



Kunst voor musea

Het Museum van Hedendaagse
Kunst, Gent

Het Openluchtmuseum voor
Beeldhouwkunst, Antwerpen

Openbaar Kunstbezit
in Vlaanderen
drieëntwintigste jaargang
juli/augustus/september 1985
nr. 3
driemaandelijkse periodiek
voor inwijding in de beeldende
kunsten door reproducties, teksten
en radiouitzendingen

In het ideale geval bekommert hij zich bij het maken nog niet om de eindbestemming van zijn werk. In de realiteit staan we echter voor vele andere gevallen. De kunstenaar weet maar al te goed dat er musea en instellingen zijn, die hedendaagse kunst verzamelen, presenteren en conserveren. Daarbij beseft hij ook dat die musea over mogelijkheden beschikken, die de particuliere opdrachtgever of de potentiële koper niet heeft. De kunstenaar veroorlooft zich dus willens nillens iets méér vrijheid. Hij kan inspelen op de schaal van een museumgebouw, of hij kan rekening houden met de typische sfeer van de omgeving met haar ruimtelijkheid, licht en materialen.

Nu komt het uiteraard ook voor dat er in die zin afspraken worden gemaakt tussen het museum en de kunstenaar.

In het Museum van Hedendaagse Kunst te Gent gebeurde het al vaker dat een kunstenaar werd uitgenodigd voor een tentoonstelling, met de uitdrukkelijke opdracht een werk te ontwerpen "in de geest van het museum" (naar de vorm of naar de inhoud). Dat betekent evenwel nog niet dat het werk dan ook automatisch wordt aangekocht.

We doen de waarheid geweld aan, als we stellen dat er maar twee soorten kunstwerken zijn: enerzijds atelierkunst (de bestemming van het kunstwerk blijft bij het maken nog in het ongewisse of het kunstwerk komt in het gebruikelijke galerijcircuit terecht), anderzijds pure opdrachtkunst (waarbij een welomschreven aankoop als uitgangspunt geldt). "Kunst voor musea" valt tussen beide categorieën in. De aflevering "Kunst voor musea" wil deze nuanceringen uitdrukkelijk bewaren. Temeer omdat kunst gemaakt voor de musea een vrij normale zaak is geworden. Met het werk van bepaalde hedendaagse kunstenaars wordt het immers bijna onmogelijk een tentoonstelling op te bouwen met alleen maar bestaand werk.

Dat het echter niet altijd zo is geweest, komt verder aan de orde.

Rarotheca worden musea

Alhoewel je soms die indruk krijgt, zijn musea er niet altijd geweest. Lang vóór er sprake was van openbare instellingen met de naam "museum" (wat letterlijk "zetel van de muzen" betekent), was het verzamelen van objecten voor tal van mensen reeds een passie.

Precies zoals de Griekse muzen kunst en wetenschap zonder onderscheid dienden, zo bekommeren die eerste verzamelaars er zich niet om, of zij door de mens gemaakte (kunst)voorwerpen (artificialia) of bijzondere voorwerpen uit de natuur (naturalia) bijeengaren. Zij verzamelen even gemakkelijk rijkelijk verluchte manuscripten of miniatuurboeken als opgezette vogels, zeldzame bloemen of edele gesteenten. Deze rarotheca, die vanaf 1550 opkomen, hebben dus een uitgesproken encyclopedisch karakter. Die interesse houdt stand tot het begin van de 18e eeuw. In zijn boek "Museografia" (1727) dringt Neichelius aan op een splitsing van naturalia en artificialia.

Vandaag de dag zijn musea instellingen die voorwerpen verzamelen, bestuderen, conserveren en presenteren met het oog op de informatie, educatie en recreatie van het publiek. Wel kan nu een strikter onderscheid worden gemaakt tussen de verschillende soorten musea.

Zo zijn er musea voor wetenschap en techniek, musea voor schone of hedendaagse kunst, historische musea, filmmusea, automobielmusea...

