogelijk streven naar complementariteit met andere erfgoedinstellingen. Zo zitten we met musea als het Huis van Alijn en het MIAT potentieel in elkaars vijver te hengelen, zeker wat de negentiende en twintigste eeuw betreft. Met beide instellingen zijn al gesprekken opgestart om afspraken te maken over wie wat verzamelt en toont. Zo

is het niet de bedoeling dat het STAM het hele verhaal over het industriële Gent in de negentiende eeuw uit de doeken doet. Het zwaartepunt rond deze thematiek ligt vooral in het MIAT. We zien het dan ook als onze taak om de geïnteresseerde bezoeker door te verwijzen.

Wat ons verzamelbeleid betreft, willen we een eigen niche zoeken, om niet in het vaarwater van andere instellingen te komen of zaken dubbel te doen. We moeten er dus enerzijds voor zorgen dat we niet overlappen met andere instellingen die vaak ook over een zeer rijke collectie beschikken en boeiende tentoonstellingen opzetten. Anderzijds moeten we in het oog houden dat er geen hiaten vallen in het algemene collectiebeleid over alle relevante instellingen heen. Het is dus belangrijk dat we goed van elkaar weten waar we mee bezig zijn en waar de mogelijkheden liggen om eigen accenten te leggen. Net als bij de realisatie van het museum willen we hiervoor de nodige tijd nemen en niet overhaast te werk gaan.

COLLECTIEBELEID

De laatste jaren was het aankoopbeleid van het STAM zeer beperkt en gericht op het aanvullen van de bestaande historische collectie. We willen dat blijven doen, maar met een andere klemtoon dan in het verleden. Zo hebben we een collectie Chinees porselein die ooit via een schenking in de verzameling is beland. Een dergelijke deelverzameling wordt niet langer actief aangevuld, zelfs al duiken er interessante stukken op. Aan de andere kant zou een stuk Chinees porselein met het wapenschild van een Gentse familie wel weer kunnen. De objecten die wij verzamelen moeten namelijk een link hebben met het verhaal van Gent en moeten ingezet kunnen worden om een stuk Gentse geschiedenis naar een ruim publiek te brengen. We willen dus stukken verwerven die ons helpen om dit verhaal te illustreren. Dat kunnen objecten zijn die zowel verband houden met de grote gebeurtenissen en figuren uit Gentse geschiedenis als met meer alledaagse gebeurtenissen of figuren. Ze kunnen gelieerd zijn aan gebeurtenissen, mensen, organisaties, verenigingen, gebouwen en dergelijke meer.

Wat betreft de meer actuele gebeurtenissen en geschiedenis zijn we

nog aan het zoeken hoe we ons collectiebeleid hier het best op afstemmen. Het is in elk geval geen eenvoudige oefening. Zoals voor veel instellingen is de uitwerking van een actueel verzamelbeleid een grote uitdaging. Dit betekent niet dat er in het STAM nog niets is gebeurd. Zo heeft Carl De Keyzer, die in Gent woont maar vooral bekend is vanwege zijn fotoreportages in het buitenland, voor het STAM een fotoreeks gemaakt over het hedendaagse Gent. Daarnaast willen we meer inzetten op bewegend beeld. In onze laatste zaal, die de periode 1950 tot vandaag bestrijkt, werken we vooral met bewegend beeldmateriaal. Voor deze zaal beschikten we immers (nog) niet over voldoende relevante objecten. In deze ruimte spelen ook de persoonlijke herinneringen van de bezoekers een veel grotere rol. Door te werken met bewegende beelden worden deze herinneringen gemakkelijker opgeroepen. We werken hiervoor onder meer samen met de regionale televisiezender AVS.

Tegelijk willen we op dit vlak een meer actieve politiek gaan voeren door bijvoorbeeld sleutelfiguren uit het Gent van vandaag actief te gaan documenteren via film- en audio-opnames. Het kan zowel gaan over mensen uit de politieke als uit de bredere culturele en maatschappelijke sfeer. Deze verzamelpolitiek zal ook samenhangen met ons tentoonstellingsbeleid. Ook op dat vlak zijn we nog zoekende. Momenteel zetten we in op heel uiteenlopende projecten om het terrein wat af te tasten. Eenvoudig is het niet, aangezien de hele context en het veld waarin we werken volop in beweging is. Ook de andere musea in het Gentse zijn de laatste jaren hun beleid en werking aan het herdenken. Het zal opnieuw zaak zijn om hierop in te spelen.

DE TOEKOMST

Door samen te werken met de stadsdiensten en hen te sensibiliseren willen we bijvoorbeeld ook potentieel toekomstige erfgoedstukken veiligstellen. Wij hebben namelijk ook een toekomstzaal in het museum. Zo willen we met betrekking tot bouwkundige projecten maquettes kunnen tonen. Vroeger werd daar slordig mee omgesprongen en werden ze zelfs doorgaans niet bijgehouden. Dat moeten we in de toekomst voorkomen. Het is niet zo dat het STAM noodzakelijkerwijs dergelijke stukken zal

en wil bijhouden. Daar bestaan andere instellingen voor, zoals (architectuur)archieven. Voor ons is het belangrijk dat ze bewaard worden en gebruikt kunnen worden in tentoonstellingen. We hebben dus absoluut niet de ambitie om alles zelf te verzamelen en willen in de toekomst een beroep blijven doen op bruiklenen en collectiemobiliteit. Onze rol ligt vooral in het sensibiliseren van niet-erfgoedgerelateerde instellingen die potentieel erfgoed genereren om er zorgzaam mee om te springen. Het STAM kan als tussenschakel fungeren om hen de weg te wijzen naar de meest aangewezen bewaarinstelling. Soms zal dat het STAM zelf zijn, maar vaak zullen het andere erfgoedinstellingen zijn: collega-musea, archieven, bewaarbibliotheken ...

In 2012 zetten we in op de bestaande museumcollectie. Er zijn vanuit de Stad Gent plannen voor een centraal erfgoeddepot, aangezien nogal wat instellingen kampen met een depotproblematiek. In het kader hiervan worden de collectiestukken in ons eigen depot nagekeken, wordt de beschrijving aangevuld en worden de stukken voorbereid op hun overbrenging naar dat nieuwe depot.

Niet alles verhuist naar het nieuwe depot. Terwijl we tot nu toe gefocust hebben op collectiestukken die passen in het verhaal van de stad, willen we ook de collectie 'as such' meer zichtbaar maken. Daarom hopen we in de toekomst extra ruimtes in het museum te kunnen openstellen voor het publiek om topstukken uit de oude Bijlokecollectie te tonen die niet passen in het verhaal over Gent dat wij willen vertellen en die evenmin in aanmerking komen voor collectiemobiliteit. Daarbij willen we ook dieper ingaan op de ontstaansgeschiedenis van de oudheidkundige collectie, zodat het publiek een beter inzicht krijgt waarom ze zo'n heterogeen karakter heeft. Deze collectieopstelling zal dus een heel andere insteek hebben dan het permanente circuit. We willen onze collecties ook digitaal meer ontsluiten en zichtbaar maken. Dat kan onder meer dankzij de Provincie Oost-Vlaanderen en het MovE-project.¹

In de toekomst willen we ook nog meer inzetten op samenwerking. Terwijl er aanvankelijk nogal wat scepsis en onduidelijkheid was over de rol van het STAM en de wijze waarop het museum zou kunnen fungeren als succesvol tentoonstellingsplatform, is dat gevoel nu overgevoerd. De partners met wie we tot nu toe samenwerkten zien volop

de mogelijkheden in van het STAM en erkennen de meerwaarde van samenwerking. Zo zullen we bijvoorbeeld nog meer en actiever samenwerken met de Universiteit Gent en haar rijkdom aan onderzoekers en bruikbare thema's. Vroeger probeerde de universiteit dit potentieel soms zelf te valoriseren met een tijdelijke tentoonstelling in de universiteitsgebouwen, maar met beperkte mogelijkheden op het vlak van infrastructuur, personeel en promotie. Het STAM kan hen een kader aanbieden waar ze op een professionele manier en met een grotere zichtbaarheid hun ding kunnen doen. Dit levert zowel voor hen als voor het STAM een meerwaarde op. Naast de universiteit beginnen steeds meer partners van dit potentieel overtuigd te geraken. We zullen hier blijvend aandacht voor hebben.

IDENTITEIT?

Hoewel we een stadsmuseum zijn, beschouwen we onszelf niet als een 'identiteitsmuseum', alsof we een soort politiek instrument zouden zijn, opgericht vanuit specifieke politieke of promotionele doeleinden. Dit is duidelijk niet het geval geweest bij het STAM, dat gegroeid is vanuit de 'basis'. De oprichting van het STAM is een gevolg van de beslissing in 1997 om de werking van het Bijlokemuseum op een laag pitje te zetten. Als reactie begonnen een aantal Gentse museumdirecteurs met het organiseren van tentoonstellingen in het museumgebouw. Hierbij zijn ook de andere culturele diensten van de Stad Gent betrokken geraakt. Samen zochten ze naar een nieuwe invulling voor het museum. Vanuit deze dynamiek en geest van samenwerking ontstond in 2000 de erfgoedcel Gent Cultuurstad. Sindsdien was de voorbereiding van een stadsmuseum een onderdeel van de werking van de erfgoedcel. Bij de uitwerking van het nieuwe museumcircuit was er geen enkele inmenging vanuit het stadsbestuur. We hebben er in alle vrijheid aan kunnen werken.

Het STAM is een museum over de stad en wil het verhaal van Gent vertellen, zonder al te nadrukkelijk te verwijzen naar de 'Gentse identiteit'. Tot nu toe bezochten vooral Gentenaars het museum. Zeker de eerste maanden was dit opvallend. Ze kwamen in dichte drommen. Maar het STAM wil een museum zijn dat voor iedereen openstaat en

wil zich niet vastpinnen op een begrip als identiteit. Wat betekent het immers om Gentenaar te zijn? Wie beschouw je als Gentenaar en wie niet? Over wie hebben we het als we spreken over ‘nieuwe’ Gentenaars? Enkel over allochtonen? Gent is een universiteitsstad waar jongeren van over heel Vlaanderen studeren. Velen onder hen blijven na hun studies in Gent wonen en bouwen er hun leven op. Op den duur beschouwen ze zichzelf ook als Gentenaars. Anderzijds hebben veel zogenaamde ‘nieuwe’ Gentenaars van allochtone origine er een hekel aan dat ze niet gewoon als Gentenaars beschouwd worden. Velen zijn hier geboren, getogen en vaak spreken ze het Gentse dialect beter dan zogenaamde autochtone Gentenaars. Wij hebben er dan ook bewust voor gekozen om geen obligaat politiek correct ‘migrantenhoekje’ in te richten in het museum. Collega’s uit andere musea begrijpen dit niet altijd, maar allochtone Gentenaars zijn vaak opgelucht dat ze niet als aparte categorie behandeld worden. Dit betekent niet dat we er geen aandacht aan besteden, maar dit is veel meer een geïntegreerd onderdeel van het museumcircuit en van onze werking. De focus op de Gentse identiteit staat dus niet voorop. We spelen ermee, zoals tijdens speciale evenementen ter gelegenheid van opendeurdagen, maar eerder op een ludieke en zelfrelativerende wijze.

Voetnoten

1. www.museuminzicht.be/public/index.cfm

Stads- en regionusea

Ann Diels

CONSERVATOR ZEEUWS MUSEUM, MIDDELBURG

Het Zeeuws Museum, dat gevestigd is in de hoofdstad van Zeeland, is een cultuurhistorisch museum. Wij zijn gehuisvest in een 16e-eeuws abdijcomplex dat in de loop van de jaren negentig van vorige eeuw aangepast werd aan de noden van een modern museum. Wij zijn een museum dat graag werkt met beelden die spreken. Zo brengen we ieder jaar een jaarbeeld uit. Dit is een soort van icoon, een beeld dat betekenis moet genereren voor het museum en voor de regio. Dit jaar kozen we bewust voor het beeld van een fris jong meisje in Zeeuwse streekdracht. Het jaarbeeld verwijst niet alleen naar het belang van beelden voor het museum, maar eveneens naar het vervagen van grenzen tussen heden en verleden. Voor alles willen we immers een hedendaags museum zijn, een museum dat constant bruggen maakt tussen heden en verleden. Dat is één van de speerpunten van het museum. Zoals elk museum verzamelen, beheren en presenteren we collectiestukken. Het is cultureel erfgoed dat voornamelijk te maken heeft met de regio Zeeland. Daarnaast proberen we onszelf te profileren als cultuurproducent. Daarmee bedoel ik dat het museum inzet op de samenwerking met hedendaagse vormgevers en kunstenaars. Hun werk wordt ook daadwerkelijk aangekocht voor de uitbouw van onze collectie. Straks ga ik hier dieper op in, wanneer ik ons aankoopbeleid bespreek. Cultuurproducent kan je zien in de materiële zin van het woord, maar evengoed in de immateriële. Gegeven de focus van onze instelling is voor ons het concept van de Zeeuwse identiteit heel belangrijk. Wellicht roept dit bij sommigen onder u onmiddellijk de folkloristische clichés