Het spreekt vanzelf dat in vroegere tijden niet iedereen een verzameling kon aanleggen. Het waren slechts de begoede klassen die er de financiële of militaire middelen toe hadden. De eerste grote verzamelingen vinden we dan ook aan de vorstenhoven, bij de kerkelijke overheid en in de kloosters. De collectie van Frans I (1494-1547) te Fontainebleau is nu nog altijd beroemd. Ze was de uitdrukking en de bevestiging van zijn gezag. En het kabinet met curiosa van Kardinaal Grimani genoot in dezelfde periode wereldroem. Pas later volgt de burgerij de verzamelgewoonte van de vorstelijke adel. Vooral de renaissance begint het oog te richten op het verzamelen van objecten uit het verleden. En het is vooral dan dat voor het eerst het tweede aspect van de huidige museumfunctie belangrijk wordt: de conservatie. Daar groeit inderdaad de idee en de wil het verleden te bewaren. Dit leidt ons tot de sindsdien algemeen geldende mening dat een museum (zonder dat het dan al die naam heeft), een uitdrukking kan zijn, of een beeld kan geven van een gemeenschap, van een cultuurperiode.

"Als de werken uit het atelier worden opgesteld in het museum, heeft er een creatief proces plaats die deze werken relativeert en aanspoort tot het maken van nieuwe werken."

Philippe van Snick

”Zo’n architectuur moet eerder worden gezien als een ‘omgeving’ die zo geconcipieerd is dat de waarachtige kwaliteiten van het artistieke optimaal op de voorgrond kunnen treden, dat ze het specifieke klimaat ervan in zich opneemt, om het op haar beurt uit te stralen.”

Jan Hoet

Alhoewel keizer Augustus (31 vóór Chr. – 14 na Chr.) al de wens uitdrukt de Romeinse particuliere verzamelingen voor het publiek open te stellen, bestaan de collecties vooral tot eer en glorie van de bezitter. De eigenaar stelt ze hooguit open voor een kunstenaar die daar komt studeren. Pas met het opkomen van de democratische gedachte op het einde van de 18e eeuw, groeit het besef dat de in verzamelingen opgenomen voorwerpen voor iedereen zouden moeten toegankelijk zijn; dat het museum (men begint de term te gebruiken) niet alleen een beeld geeft van een gemeenschap uit het verleden, maar ook voor de eigentijdse maatschappij een dienend instrument kan zijn. Zo worden in 1750 de schilderijen uit het kabinet van de Franse koning toegankelijk voor het publiek in het Parijse ”Palais de Luxembourg”.

In 1759 opent het British Museum in Londen zijn deuren. Niettemin blijft er een hoge drempel bestaan. Wie het museum wil bezoeken moet een aanvraag indienen.

Alle aanvragen worden gegroepeerd en dan mag men voor maximum één uurtje het museum binnen.

In het eerste kwart van de 19e eeuw worden de musea echt opengesteld. Het British Museum is in 1810 drie dagen per week toegankelijk. Men maakt het de bezoeker echter niet gemakkelijk, niets in de presentatie van de voorwerpen is op de educatie van het publiek gericht. De museumverantwoordelijken blijven vooral binnenshuis werken. Doch terzelfdertijd met het besef van de educatieve verantwoordelijkheid stijgt in de 19e eeuw de wetenschappelijke interesse voor de verzamelde objecten. Men gaat de musea onderscheiden naar de verschillende wetenschappelijke disciplines. En stilaan worden hier en daar stukken, gekocht met gemeenschaps-gelden, aan de collecties toegevoegd. Het komt voor dat verlichte burgers (in verenigingsverband of als enkeling) (kunst)objecten schenken aan een museum. Dit heeft onder meer als gevolg dat de musea zoveel mogelijk willen tentoonstellen. De museumzalen worden volgestouwd.