op van mensen in traditionele klederdracht. Dat is echter niet hetgeen wij willen uitdragen. We zijn er ons van bewust dat identiteit eigenlijk een vrij complex en vooral een dynamisch gegeven is, dat verandert onder invloed van allerlei maatschappelijke ontwikkelingen. Niettemin merkt het museum dat 'de Zeeuw', als ik hier al mag of kan van spreken, een grote interesse heeft voor het gemeenschappelijke Zeeuwse verleden. Bovendien zijn er zaken die algemeen gedeeld worden, ongeacht het feit of men bijvoorbeeld van Texel of Walcheren is. Zo is er bijvoorbeeld de problematiek van het inpolderen of water als gemeenschappelijk thema. Daarnaast zijn er heel triviale zaken die deze mensen verbinden. Denken we aan de grote hype in Zeeland van het Zeeuwse knoopje. Dat is een zilveren knoopje van een 19e-eeuws kostuum dat nu door heel veel vrouwen, zowel jong als oud, rond de hals wordt gedragen of in een ring wordt verwerkt. Er is dus zeker interesse voor hun verleden en de specifieke context waarin ze vandaag leven. Daar spelen wij graag op in met tentoonstellingen en collectiepresentaties. Een belangrijk punt hierbij is de dialoog of de verbindende waarde die wij aan het museum toekennen. Zoals ik al zei, heeft deze verbindende waarde enerzijds te maken met heden en verleden. Anderzijds willen we dit ook geografisch en/of cultureel invullen: Zeeland en de rest van Nederland of Zeeland en de rest van de wereld. Onze focus overstijgt dus het louter lokale. Daarnaast heb je als verbindende waarde het identiteitsaspect. Zo liep een tijdje geleden bijvoorbeeld een mode-tentoonstelling in het Zeeuws Museum. Die tentoonstelling heette 'MODEMETMONIQUE'.¹ De titel refereert naar de jonge Nederlandse modeontwerpster Monique van Heist in wiens werk het museum parallellen zag met haar collectie. Het is een allesbehalve conventionele modeontwerpster die de grenzen van de modesector aftast. Zo werkt ze niet seizoensgebonden met telkens nieuwe collecties. Ze bepaalt ook zelf wanneer en op welk tempo er nieuwe kleding van haar hand op de markt komt. Daarenboven zorgt ze ervoor dat alle ontwerpen die ze ooit maakte nog beschikbaar zijn. Ze werkt dus op een ander ritme dan de conventionele modesector en bouwt als het ware gestaag aan een permanente collectie van haar modeontwerpen. Hier zagen wij een parallel met de wijze waarop het museum zijn collectie opbouwt en

beheert. Het leek ons dan ook interessant om de stukken van Monique van Heist te confronteren met collectiestukken uit het museum. Niet alleen met kledingstukken maar ook met objecten. Het interessante hierbij was dat wanneer de mensen doorheen de tentoonstelling liepen, ze vaak niet konden uitmaken of een kledingstuk nu behoorde tot de historische collectie van het museum of tot de collectie van Monique. Er werd dus volop gespeeld met begrippen als heden en verleden, continuïteit, ... Op dergelijke manier proberen wij een dialoog op gang te brengen en mensen bewust te maken van de waarde en actualiteit van historische collectiestukken. In hetzelfde project werd voortgeborduurd op dit thema. Zo fotografeerde Monique van Heist een aantal medewerkers van het museum en hun familie in hun eigen wereld. Soms hadden ze kleren aan van Monique, soms historische kleding of een combinatie van beide. Door de collectiestukken op een dergelijke manier te presenteren, krijgen ze plots een heel ander en actueel karakter. Het is immers vaak moeilijk om er de historische stukken zomaar uit te halen. De historische kledingstukken krijgen hierdoor een nieuwe waarde en functionaliteit. Ze overstijgen het louter museale. Zoals gezegd streven we ook naar interculturele dialoog. Zo hebben we in het museum de zogenaamde wonderkamers. Dit zijn een soort van houten containers met vitrines waarin objecten getoond worden uit verschillende werelddelen en landen: Nederlands-Indië, Brazilië, Zeeland ... Deze containers laten ons toe om op een niet-chronologische en athematische wijze objecten uit verschillende landen en culturen te tonen. Het is de bedoeling van deze opstellingen de geijkte referentiekaders inzake esthetiek en tradities te doorbreken, door het creëren van een dialoog tussen verschillende, al dan niet esthetische, tradities. Waar het voor ons op neer komt is het prikkelen van het beeldend vermogen van de mensen. Eenzelfde strategie gebruiken we in de porseleinkast waar je zowel Aziatisch als Nederlands porselein ziet en zowel hedendaags als oud vaatwerk opgesteld staat.

Ook wat de vaste presentatie van onze historische streekdracht betreft, proberen we te vernieuwen. In veel musea wordt historische kleding in stijlkamers gepresenteerd. Een ouder publiek vindt dit doorgaans leuk, maar een jonger publiek vindt dit niet uitdagend en boeiend

genoeg. Daarom vonden we dat we de relevantie en waarde van dergelijke streekdracht voor huidige generaties op een andere manier moesten aantonen en duidelijk maken. Vandaar dat we een video hebben laten maken waarbij een jong paar in een danschoreografie elkaar uitkleedt. Ze strippen tot ze naakt zijn, alhoewel alles op een discrete manier in beeld werd gebracht. Op die manier tonen we de historische kledij, van bovenkledij tot ondergoed, op een andere en verrassende manier. Deze manier heeft voor een shock gezorgd bij heel wat Zeeuwen, maar dit is precies wat we willen bereiken met het museum. We willen een andere invalshoek bieden, de platgetreden paden verlaten en de mensen aanzetten tot nadenken. Waarom werkt die video wel? We hebben gekozen voor een jong paar, mensen die je in het straatbeeld kan tegenkomen. De vrouw draagt zelfs een beugel. Hedendaagser kan het dus niet zijn. Het zijn geen statische paspoppen. De kijker kan zich dus heel gemakkelijk identificeren met hetgeen hij ziet. De kleren krijgen opnieuw hun functionaliteit waardoor ze worden losgerukt uit een louter museale context. Door te kiezen voor een filmische aanpak krijg je ook een grotere vertrouwdheid bij een jong publiek dat veel meer media-georiënteerd is.

Zoals elk museum volgen wij een bepaalde leidraad bij onze presentaties en tentoonstellingen. Wij kiezen graag voor inspirerende objecten, uitdagende beelden en alles wat de belevingswaarde van de bezoeker verhoogt. Dit omdat we menen dat we de verantwoordelijkheidszin van de hedendaagse bezoeker voor het erfgoed in zijn omgeving moeten vergroten. Een tentoonstelling die dit jaar liep was 'Botanical Pleasure'. Dit is een project dat tot stand kwam in samenwerking met de hedendaags beeldend kunstenaar Frank Bruggeman. Hij vertrok van het natuurhistorische deel van de collectie van het Zeeuws Genootschap die in het museum bewaard wordt. Dit was een wetenschappelijke Zeeuwse vereniging die onder andere naturalia verzamelde: schelpen, mineralen, fossielen, botten, schedels, opgezette dieren en gedroogde planten. Dergelijke zaken worden doorgaans niet zo gemakkelijk tentoongesteld. Door er een hedendaagse kunstenaar mee aan de slag te laten gaan, kan je een dergelijke collectie op een andere, prikkelende en meer innovatieve manier tonen en er nieuwe betekenissen aan geven.

Zo heeft Frank Bruggeman gekozen voor de opzet van een soort wetenschappelijk laboratorium, met een bureau en specifiek gemaakte vitrinekasten. Wat hij probeert aan te tonen, is het feit dat verzamelen structureren is. Dat is natuurlijk een open deur intrappen. Wat belangrijker is, is het feit dat hij een nieuw beeld en inzichten gaat creëren over en in verband met de collectie. Dit is zinnig omdat het je als conservator toelaat om weer verder te gaan met die collectie. Je kan ze zelf ook op een andere manier benaderen. Hetzelfde gebeurde in de tentoonstelling ‘Soort van Steen’, waar de kunstenares Maartje Korstanje aan de slag ging met fossiele botten uit dezelfde collectie naturalia van het Zeeuws Genootschap. Zij stelde deze historische fossielen tentoon op sokkels als waren het hedendaagse sculpturen. Er werd dus weer gespeeld met de context en hoe de context de kijk op een object kan bepalen en veranderen. De constante in onze tentoonstellingen waarbij we werken met hedendaagse beeldende of toegepaste kunstenaars is dus het creëren van spanningsvelden om de verbeeldingskracht van het publiek te stimuleren en aan te scherpen. Dit jaar bestaat het Zeeuws Museum 50 jaar. Dit was voor ons de gelegenheid om een jubileumprogramma in elkaar te boksen. De sleutelwoorden bij dit programma zijn publieksparticipatie, reflectie en debat. Bij sommige projecten doen we expliciet beroep op de betrokkenheid van de bezoeker. We vertrokken hierbij vanuit vragen zoals ‘Welke rol speelt de bezoeker in het museum?’, ‘Welke autoriteit kennen we toe aan de bezoeker?’ en ‘Welke verantwoordelijkheid heeft het museum zelf als het de bezoeker actief laat participeren?’. Een van deze projecten is het project ‘Underground’. Dit project neemt de bestaande spanning tussen echte, gediplomeerde archeologen en de zogenaamde amateurarcheologen of gravers als uitgangspunt. Er bestaat een hele discussie over het wettelijk karakter van de activiteiten van deze laatste. Daarnaast wordt er altijd van uitgegaan dat gravers geen aandacht hebben voor de context en enkel uit zijn op het verwerven van artefacten. Bij het opgraven of speuren naar relictten uit het verleden door gravers zou dus alle context verloren gaan. Wij hebben dergelijke gravers benaderd met de vraag: ‘Wat hebben jullie in jullie eigen collectie dat de moeite waard is?’ Omdat de wetgeving zo rigide is – het mag eigenlijk niet – zijn de artefacten die door

amateurarcheologen opgegraven worden immers zelden of nooit te zien in een museum. Vanuit de vaststelling dat het eigenlijk niet toegestaan is zomaar te graven, maar het toch gebeurt, wilden wij vanuit deze pragmatische ingesteldheid nagaan hoe we die gravers toch meer konden laten aansluiten bij het officiële discours en tentoonstellingscircuit. Wij hebben hen benaderd en ze bleken over de meest uiteenlopende en gekke dingen te beschikken. Hun opgegraven stukken worden momenteel tentoongesteld in het Zeeuws Museum. Naast het werk van die amateurarcheologen worden in de tentoonstelling lege vitrines getoond. In deze lege vitrines liggen enkel kaartjes waar bijvoorbeeld op staat ‘Romeinse munt, gevonden op die plaats en die datum’. Los van het kaartje valt echter geen object te zien. Ik kan u verzekeren dat dit heel wat boze reacties heeft losgeweekt bij de bezoekers. Nogal wat onder hen voelden zich immers bekocht door al die lege vitrines. Dat geeft ook direct de sfeer van het Zeeuws Museum weer. Het gaat over even tegen de schenen schoppen en de mensen wakker schudden zodat ze zich realiseren dat de dingen niet zo vanzelfsprekend zijn.

Vooraleer wat meer te zeggen over het aankoopbeleid vind ik het belangrijk om iets te zeggen over de totstandkoming van het museum. Ons huidig aankoopbeleid wordt immers voor een groot deel bepaald door hetgeen al aanwezig is in de collectie en deels door hetgeen nog niet aanwezig is. De collectie van het museum bestaat uit ongeveer 30.000 stukken. Een eerste belangrijke collectie die geïncorporeerd werd in het Zeeuws Museum is deze van het reeds genoemde Koninklijk Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen. Zoals de naam reeds doet vermoeden is dat één van de vele 18e-eeuwse genootschappen waar men wetenschap beoefende.³ Het Genootschap had ook als doel om de kennis over Zeeland te vergroten en te verspreiden onder de bevolking. Deze collectie is zeer divers. Het betreft zowel munten, archeologische vondsten, naturalia, schilderijen, ... Een tweede collectie die bij ons terecht is gekomen is deze van de Vereniging Kunstmusea. Het gaat om een 19e-eeuwse verzameling van toenmalige actuele kunst. Het betreft vooral 19e-eeuwse schilderkunst met focus op Zeeland. Een derde aanzienlijke verzameling is een collectie porselein van een Zeeuws verzamelaar, de collectie Bal. Deze verzamelaar Bal schonk zijn collectie aan

het Rijk, met de bepaling dat ze moest te zien zijn in Zeeland en meer bepaald in Middelburg. We bewaren voorts de collectie Provincie Zeeland. Deze collectie behelst zowel de wandtapijten uit de Tachtigjarige Oorlog als de Provinciale Kunstcollectie. Dat is hedendaagse kunst die vanaf 1975 werd aangekocht door de Provincie Zeeland. Dit gaat zowel over schilderkunst, beeldhouwkunst als keramiek van Zeeuwse kunstenaars.

Wanneer we kijken naar het huidige aankoopbeleid, dan zouden we drie categorieën kunnen onderscheiden die in werkelijkheid door elkaar lopen. Ten eerste is het belangrijk voor ons dat we zelf erfgoed creëren voor morgen. Dit gebeurt door de aanbestedingen die we doen bij hedendaagse kunstenaars en vormgevers. Zoals andere musea zoeken we ook doelbewust naar stukken op de kunstmarkt. We gaan naar beurzen, bekijken veilingcatalogi en dergelijke meer. Soms stelt zich ook een bepaalde opportuniteit of krijg je plots een verassend aanbod. Daarnaast heb je het public relationsbeleid, het onderhouden van contacten met belangrijke individuen of groepen, en de schenkingen. Ik zal nu op die verschillende punten verder ingaan. Eerst wil ik nog een aantal kenmerken bespreken inzake aankoopbeleid, die bij al deze vormen van aankoop- of aanwinstenbeleid terugkomen. Het belangrijkste criterium voor aankoop of het in huis halen van een object is voor ons nog steeds: 'Betekent dit object een meerwaarde voor het museum?', 'Heeft dit object op vormelijk, inhoudelijk of conceptueel gebied een synergie met de rest van de collectie?'. We gaan hierbij uit van de ijkwaarde van een object die je kan vaststellen in relatie tot de andere objecten die reeds aanwezig zijn in een collectie of deelcollectie. Vormt het bijvoorbeeld een missing link in een historische of esthetische evolutie? Draagt het bij tot de context of tot de betekenisgeving van andere objecten? Is het artistiek interessant genoeg? We vragen ons ook altijd af of we met een bepaald object iets kunnen doen in tentoonstellingspresentaties of in vaste presentaties. Wat voor het Zeeuws Museum niet belangrijk is, is het systematisch opvullen van leemtes in de collectie. We gaan er immers vanuit dat wanneer je hiermee begint, je onvermijdelijk nieuwe lacunes creëert waardoor je op den duur enkel nog maar bezig bent met het opvullen van leemtes. Wat voornamelijk bepalend is voor de koers

die we varen in ons aankoopbeleid, is een goed uitgewerkt 'mission statement'. Dit dient als kader. Bij ons is het aankopen of verwerven dan ook niet de speeltuin van de conservator. Iedere acquisitie wordt gekaderd in een welbepaald en vooraf uitgetekend beleid. Heel belangrijk in onze context is o.a. de relatie met Zeeland die steeds aanwezig moet zijn. Eind jaren negentig werd bijvoorbeeld 'Gebed voor de maaltijd' van Jan Toorop aangekocht. Het is een stuk met een vrij ingewikkelde historiek. Deze historiek was van belang voor de argumentatie met betrekking tot het aankopen van dat werk. Dit stuk werd aanvankelijk gekocht in 1982 bij een kunsthandelaar in Den Haag. Naderhand bleek echter dat dit stuk vroeger in het bezit was van een Joodse familie waarvan een groot deel de Holocaust niet overleefd had. Via veel omzwervingen tijdens en na de Tweede Wereldoorlog was het werk in de reguliere kunsthandel terecht gekomen. Het Zeeuws Museum heeft dit werk indertijd ter goeder trouw aangekocht. Toen de claim kwam van de Joodse familie heeft het Museum verzet aangetekend. Het stuk is uiteindelijk voor de restitutiecommissie gekomen. Deze oordeelde dat het stuk terug naar de familie moest, maar dat zij het museum de aankoopprijs uit 1981 moest terugbetalen plus de interest op die waarde. Bovendien kreeg het museum het eerste recht tot aankoop indien het werk ooit weer op de markt zou komen. Dat is daadwerkelijk gebeurd eind jaren negentig van vorige eeuw. Dit is dan ook een weloverwogen aankoop. De toenmalige directeur van het museum was immers van mening dat het werk een iconowaarde had. In zijn optiek bracht het kunstwerk immers heel wat aspecten van de Zeeuwse identiteit naar voor. Ten eerste gaat het om een zeer vroom boerengezin. Zeeland is nog altijd een zeer vrome protestantse regio. Daarnaast was er bijvoorbeeld het argument van de streekdracht die door de familie gedragen wordt. Dit soort kledij hebben we ook in de collectie. Bovendien is er het feit dat het werk geschilderd werd door Jan Toorop. Voor Zeeland was de Domburgse school, met Mondriaan en Toorop, zeer relevant. Toorop verbleef vaak in Domburg en had een band met Zeeland. Hij heeft ook als één van de eersten het pointillisme in Nederland geïntroduceerd. Dat waren voor het Zeeuws Museum allemaal argumenten die de heraankoop van het werk rechtvaardigden. Het Zeeuws Museum koopt

niet om te kopen. Bij een dergelijke handelswijze loopt men het risico dat stukken al snel naar het depot verdwijnen om er niet meer uit te komen. Zoals gezegd is het voor ons belangrijk om dingen in een nieuw kader te kunnen plaatsen. We streven daarom ook niet meteen naar compleetheit met betrekking tot bepaalde facetten van onze collectie. We gaan immers uit van de idee dat we deel uitmaken van de Collectie Nederland. We zien het museum dus eerder als een deel van een groter geheel en maken dan ook volop gebruik van de mogelijkheden tot collectiemobiliteit. Het Zeeuws Museum hoeft niet alles in eigen verzameling te hebben. Ook topstukken zijn geen must. We vinden het belangrijker dat een stuk een interessante context heeft. Een voorbeeldje hiervan is een ivoren theedoos, die werd aangeboden door een kunsthandelaar. Op zich is het een prachtig stuk. De doos is gemaakt in China en de zilveren theebusjes zijn gemaakt door een Zeeuwse zilversmid die mooi de versieringen van de Chinese kunstenaar heeft gevolgd. Er waren zeker een aantal argumenten die de aanschaf zouden verantwoorden. Zo heb je de culturele uitwisseling tussen oost en west, meer bepaald tussen China en Zeeland. Er is ook de artistieke waarde. Verder is er het feit dat we weinig zilver in de collectie hebben en slechts een andere theedoos. Strikt gezien waren er dus wel een aantal argumenten pro aankoop. Uiteindelijk hebben we contact opgenomen met een conservator uit het Rijksmuseum in Amsterdam om te vragen of hij dergelijke objecten in de verzameling had. Er wordt duidelijk nagegaan of wij als individuele instelling dit erfgoed moeten bewaren voor het publiek. We stellen ons de vraag: 'Zijn dergelijke objecten elders al genoeg te zien en kunnen we ze eventueel in bruikleen vragen?'. Wij zijn een museum met veel langdurige bruiklenen, wat tegelijk een sterkte en een zwakte is. Dat zijn afwegingen die we proberen te maken voorafgaand aan een mogelijke aankoop. Hetzelfde verhaal deed zich voor met een werk van Jacoba van Heemskerck, ook iemand van de Domburgse school die wel tot de corebusiness van het museum behoort. Toch zijn we niet tot aankoop van haar schilderij overgegaan. Aan de hand van de stukken die we reeds bezitten, konden we al een mooi beeld geven van het oeuvre van Jacoba en haar stijlontwikkeling. We vonden deze acquisitie dus geen prioriteit. De relatie met Zeeland is ook één van de

belangrijkste criteria die we hanteren. Is het object geproduceerd in Zeeland, verzameld door een Zeeuw of heeft het een link met de lokale geschiedenis? Ik kan hier het voorbeeld geven van een 19e-eeuwse stoplap die we aankochten of een wijnkoeler.

Wat betreft het relatiebeleid kan ik zeggen dat dit heel wezenlijk is voor ons. Bepaalde stukken komen immers niet courant op de markt. Dit zijn vaak onooglijke stukken zoals bijvoorbeeld de zonet aangehaalde stoplap. Dergelijke stukken zie je nauwelijks op een veiling. Om zo'n specifieke objecten te verwerven ben je vaak afhankelijk van mensen die je kent. Een ander punt waarom je soms afhankelijk bent van je relaties, is de financiële kant van de zaak. Vaak zijn bepaalde zaken die je wil verwerven zo duur dat je financiële steun kan gebruiken van elders. Ik geef als voorbeelden een kopje van de Godshuizen van Middelburg en een Tazza uit de 16e eeuw. Deze laatste was zo duur dat we hem aangekocht hebben met financiële steun van de Rembrandtstichting. Wat betreft schenkingen en legaten was ik als Belgische trouwens aangenaam verrast om te zien welk warm hart Nederlanders hun musea toedragen. Wij krijgen behoorlijk veel aanbiedingen van particulieren om iets te schenken. Dit zijn niet altijd spectaculaire zaken. Ik denk bijvoorbeeld aan een feestrok die we onlangs geschonken kregen. Deze rokken werden op het einde van de Tweede Wereldoorlog gemaakt met restjes stof. Ze werden gedragen tijdens de bevrijdingsfeesten en moesten geregistreerd worden bij de overheid. Ze staan symbool voor wederopbouw en dienden ook om het nationale gevoel aan te scherpen. Vanuit de overheid werd immers opgedragen om deze rokken te dragen bij belangrijke gebeurtenissen, zoals vieringen in verband met het Koningshuis. Bovendien werden deze rokken gepersonaliseerd en verder aangepast. Zo borduurden vrouwen er bijvoorbeeld de naam en geboortedatum van hun kinderen op. De rokken vertellen dus vaak een heel verhaal. Dergelijke stukken worden meestal in familiekring bewaard en komen zelden op de markt. Wanneer je er dan één aangeboden krijgt, zeg je dus niet nee.

Afsluitend zou ik nog wat dieper willen ingaan op een aantal specifieke zaken of thema's. Het eerste thema is 'identiteit'. Als provinciaal Zeeuws Museum speelt de notie identiteit mee in alles wat we doen. Dit

wil niet zeggen dat we precies kunnen omschrijven wat identiteit is. Het is immers een begrip dat vele ladingen kan dekken en vaak misbruikt wordt omwille van politieke doeleinden. Wij zijn een identiteitsmuseum in die zin dat we identiteit zien als iets dynamisch dat constant gevormd en gevoed wordt, maar dat wel zijn wortels heeft in de regio. Het staat daarbij los van politieke connotaties of ideologieën. Zoals gezegd zijn we er zelf nog niet uit wat we precies onder identiteit, laat staan Zeeuwse identiteit moeten verstaan. Daarom zijn we bijvoorbeeld in het kader van het Jubileumjaar gestart met het project 'Eilanden'. Met dit project roepen we de bevolking op om zelf filmpjes te maken vanuit de vraag 'Wat wil jij bewaren voor de toekomst?'. Dit project werd gelanceerd tijdens het filmfestival 'Film by the Sea' in Vlissingen en ondertussen hebben we al heel wat inzendingen binnengekregen. Met dit project willen we nagaan of er uit al die inzendingen iets specifiek Zeeuws naar boven komt. Of zullen het eerder universele waarden en objecten zijn die mensen de moeite waard vinden om te bewaren in de toekomst, los van een specifieke omgeving? Het is iets wat ons intrigeert, maar we zijn er zelf nog niet helemaal achter wat het dan moet zijn. Vanuit de idee dat identiteit als een stroom is die continu verdergaat en verandert, hebben we ook aandacht voor 'nieuwe' Zeeuwen. Zo proberen we in onze collectie ook aandacht te hebben voor hun erfgoed of projecten met hen op te zetten. Dit is natuurlijk niet altijd even gemakkelijk en hangt een beetje af van gemeenschap tot gemeenschap. Dit jaar viert de Molukse gemeenschap bijvoorbeeld 65 jaar Molukse Gemeenschap in Nederland. In het kader van de feestelijkheden en herdenkingen hieromtrent zijn ze zelf naar ons toe gekomen om één en ander hier rond te organiseren. Verder hebben ze een aantal stukken geschonken voor de collectie van het museum. We hebben hier dus ook aandacht voor.

Een tweede thema waar ik verder op in zou willen gaan is 'beleving'. Het Zeeuws Museum legt in haar werking sterk de focus op beleving. Enerzijds is dit natuurlijk een manier om, als museum in de periferie, wat extra aandacht te genereren. De focus ligt vandaag vooral op jeugd en beleving. We willen jongeren namelijk op een inspirerende en voor hen boeiende manier kennis laten maken met het Zeeuwse erfgoed. Wij

hebben dan ook altijd heel sterk ingezet op het beeld. We werken veel met sprekende beelden, zoals bijvoorbeeld het jaarbeeld dat we telkens ontwerpen. Onze directeur zegt trouwens altijd: "Wij zijn een beeldmuseum". In de praktijk creëert dit wel een spanningsveld met het publiek. Er komen namelijk ook heel wat oudere bezoekers en die hebben toch graag meer duiding en uitleg. Met de nieuwe directie proberen we het evenwicht tussen beeld en duiding wel wat meer te herstellen. Zo proberen we meer duiding of achtergrondinformatie te geven via touchscreens. Hierbij laat je de mensen vrij om zelf meer informatie op te zoeken. We werken ook met QR-codes en andere communicatiemiddelen. Zo zetten we de laatste tijd ook sterk in op sociale media. Ik zou zeggen dat het museum een gevoel, een sfeer wenst uit te dragen en vooral wil inspireren, met een specifieke focus op jongeren. Zo brengen we ook een specifiek jongerenmagazine uit, 'Me, myself and I'. Het blijft desalniettemin heel moeilijk om na te gaan in welke mate we er effectief in slagen om jongeren en ouderen te inspireren en hen op een nieuwe manier doen nadenken over Zeeland, het Zeeuwse erfgoed en de Zeeuwse identiteit.