Omstreeks het midden van de 20e eeuw ruimt in de kunstmusea de kwantitatieve presentatie van de collectiestukken plaats ten voordele van een esthetische, kwalitatieve presentatie, die de goede kanten en eigenheden van elk kunstwerk zo gunstig mogelijk in het licht wil stellen.

Om het publiek een beetje te helpen, gaat men nog later de kunstwerken anders schikken: per stijlrichting, volgens bepaalde thema's of volgens nationaliteit...

De laatste stap in deze ontwikkeling volgt uit het besef dat een museum in zijn presentatie een speciale taal spreekt, de taal van het voorwerp, de taal van de echte dingen (de realia). Vandaar dat de museummensen de ophanging of schikking van de werken van tijd tot tijd zullen veranderen; ook om een gewinning aan het beeld van een museumzaal te vermijden. Het kunstwerk, geconfronteerd met andere werken, kan voorheen niet opgemerkte kwaliteiten (of gebreken) openbaren.

Hier ligt anno 1985 voor het museum een zeer belangrijke educatieve functie: daar onze tijd zich steeds duidelijker als een beeldcultuur profileert (denk aan de invloed van fotografie, film, t.v., video, strip, publiciteit en andere vormen van reproductie) is het wenselijk het contact met de realia te behouden. Dit kan in eerste instantie nog altijd best in een museum.

De tentoonstelling als educatief middel wordt specifiek en belangrijk. De conservator wordt een maker van tentoonstellingen, zoals de kunstenaar een maker is van kunstwerken.

Binnen het totale museumaanbod bekleden de musea voor hedendaagse kunst een speciale plaats.

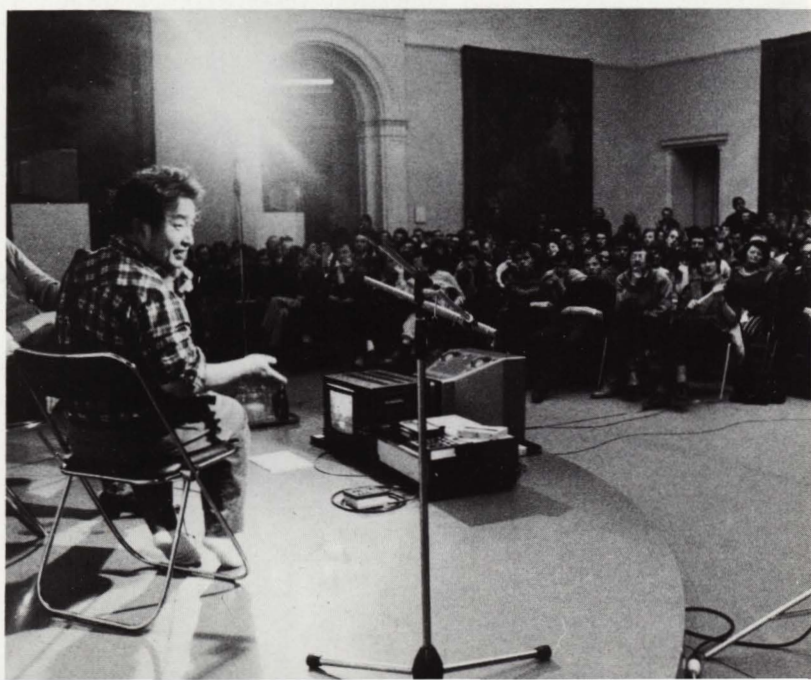
Hun specialiteit is het voorstellen en verzamelen van een kunst in ontwikkeling. Musea voor hedendaagse kunst houden immers rekening met de esthetische en algemenculturele omgeving van het eigentijdse leven. Zij zijn vaak plaatsen voor het experiment en staan open voor alle vormen van kunst. Hun activiteiten kenmerken zich dan ook door een kritisch, verscheiden en soms tijdelijk karakter. Het kritische aspect ligt in een bewust aankoop- en tentoonstellingsbeleid, het verscheidene ligt in de diversiteit van de aangeboden activiteiten: tentoonstellingen, discussie-avonden, spreekbeurten, performances, video-, film- en muziekvoorstellingen... Het tijdelijke karakter mag blijken uit de tentoonstellingen die kunnen worden beschouwd als een aanvulling op of een actualiseren van de permanente collectie.

"Een museum is de meest perfecte ruimte voor kunst"
Royden Rabinowitch

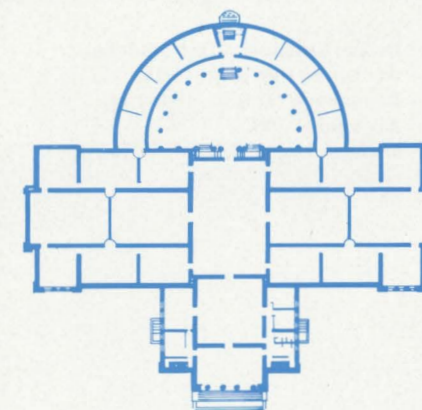
De moderne kunst, ontstaan omstreeks 1850–1875, is de enige kunst die gemaakt is voor het museum. Gustave Courbet (1819–1877) beschouwde het museum als het discussieforum van de kunst en Marcel Duchamp (1887–1968) zei al dat het museum de eindbestemming is van alle kunst. De hedendaagse kunst is gedacht en gemaakt in functie van deze instelling, zelfs als deze kunst gemeend heeft het museum te kunnen passeren. Inderdaad, in de jaren '60–'70, probeert men het museum te verstoren door kunstwerken te produceren die het einde van de kunst verbeelden, die de georganiseerde maatschappij willen opblazen en een andere willen opbouwen en die daarmee de zinledigheid van de musea willen aantonen. De beslotenheid van het museum of galerij heeft vele kunstenaars ertoe aangezet buiten de muren te gaan werken of tentoon te stellen. Kunst en leven moesten opnieuw goed op elkaar betrokken worden. Sommige kunstwerken dragen daardoor bewust een zeer tijdelijk karakter, als om de "eeuwigheidswaarde van kunst" in vraag te stellen. Maar vele van deze produkties konden enkel in het museum worden gerealiseerd of hebben hun uiteindelijke bestemming toch in het museum gevonden. Het museum is het doodlopend straatje voor de kunst.

Het ziet er evenwel naar uit dat de meest recente kunst zich in deze situatie schikt en uit is op een verzoening met het museum, niet alleen als instelling, maar ook als architecturale ruimte met een bepaalde sfeer en met onvermoede mogelijkheden voor de kunstenaar. Een museum voor hedendaagse kunst moet daar zijn verantwoordelijkheid opnemen als het een instelling wil zijn die hedendaagse kunst verzamelt, conserveert, presenteert en educatief begeleidt. Te meer daar die hedendaagse kunst nog altijd zichzelf en haar verhouding met de realiteit (dus ook met het museum) tot onderwerp heeft. De oprichting van het Gentse Museum van Hedendaagse Kunst in 1975 komt in deze recentste ontwikkeling op het gepaste moment.

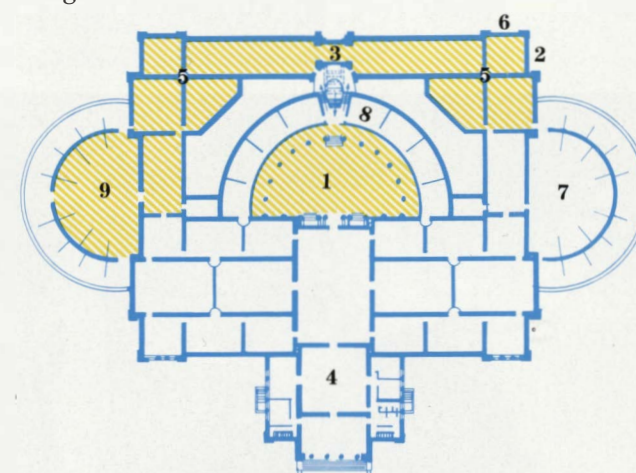
Lezing, discussie en video-voorstelling met Nam June Paik (Korea, 1932) op 10 februari 1984. Museum van Hedendaagse Kunst, Gent