Een derde thema gaat over 'het museum als cultuurproducent'. De idee hierachter is om het museum te actualiseren en om aandacht te genereren voor het erfgoed en de collectie bij nieuwe, voornamelijk jongere doelgroepen. Door de wisselwerking en de contrasten proberen we nieuwe betekenissen te geven aan de collectie. Het museum positioneert zich niet als een kunstmuseum en wil ook geen concurrentie aangaan met bestaande instellingen voor hedendaagse kunst. Zoals gezegd willen we bijdragen tot de creatie van erfgoed voor de toekomst. We doen dit echter steeds vertrekkend vanuit de eigen collectie. De opdrachten die we geven kaderen immers binnen specifieke tentoonstellingsprojecten waarbij we aan hedendaagse kunstenaars en vormgevers vragen om in dialoog te treden met de bestaande collectie. De eigen bestaande collectie blijft dus steeds het start- en ijkpunt en de nieuwe werken dienen dan als een aanvulling op of actualisatie van deze collectie. Dat is heel belangrijk en vormt een groot verschil met reguliere instellingen voor hedendaagse kunst.

Een laatste punt dat ik wil aanraken in de context van deze lezingen-

reeks over collectievorming en aankoopbeleid betreft 'afstoting van collectiestukken'. Wij hebben een afstotingsbeleid, maar staan hier nog in de kinderschoenen. We hebben al stappen ondernomen voor wat betreft de Provinciale Kunstcollectie, die één van onze deelcollecties is. Deze collectie hedendaagse kunst, opgebouwd vanaf 1975, is namelijk heel wisselend van kwaliteit en onevenwichtig samengesteld. Aanvankelijk werd deze collectie niet samengesteld op basis van een expertencommissie die advies gaf. Er werd dan ook gekocht om wat voor reden dan ook. Vandaar het soms wat onevenwichtige karakter van de collectie. Nu wordt er een nieuwe adviescommissie samengesteld die op basis van een aantal criteria zal moeten uitmaken wat museale collectie en wat gebruikscollectie wordt. De werken in de gebruikscollectie zullen niet worden afgestoten als dusdanig, maar krijgen een andere functie. Zo kunnen ze gebruikt worden om provinciegebouwen, kantoren en dergelijke meer op te smukken. Het wordt een collectie waar vrij mee zal kunnen worden omgesprongen.

Voetnoten

1. www.zeeuwmuseum.nl/script/P_tentoonstellingen_detail.asp?eID=287&archief=1
2. www.zeeuwsgenootschap.nl/

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

Frederik Leen

CONSERVATOR MUSEUM MODERNE KUNST, BRUSSEL

STRUCTUUR

De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België werden opgericht in 1801. Vandaag is het een federale instelling die afhangt van wetenschapsbeleid. Ondanks de meervoudsvorm is het één instelling. Ze bestaat uit twee grote entiteiten. Enerzijds is er het Museum voor Oude Kunst. Anderzijds herbergen de KMSKB ook het Museum voor Moderne Kunst, waarover deze bijdrage handelt. Het bestaat uit de vaste collectie moderne kunst, waaraan in de loop van de geschiedenis het Antoine Wiertz- en het Constantin Meuniermuseum werden toegevoegd. Ook het recent opgerichte Magrittemuseum valt onder het Museum voor Moderne Kunst.

MUSEUM VS. GEBOUW

Op de Acropolis van Athene bevindt zich, links van de propyleeën, de pinacothek. Vrij vertaald wil pinacothek zeggen dat het een gebouw is waar schilderijen worden tentoongesteld. Strabo omschrijft een pinacothek als een galerie van schilderijen. De pinacothek was een museum 'avant la lettre'. Het concept museum, een plaats waar mensen kunstwerken kunnen bewonderen, bestaat dus al heel lang. Maar institutioneel is het openbare museum zoals wij het kennen een vrij nieuw verschijnsel. Vreemd genoeg blijft van de pinacothek op de Acropolis

enkel nog het gebouw over en is alles wat het tot museum maakte verdwenen. Want een museum is geen gebouw, hoezeer het woord in het dagelijks gebruik ook wordt vereenzelvigd met een groot gebouw gemarkeerd door een van zuilen en fronton voorziene ingangspartij. Een museum is een verzameling met een institutionele structuur. Het gebouw is enkel de behuizing. Een museum kan dan ook verhuizen. Je kan het gebouw slopen, maar daarom moet je het museum nog niet ontmantelen.

SAMENHANG

Een verzamelstrategie uitleggen, leek me niet zo interessant. In de vorige reeks lezingen, gebundeld in het cahier 'Over collecties', komen alle uitgangspunten steeds opnieuw aan bod, telkens iets anders geformuleerd. Er zijn namelijk niet zo veel mogelijkheden en strategieën om een verzameling op te bouwen. Het enige waar ik zelf bezwaar tegen heb is het onderling herschikken van de bestaande verzamelingen van verschillende musea, omdat het principe stilzwijgend uitgaat van de veronderstelling dat bezoekers met kunsthistorische acribie zich willen verdiepen in een bepaalde periode, stijl of kunstenaar. Misschien kan je hier en daar wel een bezoeker strikken voor een verklaring die dat bevestigt, maar ik denk dat de meeste bezoekers gewoon een gediversifieerd aanbod van goede kunstwerken willen zien, georganiseerd in een elementaire logica.

Met een weinig subtiel gekozen voorbeeld heb ik twintig jaar geleden – in mijn bijdrage aan een studiedag over 'Collectie Nederland' in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen – het door de overheid georganiseerde corrigeren van de historisch gegroeide diversiteit van het aanbod in musea van een politieke entiteit in verband gebracht met het project van het museum in Linz, een zeventigtal jaar geleden. De referentie aan het Linzproject was natuurlijk polemisch bedoeld en niet ter vergelijking. Maar het is wel zo dat verzamelingen van musea niet bedoeld zijn om vroeg of laat de esthetische en historische oordelen van een bepaalde periode in een definitieve institutionele vorm te beitelten.

DURÉE

Daarom had ik me voorgenomen om vanuit het moeilijk vertaalbare begrip ‘durée’ het begrip van collectievorming te bekijken en er enkele gedachten bij te formuleren. Het begrip ‘la durée’ is theoretisch natuurlijk verbonden met Henri Bergson, maar het is niet van Bergson. Ik ben in de verste verte geen Bergsonkenner en ik wil hier ook geen louter theoretisch discours ontplooiën. Het betekent hier gewoon ‘de (lange) tijdsduur’. Bij het samenstellen van het betoog ben ik voortdurend gestruikeld over het voorwerp van verzamelen in musea voor schone kunsten: kunst. Steeds opnieuw ontstond er een vervelende spanning tussen het systematische van de formulering en de reëel verzamelde kunstwerken. Ik kan verzamelen namelijk niet los denken van het individuele kunstwerk.

Dat is misschien wel de meest elementaire kerngedachte over verzamelen in musea: individuele kunstwerken verwerven binnen een vaag omschreven verzamelgebied met geld van de gemeenschap. Als ik in volgende bedenkingen voorzichtig enkele abstracte gedachten heb verwerkt, is dat daarom altijd met bepaalde kunstwerken meer of minder in het achterhoofd.

Door ‘durée’ aan collectievorming te toetsen wil ik aantonen dat musea soms worden gezien als een (tijdelijke, denk ik) institutionele vorm van de gedachte – eerder hypothese – dat cultuur (zich) ontwikkelt. En om er maar onmiddellijk te laten op volgen: dat is volgens mij een kreupele, meer nog, volstrekt foute gedachte. Wat volgens mij wel gebeurt, is dat in een museum een steeds aangroeiende groep clusters van – bij voorkeur uitstekende – kunstwerken wordt gevormd om er het publiek toegang toe te verlenen. Om die toegang te vergemakkelijken worden in het uitstellen een bepaalde logica (dikwijls een chronologische) en een thematische of materiële ordening gestopt. Die clusters zijn geen willekeurig samengestelde groepen, al was het maar omdat iemand ze uitbouwde. Die iemand is ook historisch samengesteld uit verschillende personen. De conservator die in 1890 verzamelde, wist niet dat enkele jaren later abstracte kunst, expressionistische kunst, conceptuele kunstwerken of videokunst zou komen en kon er ook geen

rekening mee houden, het voorzien of zelfs maar zeer vaag inschatten. Verzamelen is dus altijd een historicistische bezigheid. Je kan er niet aan ontsnappen, maar je kan het wel beseffen.

Ik bedoel met ‘durée’ gewoonweg:

- dat de tijdservaring en de reële tijd grondig van elkaar verschillen (zoals temperatuurservaring en reële temperatuur). Conservatoren verzamelen voor de eeuwigheid, maar hun eigen tijdsvenster is zeer beperkt en het tijdsvenster van hun collectieplan is nog beperkter.
- dat tijdservaring constructief is en reële tijd aftakelend werkt. Het is de spanning tussen werken verwerven om een verzameling op te bouwen en uit te bouwen enerzijds, en het onvermijdelijke materiële vervalproces van de verworven objecten anderzijds.
- dat de synthese van tijdservaring en reële tijd in het begrip ontwikkeling wordt vervat. De individuele kunstwerken groeien uit tot een verzameling, waarachter de samenstellers uiteindelijk verdwijnen.

In feite is het tijdsvenster een variabele – een verschijningsvorm – van schaal, een van de meest verwaarloosde criteria in argumentaties.

MUSEUM VOOR MODERNE KUNST

Collectievorming gebeurt grosso modo op vier verschillende wijzen: krijgen, kopen, uitwisselen en lenen.

Over collectievorming in het Museum van Moderne Kunst van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België kan ik vrij kort zijn. De eerste nota die ik in 1991 samenstelde, vertrok van de vaststelling dat de toenmalige verzameling Moderne Kunst structureel gezien was gegroeid volgens groepen kunstwerken van kunstenaars die, afhankelijk van de periode, als de voornaamste Belgische kunstenaars werden beschouwd. Anders gezegd: de collectie is gegroeid door middel van systematische gerichte aankopen van groepen kunstwerken van bepaalde kunstenaars die, afhankelijk van de periode, het artistieke leven en de kunst van de periode dat ze actief waren, hebben bepaald en richting gegeven. Interessant was ook dat de inschatting van de

belangrijkheid niet noodzakelijk chronologisch samenviel met de loopbaan van de kunstenaar. In de negentiende eeuw was dat meer het geval dan in de twintigste eeuw, wat overigens niet hoeft te verbazen.

Enkele bijzonderheden van collectievorming:

- 'Never mind the gap'. Soms wordt er gesproken over het opvullen van lacunes. Dit is echter een ondeugdelijke benadering, want 9,9/10 van de kunstproductie ontbreekt en er wordt in die redenering stilzwijgend aangenomen dat je volledig kan zijn, dat je weet wat ontbreekt en daardoor veronderstelt dat je beschikt over een initieel lineair uitgeschreven verhaal met als happy end de volledige collectie.
- Schenkingen, legaten en transfers kunnen een wezenlijke of zelfs oriënterende bouwsteen zijn van een museumverzameling. In de betrekkelijk recente geschiedenis van het museum zijn de volgende voorbeelden van fundamenteel belang geweest voor de versterking en uitdieping van de verzameling moderne kunst: het legaat Goldschmidt, met 186 werken waaronder het topwerk 'Melancholie van een mooie dag' van Giorgio de Chirico, werken van, onder veel meer, Marc Chagall, Marcel Broodthaers, Alberto Burri, Max Ernst, Leon Spilliaert, Joan Miro, James Ensor; het legaat Scutenaire-Hamoir, met 256 werken waarvan 101 Magrittes, waaronder 24 schilderijen en de schenking van de voormalige Provincie Brabant bestaande uit 60 werken waarvan een schilderij van Paul Delvaux en René Magritte, evenals zes schilderijen en een reeks tekeningen en bronzen en plaasters van Rik Wouters. Ondertussen is het moeilijk geworden voor musea om legaten te aanvaarden omdat sinds een fiscale hervorming in het midden van de jaren negentig, erfenisrechten moeten worden betaald, waardoor ze quasi onbetaalbaar zijn geworden.
- Aankopen: samengevat omvatte mijn voorstel van collectieplan in 1990 als voornaamste doelstelling om, op middellange termijn, nieuwe kernen uit te bouwen – met kwaliteit als basiscriterium – van belangrijk werk van de toen internationaal bekende en invloedrijkste kunstenaars Marcel Broodthaers en Panamarenko. Daaraan werden kunstenaars gekoppeld die in de artistieke context van Broodthaers en Panamarenko een belangrijke rol op internationaal vlak hadden

vervuld, zoals Guy Mees, Jef Geys, Jan Vereruyse, Didier Vermeiren, Lily Dujourie en recenter Luc Tuymans, Thierry De Cordier, Donald Judd, On Kawara, Dan Flavin, Daniel Buren, Niele Toroni, Blinky Palermo, Ulrich Rückriem, Jannis Kounellis, Ellsworth Kelly, Lothar Baumgarten, Giuseppe Penone, Giulio Paolini, Douglas Huebler, Robert Barry, Lawrence Weiner ... Vanaf 2001 kwamen daar kunstenaars bij die met fotografie en film- en videoinstallaties werken, zoals Stan Douglas, James Coleman, Jef Geys, Marijke van Warmerdam, Sven Augustijnen, David Claerbout, Hans Op de Beeck, Dirk Braeckman, Douglas Gordon, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth ...

LANGE TERMIJN

Een collectieplan moet een plan op lange termijn zijn. Musea verzamelen geen voorwerpen met de een of andere vorm van beperkte houdbaarheid zoals bederfbare goederen of aan mode onderhevige artikelen. Aan de tijdsgeest valt vanzelfsprekend niet te ontkomen, maar dat hoeft geen bezwaar te zijn. Van al de in vorige paragraaf genoemde kunstenaars hebben we systematisch werk gekocht en een coherente verzameling uitgebouwd. Je kan het enkel met geduld en steun van binnenuit verwezenlijken. Zo heeft het twintig jaar geduurd vooraleer een werk van Niele Toroni in het vizier kwam, dat zich in onze verzameling thuis zou voelen. Tegelijkertijd bleven we ook in de weer om de bestaande verzameling uit te diepen. Het klinkt misschien vreemd, maar soms doe je aankopen van werken die belangrijk zijn voor de inhoudelijke en artistieke kwaliteit en verdieping van de verzameling, maar die je zelf helemaal niet aanspreken.

PERSPECTIEF

Om te besluiten is het zinvol om even te overleggen hoe het nu verder moet. Wat de toekomst biedt voor openbare verzamelingen is echter een onzeker gespreksonderwerp. Met de recente ontwikkelingen in het museumwezen, het verzamelaarswezen, de privé-musea en de kunstmarkt wordt de vraag of de maatschappij het verzamelen van heden-

daagse kunst nog moet financieren steeds meer acuut. Dit is namelijk niet meer zo evident, gezien de onthouding van investeringen in publieke verzamelingen, de gewijzigde interesse voor esthetische kritiek, verschijnselen als 'deaccessioning' en collectieherschikking en het in vraag stellen van het voortzetten van de samenhang van historisch gegroeide museumcollecties. In ieder geval is het zo dat echte 'museumwerken' langzamerhand onbereikbaar worden voor aankoop door musea, omwille van hun kostprijs, die al gauw tot in de miljoenen euro oploopt.

Daar bovenop komen de op het publieke forum toenemende waarderings- en promotie van privé-musea en stichtingen, die na een meestal kortstondige privé-financiering beroep doen op gemeenschapsgeld om de langetermijnwerking te kunnen garanderen.

In het begin heb ik gesteld dat musea voor schone kunsten tijdelijke institutionele constructies zijn met een verre tijdshorizon, met als doel de historiciteit en ontwikkeling van het culturele bewustzijn materieel te verzelfstandigen, toegankelijk te maken en te laten blijven voor de gemeenschap. Ik denk dat dit een zeer nobel doel is, en het is zeker niet toevallig dat het openbare museum is ontstaan en meegegroeid met de democratische staatsvorm. Zoals in het begin van deze bijdrage reeds aangestipt, moeten we even de herinnering aan de vijfde eeuw voor onze jaartelling ophalen om aan de weet te komen wat er met de museum-behuizing gebeurt om de toegankelijkheid van de collectie te verbreden. Aan de agora van Athene werd toen namelijk de 'stoa poikilè', een openbaar gebouw met open en vrij toegankelijke structuur (*stoa*), ingericht met geschilderde panelen (*poikilè*) van de meest gerenommeerde schilders van die tijd. Het was ook de plek waar Zeno onderrichtte. Op de panelen of wandschilderingen werden geroemde taferelen uit de Griekse geschiedenis en epische traditie uitgebeeld. Deze omgeving voor het uitstellen van de openbare verzameling hield meer dan 700 jaar stand.

Alle historische discrepanties in acht genomen blijft in het moderne museum wel de uitnodiging tot opvoedend en verheffend engagement overeind. In hoeverre dit nog niet helemaal uitgeholde, uit de Verlichting stammende 'Bildungsobjectief' nog voldoende draagvlak zal blijven houden in een maatschappij waar deregulatie tot absolute norm wordt verheven, is niet meer duidelijk.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

Joost Vander Auwera

CURATOR DEPARTEMENT OUDE KUNST, BRUSSEL
UNIVERSITEIT GENT, VAKDOMEIN MUSEUMKUNDE EN KUNSTENBELEID

AANKOOPBELEID EN DE HAAT-LIEFDEVERHOUDING TUSSEN DE MUSEA EN DE KUNSTMARKT

In tegenstelling tot het Departement Moderne Kunst, ontsnapt het Departement Oude Kunst van de Koninklijke Musea voor Schone Kunst van België voorlopig aan de heftige schommelingen op de kunstmarkt. Wanneer we over oude kunst spreken, zien de aankoopmogelijkheden er nog iets rooskleuriger uit, mits ze ook intelligent worden gebruikt.

Daartoe is inzicht nodig in de natuur en de dynamiek van de kunstmarkt. Die is een belangrijke speler in het aankoopproces. Een factor waarmee de museumconservator dus terdege dient rekening te houden. Zonder uit het oog te verliezen dat er een ambivalente verhouding – zo niet een fundamentele tegenstelling – bestaat tussen de belangen van de musea en die van de kunsthandel. De kunstmarkt dient particuliere en commerciële belangen. De musea, althans die op het Europese continent die van de overheid afhangen, worden geacht niet enkel een niet-winstgevend doel, maar ook het algemeen belang te dienen.

Die spanning is steeds aanwezig, zelfs tegenover de reguliere kunsthandel. Want daarnaast is er ook nog de illegale kunstmarkt. Deze neemt mondiaal de vierde plaats in tussen de financiële misdaadcircuits, en vervolledigt op deze manier het rijtje met de drugswereld, de wapenhandel en de prostitutie.

Er is ook sprake van een spanningsveld omdat de kunstmarkt zeker-

heid wil, vooral op het gebied van authenticatie en expertise. Terwijl de wetenschappelijke expertise van toonaangevende musea enerzijds die zekerheid lijkt te vergroten en door haar status kan legitimeren, kan anderzijds het correct toepassen van de wetenschappelijke methode enkel hypothesen in plaats van zekerheden bieden, wat de onzekerheid juist vergroot.

Die ambivalente verhouding tussen musea speelt ook bij langdurige bruiklenen in musea van collectiestukken van verzamelaars. Enerzijds kunnen musea hierdoor op succesvolle wijze belangrijke en onbetaalbare lacunes in hun verzameling aanvullen. Anderzijds legitimeert het museum op die wijze het belang van de bewuste objecten en veelal ook hun waarde op de kunstmarkt, waardoor het museum willens nillens het particulier belang dient.

Last but not least is er de tegenstelling die ons tot de kern van dit betoog brengt, namelijk die tussen de kapitaalsintensieve kunstmarkt en de armlastige musea.

Ook het Departement Oude Kunst moet, samen met het Departement Moderne Kunst, een beroep doen op het jaarlijks budget van 170.000 euro voor grote aankopen. Maar zoals collega Frederik Leen al aanhaalde, staat deze som vaak niet toe om de stukken te verwerven die voor de verzameling het meest relevant zijn. Toch heeft het museum het geluk om af en toe een schenking in ontvangst te kunnen nemen, die soms van onschatbare waarde is.

AANKOOPBELEID EN FINANCIËN BINNEN EEN GEWIJZIGDE MUSEUMOPVATTING

Niet alleen heeft het Departement Oude Kunst een beperkte financiële actieradius in een internationaal opererende kunstmarkt, ook de gewijzigde prioriteiten in het museumbeheer wereldwijd hebben belangrijke gevolgen voor het aankoopbeleid. In de traditionele museumopvatting maakte de verzameling, samen met de conservators als haar beheerders, de kern uit van het museumbegrip. Daardoor was het collectiebeleid – inclusief het aankoopbeleid en het behoud en beheer van de vaste verzameling – de voornaamste kerntaak van het museum. In

deze geglobaliseerde en marktgerichte informatiemaatschappij verschuift het accent van de materiële objecten in de verzameling naar de cultuurconsument en zijn of haar immateriële cultuurbeleving. Daardoor verschuift ook in de kerntaken van de musea het accent van de vaste verzameling naar de publiekswerking, naar een evenementiële beleving met tijdelijke tentoonstellingen als speerpunt. De 'société du spectacle' uit de theorieën van Guy Debord uit de jaren 1960, is nu in de musea concrete werkelijkheid geworden. Het museum is in het Europese model voor haar financiering sterk afhankelijk van de staat. Tegen de achtergrond van de hierboven geschetste maatschappelijke verschuivingen in de museumprioriteiten, is het veel moeilijker om financiering te vinden voor het behoud van de vaste verzameling dan voor tijdelijke tentoonstellingen en andere smaakmakende evenementen. De vaste verzameling vraagt immers een beheer op (zeer) lange termijn: zij dient immers ongeschonden doorgegeven te worden aan de volgende generatie. We spreken hier dus over 30 jaar en meer. Door de evenementencultuur met haar grotere zichtbaarheid is het dan ook veel gemakkelijker de overheid bereid te vinden tot grote investeringen in spectaculaire tentoonstellingen. De voogdijoverheid, die redeneert volgens dezelfde marktgerichte logica en die onderworpen is aan het verdicht van de kiezer op veel kortere termijn, denkt in termen van city-marketing. Daardoor ziet ze meer heil in spectaculaire museumarchitectuur die de skyline bepaalt, dan in de keuze voor werkelijk functionele museumgebouwen. Wat daarbij dan telkens weer onderschat wordt, zijn de onderhoudsfactuur van het gebouw en de museale exploitatiekosten op langere termijn.

De Belgische staat en de Vlaamse Gemeenschap geven door hun grote belangstelling voor nieuwe museumarchitectuur de indruk van het tegendeel, maar we kunnen stellen dat het op lange termijn slechte huisvaders zijn voor hun patrimonium. Ze laten zich nog steeds bekoren door de sirenenzangen van Frank Gehry's Guggenheim in Bilbao. Een echte duurzaamheidspolitiek op museaal gebied vraagt andere daden en een ander beleid. En dan is er nog de zorg voor de bestaande en oude museumgebouwen, in een crisisklimaat dat de overheidsinvesteringen beknot. Daar is de Vlaamse Gemeenschap dan weer de betere leerling

van de klas, met haar preventief beleid van onmiddellijke remediëring (bijvoorbeeld via de monumentenwacht) om latere schade met grotere kosten op langere termijn te helpen voorkomen. De permanente collectie lijdt het meest onder deficiënte museumarchitectuur, aangezien ze het langst aan de negatieve aspecten van het gebouw wordt blootgesteld.

In de wereld zijn er overigens heel weinig musea die er zeker van kunnen zijn dat bezoekers voor de permanente collectie komen. De meeste musea zijn afhankelijk van het succes van tijdelijke tentoonstellingen. Het Departement Oude Kunst koopt aan voor de permanente collectie. Dat neemt niet weg dat het een helse bedoening is om deze permanente collectie op lange termijn goed te conserveren.

Daartegenover zijn tijdelijke tentoonstellingen populairder en kunnen er relatief gemakkelijker financiering voor vinden. Maar ze zijn ook meer belastend voor de conservatie van de collectiestukken dan permanente presentaties in de zalen. Want in dat laatste geval kan een werk perfect twintig jaar op dezelfde plaats blijven hangen. Bij tijdelijke tentoonstellingen worden werken aan- en afgehaakt, wat ze uiteraard kan beschadigen. De helft van de beschadigingen zijn trouwens aan interne manipulatie te wijten. Er zijn dan wel medewerkers die deze werken na twee jaar niet meer zien hangen omdat het een onderdeel van het interieur geworden is. Het blijft een hele opgave om een publiek alert te houden voor een permanente collectie.

Ook het Departement Oude Kunst moet veel investeren in de vaste collectie. De kosten voor de klimatisering, de bewaking en het onderhoud van de werken nemen opnieuw een serieuze hap uit het budget. Zo moeten de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België jaar na jaar 25% van het budget opzij houden om ervoor te zorgen dat de vaste collecties in goede staat blijven. En dat alles met als best mogelijk resultaat een status quo: dat de Bouts, de Bruegel en de Rubens niet wezenlijk achteruitgaan. Niet echt een wervend en sexy argument om financiering te krijgen. Niettemin blijft het logischer om eerst goed te zorgen voor wat men al heeft, vooraleer te proberen om nieuwe aankopen te legitimeren.

AANKOOPBELEID EN DEONTOLOGIE

De deontologische aspecten van het aankoopbeleid zijn van groot belang, net als een optimale besteding van de beschikbare gelden. Zeker wanneer er, zoals bij Europese musea, stukken worden aangekocht met geld van de belastingbetaler.

Essentieel hierbij is een correcte positionering van het museum tegenover de andere spelers op de kunstmarkt. Er dient daarom – en dat is reeds bij de aanvang van dit betoog gesteld – een duidelijk onderscheid gemaakt te worden met de doelstellingen van een privé koper en -verzamelaar. Wij zijn niet geïnteresseerd in een duur werk dat mooi kan ingepast worden in een interieur, een werk dat als trekpleister, bewijs van maatschappelijk succes of goede smaak kan dienen, dan wel als aanknopingspunt voor een conversatie. Het Departement Oude kunst is wel geïnteresseerd in ‘onbekender’ werk, dat een relevante aanvulling biedt op de vaste collectie. Volledigheid kan misschien een relevant uitgangspunt zijn voor een privéverzamelaar, maar niet voor een publiek museum. Wel relevant zijn de specificiteit van de aankoop in haar complementariteit tegenover de bestaande verzameling en de representativiteit (b.v. kunsthistorisch) binnen het gekozen verzameldomein.

Het zichzelf correct positioneren van het museum bevordert overigens een deontologisch verantwoorde omgang met kunsthandelaars, antiekbeurzen en veilinghuizen, met respect voor ieders rol. Op een analoge manier dient een langetermijnverhouding en een vertrouwensrelatie ontwikkeld te worden tegenover verzamelaars en potentiële schenkers en legatarissen. Een onrespectvolle exploitatie van vroegere schenkingen brengt het museum misschien kortstondig gewin, maar ook langdurige schade toe. Latere potentiële schenkers zullen zich van het museum afkeren.

Het oordeel over de deontologie van het museale aankoopbeleid en dus over goede praktijken in verhouding tot de kunstmarkt zijn – niet-tegenstaande de internationalisering van de kunstmarkt, de Europese eenmaking en de ontwikkeling van internationale museumnetwerken en dito beroeps- en belangenverenigingen – echter nog sterk nationaal gekleurd. Het ene uiterste is te vinden in Frankrijk, waar een conser-

vator en een kunsthandelaar samen geen kopje koffie drinken. Een ander uiterste is Spanje. Daar worden de conservatoren van het Prado verplicht ingeschakeld in regelmatige en verplichte expertisedagen voor particulieren.

GEEN HEDEN ZONDER VERLEDEN

Complementariteit aan of versterking van de bestaande verzameling veronderstelt op zijn beurt een gedegen kennis van die verzameling. De verzamelingen van Europese musea, en a fortiori verzamelingen oude kunst, hebben meestal al een hele geschiedenis achter zich. Een vaak gehoorde opmerking is echter dat een museum en zijn collectie dynamisch gerund moeten worden. Dat is het logische gevolg van de omslag naar de beleving van het evenementiële die hiervoor is geschetst. Daarom klinkt dit voor vele beleidsmakers ook als een mooie, toekomstgerichte ambitie. Kennis van en respect voor het verleden van het eigen museum en zijn verzameling wordt voor hen als een blok aan het been. Zo wordt het kind met het badwater weggegooid.

Wanneer aankoopbeslissingen genomen worden moet er in het museale kader een verdiepte kennis van de verzameling aanwezig zijn. Dat is bij uitstek de taak van de wetenschappelijk, kunsthistorisch geschoolde museumconservator. De wetenschappelijke studie van de museumverzameling is dus niet enkel ‘an sich’ relevant. Ze levert ook in tweede en afgeleide orde financieel en kwalitatief voordeel op voor de verzameling. Maar daarvoor moet de directie haar conservators wel het nodige vertrouwen willen schenken bij aankoopvoorstellen, ook als ongebaande en minder algemeen bekende terreinen worden betreden. Misschien nog meer op die momenten, omdat ook de potentiële winst voor een museum op een minder ontgonnen markt navenant groter kan zijn. Het is ook de taak van de conservator om de relevantie te zien van ter verwerving voorgestelde objecten en om de inbedding en de waarde ervan binnen de bestaande collectie te determineren.

Uiteraard blijft de regel gelden dat de aangekochte werken betekenisvol zijn binnen de langetermijndoelstellingen van de instelling. Aankopen mogen m.a.w. niet de waan van de dag volgen om enkel interes-

sant en populair te zijn op het moment zelf. Daarom: schrijf een verzamelingstrategie uit—die enige vrijheid toelaat maar impuls- en prestige-aankopen vermijdt—en communiceer ze intern. Een museum dat op lange termijn denkt, onthoudt zich ook beter van aankopen waarvan de bewaringstoestand op de lange duur voorspelbaar zal verslechteren.

NICHEMARKTEN AANBOREN

Wanneer een museum niet over de nodige financiële middelen beschikt om de focus te leggen op grote, alom geroemde en dus dure werken, dan kan het zich specialiseren in bepaalde nichemarkten. Zo kan een museum met beperkte middelen toch een collectie uitbouwen die zich van de rest onderscheidt. Maar voor kunstmusea is en blijven esthetische en kwalitatieve criteria van wezenlijk belang, veel belangrijker dan de historische of documentaire waarde (zeker in de publiekszalen versus de studiestukken in de reserves). Over smaak valt te discussiëren. Toch merken we dat er een vrij grote consensus bestaat over wat esthetisch belangrijk is.

Daarnaast werkt het Departement Oude Kunst ook anticyclisch. Zo zijn zeventiende-eeuwse stillevens zeer gekend en gewild en dus duur op de kunstmarkt, wat niet kan gezegd worden van achttiende-eeuwse religieus werk. Vele kunsthistorische periodes zijn nog steeds onvolgdoende bestudeerd. Onbekend maakt onbemind en ook financieel ondergewaardeerd. Spectaculaire prijzen en onbereikbare veilingen op de kunstmarkt gelden voor de beroemdste werken. Men moet ze echter niet verwarren met de kunstmarkt als geheel. Er zijn al talloze tentoonstellingen gewijd aan de periode ‘van Bruegel tot Rubens’. Maar waar zijn de tentoonstellingen over de periode tussen deze twee schilders in? De periode tussen de dood van Bruegel in 1569 en de terugkeer van Rubens naar de Nederlanden in 1608 werd tot voor kort nauwelijks bestudeerd. Daarom is het de plicht van de museumconservator om na te gaan of in deze periode geen meerwaarde te ontdekken valt. In dit opzicht is het heel zinvol om oog te hebben voor zaken die op het eerste zicht niet interessant lijken. Wanneer men bezig is met deze ‘irrelevante’, ‘onbekende’ werken gaat men al snel inzien dat deze toch ook

een significante kunsthistorische meerwaarde kunnen bieden. Dit geldt uiteraard niet voor alle werken. Maar het is zeker aan te raden om binnen de oude kunst ook interesse te tonen in die zogenaamde ‘minder interessante’ periodes en genres.

WETGEVENDE INITIATIEVEN EN ACQUISITIES

De intentie om te schenken is vandaag nog steeds aanwezig. Toch speelt ook hier de overheid een belangrijke rol in haar wetgevende functie. Dat is het geval wanneer we het hebben over erfenisrechten. De politieke botsing tussen de linker- en rechterzijde in de Belgische coalitieregeringen (‘die rijke erfslaters zijn al genoeg beloond’ versus ‘het is een relatief goedkoop instrument tot verrijking van de publieke verzamelingen’), heeft gezorgd voor een compromis in de wetgeving dat voor geen meter werkt in de praktijk: te weinig en te laat. De tegenstrijdige belangen tussen het federale niveau, dat erfenisrechten moet derven, en de gemeenschappen die de museale objecten ontvangen, zorgt bovendien voor onsmakelijke steekspelen zoals bij de inbetalinggeving van de collectie van Dora Janssen. Dat moedigt potentiële nieuwe erfslaters zeker niet aan. En de Vlaamse wetgeving die de bedoeling heeft de uitvoer van topstukken te verhinderen wordt dode letter bij een achterblijvende financiering van het Topstukkenfonds.

Het is dus bijzonder nuttig te lobbyen voor efficiënte wetgeving of voor de aanpassing ervan.

TERUG NAAR AF EN HEEN EN WEER

De dag van vandaag is de gedachte van het afstoten van museumstukken en het leegmaken van de reserves van onnutte stukken, om vervolgens met dit geld nieuwe werken aan te kopen, erg trendy. Er worden rond deze thematiek zelfs studiedagen georganiseerd om de weigerachtige museumprofessionals enthousiast te maken. Uiteraard kan een collectie werken bevatten waarrond in de loop der jaren twijfels rijzen. Maar is dit dan onmiddellijk een reden om werken af te stoten? Wie neemt er dan de verantwoordelijkheid om over te gaan tot de verkoop?

En welke garantie hebben we dat wat we nu als ‘minder relevant’ beschouwen en dus ‘afstootbaar’ wordt, dat nog binnen 30 jaar zal zijn? En dat is het voormelde (zeer) langetermijnperspectief dat toch een museum eigen zou moeten zijn, zoals we hierboven betoogden. Bovendien is het tot nu toe nog steeds in tegenstelling met het principe van de onvervreemdbaarheid door publieke bestemming. En ook met de Belgische jurisprudentie in de vorm van twee uitspraken van het Hof van Cassatie in de jaren 1930 n.a.v. het protest van oudstrijdersverenigingen tegen de verkoop uit museale verzamelingen van wapens uit de Eerste Wereldoorlog.

Een even populair ‘buzzwoord’ als het begrip ‘deaccessioning’, waarmee de voorgaande trend wordt aangeduid, is de term collectiemobiliteit. Uiteraard is het leuk diptieken en triptieken weer bij elkaar te brengen of werken tussen verzamelingen te hergroeperen in een samenwerkingsverband tussen musea, die zo onderling de zwaartepunten in hun collectie op coherente wijze kunnen versterken. Maar aan collectiemobiliteit hangen ook ongewenste consequenties vast, die vaak onder de mat worden geveegd of geminimaliseerd. Zo valt zelfs in de beste omstandigheden schade niet steeds te voorkomen. Eén vlucht van 11 uur vanuit Japan naar België, zo leert de realiteit, kan volstaan om van 32 werken er 6 licht beschadigd te laten aankomen. Hoewel deze werken in buitengewoon professionele museale omstandigheden verhandeld werden, liepen ze toch nog averij op. En ook in de meest ideale omstandigheden lopen werken schade op wanneer ze van het ene naar een ander museum worden gebracht.

Collectiemobiliteit biedt musea de gelegenheid om een unieke tijdelijke collectie op te bouwen. Het geeft de bezoekers de gelegenheid om werken te zien waarvoor ze anders naar de andere kant van de wereld moeten reizen. Maar kunnen we zo de staat van werken blijven garanderen? Eigenaardig toch, die zucht naar het almaar verplaatsen van (kunst)werken, nu het museumpubliek nochtans zelf zoveel mobieler is geworden en in de virtuele wereld toegang heeft tot – bij wijze van spreken – alle (kunst)objecten.

Maar zelfs wanneer een werk veilig en wel in hetzelfde museum blijft, kan het nog steeds schade oplopen bij elke manipulatie. Wie een paneel-

werk van zo’n honderd kilo wil ophangen aan twee ophangpunten, moet al over geschoold personeel beschikken om dit uit te voeren. Een zwaar schilderij meteen juist hangen of juist afhaken vraagt de nodige kennis en ervaring. Een kleine afwijking bij het lossen van de zwaartekracht op het ene ophangpunt tegenover het tweede volstaat om het paneel te doen splijten. De zwaartekracht is dan wel een op het eerste gezicht banaal en onzichtbaar fenomeen. Maar de consequenties ervan bij de ‘handling’ van kunstwerken vormen wel een reëel probleem. En het is maar één van de verdoken en door buitenstaander en beleid al te vlug genegeerde problemen in de museumpraktijk. Veel van die problemen zijn helaas niet eens door de natuur, maar door mensenhanden gecreëerd, zoals onvoldoende hoge deuropeningen en liften of onvoldoende belastbare museumvloeren.

Dat dit alles al te vaak en te vlug over het hoofd wordt gezien bij buitenstaander en beleid, hoeft eigenlijk niet te verbazen. Want ook bij de populaire aanbieders van vlotte en op het eerste gezicht efficiënte oplossingen voor museumproblemen, staan de beste stuurlieders aan wal. Vaak misprijzend voor de conservator als vakman en niet gehinderd door enige kennis van de dagdagelijkse museumrealiteit.

BIJ WIJZE VAN CONCLUSIE

Vaak valt in de pers te lezen dat het voor Belgische (Vlaamse) musea, met de huidige hoge (veiling)prijzen en in tijden van financiële crisis, niet meer mogelijk is om relevante kunstwerken aan te kopen. De auteur – conservator aan de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel en Docent Museumkunde en Kunstenbeleid aan de Universiteit Gent – betwist niet dat belangrijke werken om zuiver financiële redenen buiten het bereik van de musea liggen. De verzameling heeft bovendien in het hedendaagse denken over museumbeheer vaak haar centrale plaats moeten inboeten ten voordele van de publiekswerking. En de overgrote nadruk op tijdelijke tentoonstellingen en op het evenementiële belevenismoment, legt een zware hypotheek op het beheer van de vaste collectie en haar langetermijnperspectief.

Nochtans is een zinnig museaal aankoopbeleid wel degelijk mogelijk,

met gepaste afstand tot, maar ook in goede nabuurschap met de kunstmarkt en haar diverse spelers. Hierbij is het cruciaal om de eigen verzameling door en door te kennen en om het intern kennismanagement van het eigen verzameldomein nog verder wetenschappelijk te ontwikkelen. Om m.a.w. het strategische kennisvoordeel van de wetenschapper-conservator maximaal uit te buiten en daar dan binnen de organisatie voldoende op te durven vertrouwen.

Daarnaast is het bijzonder belangrijk marktkennis te ontwikkelen, nichemarkten te zoeken, anticyclisch op de kunstmarkt te kopen en spectaculaire prijzen en veilingen op de kunstmarkt niet te verwarren met de kunstmarkt als geheel.

Bovenal dient men zich als museum correct te positioneren tegenover de spelers op de (kunst)markt en correct te netwerken. Relevantie en representativiteit mogen daarbij niet verward worden met de exhaustiviteit van de verzameling. Er dient een duidelijk onderscheid gemaakt te worden met de doelstellingen van een privé-koper en -verzamelaar. Musea moeten een correcte verhouding tot de kunstmarkt ontwikkelen, deontologisch en met respect voor ieders rol, en een analoge verhouding tot verzamelaars, potentiële schenkers en legatarissen.

Last but not least, is het nuttig te lobbyen bij voogdijoverheden en bij de wetgevende instanties ter remediëring van de pijnpunten in het collectie- en aanwinstenbeleid, zowel op wetgevend als beleidsmatig gebied. En om te beslissen op basis van professionele kennis en gedegen dagdagelijkse ervaring.

‘Maatschappelijke instellingen’

Manfred Sellink

DIRECTEUR MUSEA BRUGGE (waaronder Hospitaalmuseum)

Het Hospitaalmuseum herbergt het Hospitaal van Onze-Lieve-Vrouw ter Potterie en het Sint-Janshospitaal, waarvan laatstgenoemde de grootste invloed uitgeoefend heeft wanneer we spreken over het Hospitaalmuseum van vandaag.

De geschiedenis van het Sint-Janshospitaal start bij de oprichting in het midden van de twaalfde eeuw. Behoeftigen, reizigers en zieken werden er ontvangen en verzorgd. Helaas verlieten de meeste mensen de instelling in ‘body bags’. Dat een uitbraak van ziekten ervoor zorgde dat 70 à 80% van de gehospitaliseerden het leven lieten was in die tijd geen uitzondering.

Zeker tot de vijftiende eeuw zag het hospitaal de zorg voor lichaam en ziel als zijn belangrijkste functie. Het lichaam stond ten dienste van de zielenzorg en van het definitieve afscheid, het leven na de dood. Wanneer we spreken over de collecties van het Sint-Janshospitaal, hebben we het zeker tot en met de vijftiende eeuw over zielenzorg.

Bij de oprichting van het Sint-Janshospitaal namen vooral de lekenbroeders en -zusters het dagelijkse reilen en zeilen voor hun rekening, dit onder toezicht van het stadsbestuur. In het midden van de zestiende eeuw werd deze gemengde samenwerking zo goed als onmogelijk en namen de zusters het Sint-Janshospitaal over. Tot vijf jaar geleden waren zij de vaste bewoners. Gedurende deze ganse periode zorgden de zusters voor een continue verzorging.

Het Sint-Janshospitaal was een groot zelfvoorzienend complex. Er waren boomgaarden, er liep vee rond op het domein ... De Reie liep in

die tijd onder het hospitaal door en fungeerde bijgevolg als riool. Van het domein, dat afgesloten was van de buitenwereld, resten vandaag nog de ziekenzalen. Ook het zusterhuis en de apotheek zijn als onderdeel van het middeleeuwse ziekenhuis overeind gebleven.

‘STATE OF THE ART’ ZIEKENHUISCOMPARTIMENT

Rond 1830 waren de meeste ziekenhuizen gedateerd. Daarom werd een nieuw, voor die tijd een ‘state of the art’ ziekenhuiscompartment gebouwd. Ook dit complex is inmiddels een mooi monument van vroeg negentiende-eeuwse ziekenhuisbouw geworden. Het domein werd in deze periode steeds meer een ziekenzorgcentrum voor het gebied West-Vlaanderen. Dat bleef het tot 1976, toen het huidige Sint-Janshospitaal zijn deuren opende.

Het oude hospitaal bleef tot in de jaren negentig eigendom van het OCMW, waarna het overgedragen werd aan de stad Brugge. Vandaag is het Hospitaalmuseum beheerder van het gebouw, de collecties zijn nog in het bezit van het OCMW.

Bijna alle collectieonderdelen die zich vandaag in het Hospitaalmuseum bevinden, werden voor het voormalige Sint-Janshospitaal gemaakt. Daarnaast zijn er ook enkele kleinere collecties aanwezig, afkomstig uit andere welzijnsinstellingen. De immateriële geschiedenis van het Sint-Janshospitaal biedt dan ook een enorme meerwaarde.

CONTINUÏTEIT

Vandaag zijn er in het Hospitaalmuseum nog tal van voorwerpen en werken uit vervlogen tijden te bewonderen. Dankzij hun authenticiteit geven deze objecten de continuïteit van het geschiedenisverhaal uitstekend weer. Zo bevindt de apotheek van het Hospitaalmuseum zich vandaag in exact dezelfde staat als jaren geleden, toen ze nog in gebruik was. Ook alle instrumenten die zich aan het einde van de achttiende eeuw in het ziekenhuis bevonden, worden vandaag op dezelfde plaats tentoongesteld.

Het grootste deel van de collectie van het Hospitaalmuseum is op een

historische wijze tot stand gekomen. Deze verzameling biedt een variatie aan materiaal evenals een dwingende variatie aan architecturale aspecten. Maar hoe moet je met zo'n historische collectie omgaan?

LIEU DE MÉMOIRE

De afgelopen vijftien jaar zijn er verschillende visies ontstaan rond de manier waarop we moeten omgaan met de collectie van het Hospitaal-museum. Enerzijds is er de kunstvisie, anderzijds heeft het museum in de loop der jaren een historische visie ontwikkeld.

Vandaag zien we het Hospitaalmuseum vooral als een 'lieu de mémoire'. De collectie, het gebouw en de impact van de historische achtergrond van de instelling vormen één geheel. Ook de geplande herinrichting van 2013-2014, het zogeheten masterplan van de stad Brugge, moet de site op de voorgrond brengen. Dit erfgoedensemble brengt immers de immateriële geschiedenis en de collecties samen.

De collectie van het Hospitaalmuseum is een vrij gesloten verzameling. Soms worden objecten, die niet afkomstig zijn uit het Sint-Jans-hospitaal, aangekocht. Deze leunen nauw aan bij de bestaande collectie, zoals medische instrumenten uit de vijftiende en zestiende eeuw. Soms schenken ook artsen objecten uit de achttiende, negentiende en twintigste eeuw aan het museum.

Het is echter belangrijk om een collectie steeds te actualiseren en te contextualiseren. Enerzijds hecht het Hospitaalmuseum veel belang aan de geschiedenis van de locatie. Daarnaast wordt er werk gemaakt van een actueel beleid. Met frequente kleine ingrepen kan het museum immers evolueren naar een meer hedendaagse context. Ook de historische objecten kunnen hier een link naar de actualiteit bieden, aangezien de thematiek rond lichaam en ziel dit toelaat.

ONDERZOEK EN PRESENTATIE

Momenteel concentreert het collectiebeleid zich vooral op onderzoek en presentatie. Binnen het museum houden vijf medewerkers zich full-time bezig met het onderzoek rond het Hospitaalmuseum. Maar je kunt

niet aan medisch, historisch en archiefonderzoek doen wanneer je niet beschikt over de nodige tijd, middelen en expertise. Daarom zijn samenwerkingsverbanden enorm belangrijk.

Vrij recent is er een samenwerkingsverband ontstaan tussen het Groeningemuseum en het Sint-Janshospitaal. Het expertisecentrum van het Groeningemuseum is vooral gespecialiseerd in de vijftiende en zestiende eeuw. Zij onderzoeken de Memlings die in Brugge aanwezig zijn, om zo hun expertise verder op te bouwen. Ook met de stad Brugge en het OCMW werkt het Hospitaalmuseum samen. Hier is vooral de archiefwerking van groot belang. Daarnaast bieden internationale verenigingen en instellingen een goede basis om kennis en expertise uit te wisselen en de collecties te ontsluiten.

Wat de museale werking betreft, concentreren we ons op twee facetten. Enerzijds zijn er twee medewerkers die zich focussen op kunstnijverheid, meer bepaald op de geschiedenis hiervan. Momenteel zijn er weinig specialisten die zich met deze thematiek bezighouden. Van daar dat kunstnijverheid voor het Hospitaalmuseum een vrij belangrijk aspect vormt.

Anderzijds is het Hospitaalmuseum gespecialiseerd in het beheren van OCMW-collecties. Het is het enige erkende museum met zulke collecties. Toch zijn er enkele hele charmante OCMW-collecties die niet erkend zijn, zoals deze van Antwerpen en Brussel. Veel verzamelingen zijn verspreid over burelen en archieven.

GECLUSTERDE PRESENTATIES

De presentaties van het Hospitaalmuseum zijn onder te brengen in enkele duidelijke clusters. Een eerste cluster zijn kleine presentaties rond collectieonderdelen. Daarnaast houdt het museum zich bezig met grotere cultuurhistorische presentaties. Deze sluiten heel nauw aan bij de geschiedenis van het Sint-Janshospitaal.

Momenteel werkt het museum ook aan het 'zuster verhaal', waarvoor verschillende zusters worden geïnterviewd. Hun ervaringen worden genoteerd. Dit vraagt natuurlijk een heel intensieve werkwijze, omdat de zusters al een dagje ouder worden. Ook een apotheker van meer dan

negentig jaar heeft onlangs zijn verhaal over het Sint-Janshospitaal verteld. Hij bleek in de jaren 20-30 als jonge knaap nog stage gelopen te hebben in de apotheek van het toenmalige Sint-Janshospitaal.

De laatste cluster is een beetje een 'controversiële cluster', waar sommige collega's zich niet helemaal in kunnen vinden. Het Hospitaal-museum vindt actuele kunst bijzonder belangrijk. We zien de zolders niet als een galerijruimte waar kunstenaars de gelegenheid krijgen om iets te laten zien. Toch gaan we vandaag frequent op zoek naar kunstenaars die werken maken die te linken zijn aan datgene wat het Hospitaal-museum vooropstelt.

JAN ZONDER VREES

Tot slot komt in een ideale wereld alles samen. Het Hospitaal-museum zal dit ideale moment weldra bereiken (mei 2012). Het museum in Dijon, dat momenteel verbouwd wordt, herbergt de restanten van het graf van Jan Zonder Vrees. Brugge zal als eerste de gelegenheid krijgen om deze restanten te tonen. Dit betekent meteen de start van de 'Europese tournee' van deze stukken, met de steden Berlijn en Parijs die het rijtje vervolledigen.

Vorig jaar kwamen er gesprekken met dhr. Laurent Busine op gang om 'iets' te doen rond afwezigheid. De tentoonstelling van de Jan Zonder Vrees-beelden, die letterlijk het graf bewenen, vormde de perfecte aanleiding om rond deze thematiek te werken. Daarom zal de tentoonstelling 'De treurende', met prachtige sculpturen van het graf van Jan zonder Vrees, aangevuld worden met een aantal heel subtiele en poëtische benaderingen van afwezigheid en dit onder het curatorschap van Laurent Busine.

‘Maatschappelijke instellingen’

Patrick Allegaert

ARTISTIEK LEIDER MUSEUM DR. GUISLAIN, GENT

Het Museum Dr. Guislain heeft een link met het verleden van de psychiatrie. Het museum focuste bij haar start, zesentwintig jaar geleden, op het actuele debat over normaliteit, abnormaliteit en de geschiedenis hierachter. Vandaag beschikt het Museum Dr. Guislain over drie grote collecties: een medisch-wetenschappelijke collectie, een collectie fotografie en een collectie outsiderkunst.

MEDISCH-WETENSCHAPPELIJKE COLLECTIE

Het museum heeft een zeer uitgebreide verzameling psychiatrisch erfgoed. Deze collectie omvat heel wat standaardwerken uit de wetenschappelijke wereld: geneeskunde, neurowetenschappen, psychologie, geschiedschrijving over al deze gebieden. Ook filosofische, didactische en literaire werken bieden een rijke bron aan informatie.

Toen het Museum Dr. Guislain haar deuren opende was er zo goed als geen verzameling. De eerste collectie bestond uit datgene wat we gevonden hadden op zolders en in kelders van oude psychiatrische gestichten, dingen die daar waren weggestoken. In de jaren tachtig van de vorige eeuw lag de problematiek rond het reilen en zeilen in de oude psychiatrische gestichten nog zeer gevoelig, omdat ze nog zeer actueel was. Er heerste in sommige instellingen een soort taboe en men had daarom de neiging om met dit erfgoed zeer ontwijkend om te gaan. We moesten dit niet te veel onder de aandacht brengen want het zou immers aanleiding kunnen geven tot kritiek, tot lastige vragen over discutabele therapieën.

In de beginfase ondervonden we dan ook een grote weerstand tegen het verzamelen en tentoonstellen van objecten en de hieraan gekoppelde geschiedenis. Er is ondertussen veel veranderd. De kijk op de geschiedenis van de psychiatrie is minder beladen. Het museum heeft ervoor gezorgd dat mensen die vandaag in de psychiatrie werken, ook op een andere manier met het eigen erfgoed omgaan. Dit geeft alvast aan wat een collectie, een museum, kan betekenen aangaande de blik die de samenleving en bepaalde bevoorrechte getuigen werpen op een bepaald onderwerp. Of, hoe een bepaald object dat in eerste instantie iets negatiefs oproept, een relict van een actueel discutabele therapie, nu meer gezien wordt als een getuige van een bepaalde stand van zaken van een geneeskundige praktijk.

De afgelopen decennia hebben we met het museum een scherpe en gerichte zoektocht gevoerd om de collectie uit te bouwen. Zo gingen we eerst op zoek naar werken die een rechtstreekse link met het Psychiatrisch Centrum Dr. Guislain hadden. Maar de horizon werd snel ruimer: deze particuliere Gentse geschiedenis met Joseph Guislain en de Broeders van Liefde maakte deel uit van een bredere en zeer internationale beweging.

Daarom was en is het belangrijk om aandacht te hebben voor de lokale geschiedenis, maar ook voor een collectie die veel verder gaat. Zo heeft het museum verschillende aankopen gedaan om haar collectie rijker te maken. Als museum met een focus op psychiatrie kan je niet naast de Parijse ‘Iconographie de la Salpêtrière’, noch naast de figuur van Jean-Martin Charcot, die een belangrijke rol heeft gespeeld in de geschiedenis van de neurologie en psychiatrie. Een standaardwerk dat trouwens ook de link legt tussen de wereld van de wetenschap en die van het beeld, meer bepaald de fotografie.

PATIËNTEN ALS FOTOMODELLEN

Ook foto's hebben in de loop van de psychiatrische geschiedenis een steeds prominentere positie ingenomen. Op vraag van de artsen werden bepaalde patiënten, in de beginjaren van de fotografie, als ware fotomodellen opgevoerd. De geschiedenis van deze traditie, het fotograferen

van patiënten, geeft een ander beeld over geesteszieken en de daaraan gekoppelde geneeskunde. Het was dan ook belangrijk dat we deze werken konden verwerven. Het museum beschikt over foto's vanaf de periode 1860 tot nu. De collectie omvat zowel glasplaten als foto's. Het gaat voornamelijk over medische beelden of beelden over het leven in het instituut. Er zijn belangrijke reeksen uit 1860, 1887 en 1930.

In de loop van de twintigste eeuw werd er felle kritiek geformuleerd op deze fotografie. Ze zou de patiënten op een ontoelaatbare wijze in beeld brengen: ze werden herleid tot hun psychische aandoening. Tegelijkertijd kende de documentaire fotografie in de loop van die eeuw grote evoluties: de fotograaf verliet het standpunt van de neutrale observator en werd geëngageerd verslaggever. Fotografie in de psychiatrie toonde meer en meer de patiënten in de gestichten 'zoals het leven is'.

Het Museum Dr. Guilsain wilde graag ingaan op de traditie van fotografie in de psychiatrie, maar wel vanuit deze actuele betrokkenheid. Op regelmatige wijze wordt aan een bekende fotograaf gevraagd om een beeld te geven van de instelling en haar bewoners. Zo werden reeds fotoreeksen gemaakt door Michiel Hendryckx, Lieve Blancquaert, Stephan Vanfleteren en Lieven Nollet.

Ook worden regelmatig foto's aangekocht die te maken hebben met de geschiedenis van de geestelijke gezondheidszorg in het algemeen. Het museum heeft hierdoor foto's van Jacob Riis (New York, negentiende eeuw), Teun Voeten (New York, Tunnelmensen), Tim Dirven (Psychiatrie in Roemenië), Dieter Telemans (Albino's in Afrika), Gaël Turine (Voodoo wereldwijd) en Jacques Sonck (Portretten) in de collectie.

OUTSIDERKUNST

Het museum heeft een derde collectie: beeldend werk dat te maken heeft met 'kunst en waanzin' of 'kunst en uitsluiting'. Deze verruiming past binnen de strategie en de dynamiek van het museum. Eerder dan het beeldend werk van psychiatrische patiënten te herleiden tot de illustratie van een ziektebeeld, wil het museum een plaats zijn waar een grote variëteit van outsiders een plaats en een stem krijgen. Outsiderkunst met een verwijzing naar iedereen die ergens buiten het

reguliere (kunst)circuit staat, lijkt dan ook een geschiktere term.

Het museum bezit zowel een eigen kunstcollectie als twee collecties die in langdurige bruikleen zijn (Collectie Stichting Willem van Genk en Collectie Stichting De Stadshof). Het museum wil deze outsidercollecties, die een internationale kwaliteit hebben, positioneren naast grote Europese musea voor art brut of outsiderkunst (bijvoorbeeld Collection de l'art brut, Lausanne of de Prinzhorncollectie in Heidelberg).

Het museum heeft zich de laatste tijd meer en meer geprofileerd als een organisatie die binnen een internationale context de plaats van dit beeldend werk mee wil stimuleren. Even goed ligt de focus op creatie als op presentatie. Of anders gesteld: waar wordt het werk gemaakt (specifieke werkplaatsen, ateliers, al dan niet binnen (medische of artistieke) instellingen, wordt het onderscheid hedendaagse kunst versus outsiderkunst nog gehanteerd, of is er sprake van een 'inclusief denken en handelen'. Voor wat presentatie betreft zijn volgende kwesties aan de orde: op welk soort plaatsen wordt outsiderkunst getoond? Zijn het musea, galeries gespecialiseerd in outsiders? Of zijn het plaatsen van hedendaagse kunst, of plekken die op een of andere manier nog verbonden zijn aan (de geschiedenis van) de (psychiatrische) zorg?

IN ONTWIKKELING:

UITSLUITING IN VERSCHILLENDE CULTUREN

Het collectiebeleid evolueert mee met de stappen die het museum en haar beleid zetten. Meer en meer richt de aandacht zich op hoe de kwestie normaal-abnormaal in verschillende culturen gethematiseerd wordt. Zo ontwikkelt het museum ook op dit vlak een collectiebeleid. Er was natuurlijk ook door de geschiedenis van de (zeer internationale) congregatie Broeders van Liefde een grote collectie van artefacten uit andere culturen aanwezig. Veel daarvan hadden ook te maken met medische kwesties, met rituelen van in- of uitsluiting.

Het museum ontwikkelt op dit vlak nieuwe initiatieven en probeert oog te hebben voor de multiculturaliteit van de geestelijke gezondheidszorg en wat voor vragen dit oproept, maar ook hoe dit in objecten uitgedrukt wordt.

NIET STATISCH

Het collectiebeleid toont zich in een voortdurende evolutie. Het is opvallend hoe verschillende zaken daar een invloed op hebben: de algemene opvatting over cultureel erfgoed, specifiek daarbinnen die over medisch erfgoed. Uiteraard is hier een open formulering op zijn plaats: de deskundigheid van de medische praktijken wordt verbonden aan bredere maatschappelijke gevoeligheden. Hoe staat men tegenover geestesziek zijn? Is er sprake van een taboe? Hoe staat men tegenover inclusief werken? Naast deze inhoudelijke aandachtspunten en vragen is er natuurlijk ook sprake van praktische mogelijkheden: hoe zijn de collecties in kaart te brengen? Is er ruimte, mentaal en materieel, voor registratie? Is er kans op kwalitatieve presentatie?

Het is opvallend dat, in de kwart eeuw dat de collectie bestaat, er al zo'n grote evolutie te melden is. In de jaren tachtig van de vorige eeuw werden er nog vragen gesteld bij het nut van het creëren van een collectie psychiatrisch erfgoed, nu is het veeleer de vraag hoe deze collectie verder te ontwikkelen in relatie met actuele vragen rond normaliteit in onze hedendaagse complexe samenleving.

Het Museum Dr. Guislain creëert en coördineert de jongste jaren een internationaal platform voor het collectioneren van psychiatrisch erfgoed. Haarlem, Rome en Praag zijn enkele plaatsen van de vele waar dit volop aan de gang is. Dit werk resulteert in tijdelijke tentoonstellingen of in permanente presentaties. Zoals in de negentiende eeuw, ten tijde van Joseph Guislain, de interesse voor de morele behandeling en het 'asiel' zeer internationaal was (er waren geregeld internationale contacten), zo is dit nu bij het samenbrengen van dit psychiatrisch erfgoed opnieuw het geval.

‘Maatschappelijke instellingen’

Laurent Busine

DIRECTEUR MAC'S, HORNU

Dans le paysage européen des nouvelles institutions culturelles, le Musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique (MAC's), ouvert en septembre 2002, se présente comme un lieu soucieux d'offrir à un large public une programmation de niveau international fondée notamment sur une approche poétique et sensible de la mémoire humaine.

Situé au cœur d'un environnement déjà bien loti en institutions culturelles d'envergure, et par conséquent très concurrentiel, où des musées renommés d'art moderne et contemporain œuvrent dans un rayon de 150 kilomètres, à Gand, Dunkerque, Villeneuve d'Ascq, Luxembourg ou Maastricht, notre nouveau musée se devait en premier lieu d'occuper une place qui lui permettrait d'émerger dans ce paysage comme un lieu singulier.

C'est pourquoi, tenant compte des services que fournissaient déjà ces autres musées et de la situation particulièrement défavorisée sur le plan social et économique (donc, culturel) des habitants de sa région d'implantation (une des plus pauvres d'Europe), j'ai voulu mettre en œuvre avec mon équipe un lieu qui cultiverait, selon la formule consacrée de Maiakowski, un 'élitisme pour tous'; c'est-à-dire un projet dont les expositions de haut niveau ne s'adresseraient pas seulement aux publics déjà acquis à la cause de l'art contemporain mais à tous les autres, y compris ceux qui n'avaient jamais imaginé se rendre un jour dans un tel lieu, par peur de s'y sentir 'étranger'.

Établi dans un écrin architectural baigné de lumières naturelles, en

osmose subtile avec le site d'archéologie industrielle qui l'accueille, le MAC's entend donc proposer des œuvres de grande qualité, dans des conditions d'expositions optimales, à un public le plus varié possible. Cette ambition n'est évidemment réalisable que par le biais de démarches multiples et complémentaires. Le magnifique bâtiment imaginé par Pierre Hebbelinck, qui conjugue audaces créatives et rénovation d'un des plus beaux sites d'archéologie industrielle d'Europe, est le premier outil devant servir celle-ci.

A la base de notre projet culturel, il y a la collection — où se côtoient des grands noms comme par exemple Christian Boltanski, Luciano Fabro, Gilbert & George, Rineke Dijkstra ou Thomas Ruff et des artistes moins connus comme Maria Marshall, Ruth Bles-Luxembourg ou Katarina Freisager. Bien qu'elles ne soient pas exposées en permanence, ces pièces émaillent régulièrement nos expositions de sorte qu'elles s'offrent par séquence au regard du public, en fonction du propos abordé par le musée.

Viennent ensuite les grandes expositions temporaires que nous organisons. Celles-ci, qu'elles soient collectives ou monographiques, sont autant de prétextes aux rencontres entre les artistes, leurs œuvres et notre public. Il nous appartient alors, sans rien enlever à la magie de ces moments, de créer le terreau fertile où l'enthousiasme de chacun pourra s'enraciner.

C'est pourquoi une partie non négligeable de nos efforts a été consacrée au développement d'un service éducatif capable de sensibiliser un public non nécessairement averti des développements récents de l'art actuel, et d'accueillir les nombreuses demandes émanant des secteurs de l'enseignement et de l'éducation permanente, ne sacrifiant en rien à la qualité qu'exige toute visite de musée digne de ce nom.

Notre projet d'éduquer le regard de chacun, et d'en aiguïser aussi le sens critique, se développe également à travers notre politique de publication. Notre revue *DITS* en est une magnifique illustration, dans son aspiration à s'adresser à tous et dans les mécanismes particuliers qu'elle propose pour y parvenir.

Enfin, et parce que notre histoire se poursuit hors des murs de notre institution, nous favorisons les collaborations extérieures, que ce soit

avec les milieux universitaires belges et étrangers, ou avec d'autres institutions muséales comme le Musée d'Art Moderne de Lille Métropole, partenaire privilégié depuis toujours, ou encore Le Louvre-Lens.

Le MAC's, et ses nombreux outils de médiation culturelle, ose le pari de proposer au public une découverte accompagnée de l'art d'aujourd'hui afin de permettre au plus grand nombre d'entrer dans ce domaine passionnant de la pensée humaine.

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

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

Coördinatie en samenstelling: Annick Hus (Kunsten en Erfgoed),

An Seurinck (BAM) en Alexander Vander Stichele (FARO)

Eindredactie: Robin D'hooge

Vormgeving: Jurgen Persijn (www.nnbxl.com)

Druk: Albe De Coker, Hoboken

Met medewerking van: Dirk De Wit, Hans Feys, Marc Jacobs, Marina Laureys en Jos Van Rillaer

Met dank aan:

Dominique Allard, Patrick Allegaert, Pool Andries, Laurent Busine, Xavier Canonne, Bambi Ceuppens, Piet Coessens, Jan De Maeyer, Christine De Weerd, Wout De Vuyst, Hans De Wolf, Joost Declercq, Pierre Delsaerd, Dominiek Dendooven, Luc Deneulin, Ann Diels, Mireille Holsbeke, Patricia Jaspers, Frederik Leen, Frank Maes, Baudouin Michiels, Bart Op de Beeck, Yves Randaxhe, An Renard, Kees Ribbens, Cathy Ross, Sue Schiepers, Manfred Sellink, Frederik Swennen, Rudi Van Doorslaer, Peter van Etten, Phillip Van den Bossche, Olga Van Oost, Joost Vander Auwera, Hein Vanhee, Peter Wouters
Belfius Bank & Verzekeringen, BELvue museum, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, FotoMuseum Antwerpen, Huis van het Nederlands, Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, Musea Brugge, Museum voor Schone Kunsten Gent en STAM voor hun gastvrijheid.

D/2012/3241/113 © 2012 Agentschap Kunsten en Erfgoed

Niets uit deze uitgave mag worden overgenomen of veeleenvoudigd 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