Sinds 1975 beschikt het Museum van Hedendaagse Kunst over een tiental zalen (gearceerd gedeelte) gelegen aan de achterzijde van dit gebouw dat ook het Museum voor Schone Kunsten herbergt.



Grondplan van het Museum, anno 1902.



Grondplan van het Museum, anno 1913.

Het Gentse Museum van Hedendaagse Kunst

In 1896 drukt burgemeester Emiel Braun de wens uit een autonoom Museum voor Schone Kunsten te laten bouwen in het Citadelpark te Gent. De bouw ervan wordt toevertrouwd aan Charles van Rijsselberghe (1850–1920), broer van de postimpressionistische schilder Theo van Rijsselberghe (1862–1926) en stadsarchitect. De werken vangen aan in 1900 en in 1902 is het hoofdgebouw voltooid. De mecenas en promotor van het project, Fernand Scribe (1850–1903) volgt de bouw van nabij en zorgt onder andere ervoor dat de doorgangen in de hoeken van de zalen komen om een gunstige schikking van de doeken op de muren toe te laten. Vanaf de eerste bouwfase wordt geopteerd voor een lichtinval van bovenaf (een zenitale lichtinval). De aan de buitenzijde in sgraffito uitgevoerde fries met beelden uit de geschiedenis van de kunsten – naar tekeningen van Jean Delvin (1853–1922) – omlijst het hele gebouw. Bovenop de frontgevel komen twee koperen beeldhouwwerken van Louis van Biesbroeck (1839–1919). Op 13 juli 1902 wordt het museum ingehuldigd. Bij de openstelling wordt het gebouw alom geprezen om "zijn gelukkige verhoudingen". Naar aanleiding van de wereldexpositie van 1913 in Gent wordt een tentoonstelling "L'art ancien dans les Flandres" gepland. Hiertoe dient het museumgebouw te worden uitgebreid met twee grote, halfronde zijvleugels en nieuwe zalen achter de centrale hemicyclium (of halfcirkelvormige ruimte).

Na de tweede wereldoorlog krijgt het museum weliswaar een grondige herstelbeurt en een goed uitgekende elektrische verlichting, zodat het als vernieuwd naar voor komt. Toch loopt het maar flauwtjes met de aandacht voor de eigentijdse kunst. In 1957 komt het – onder stimulans van de jonge Gentse advocaat Karel J. Geirlandt – tot de oprichting van de v.z.w. "Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst te Gent". De vereniging, die ijvert voor een autonoom museum voor hedendaagse kunst, zit niet stil. Zij koopt belangrijke werken aan van nationale en internationale eigentijdse kunstenaars en sensibiliseert het publiek voor de actuele kunst. Wanneer op 1 augustus 1975 de stad Gent overgaat tot de statutaire oprichting van het Museum van Hedendaagse Kunst, schenkt de Vereniging veel kunstwerken uit haar verzameling aan de nieuwe museuminstelling.

"De kunst bevat geen informatie, in ieder geval niet meer dan vroeger. Ze is dan op geen enkele manier te gebruiken dan door haar te bekijken, en daar heb je ruimte, wanden en licht voor nodig. Het beste licht komt van boven, de beste ruimte voor dit doel heeft gesloten, hoge wanden, weinig deuren, geen zijramen, wel bovenlicht, geen stellages, geen plinten, geen sokkels, geen panelen, geen weerspiegelende vloeren en tenslotte ook geen kleuren."

Georg Baselitz

Overzicht van een zaal tijdens de tentoonstelling "Royden Rabinowitch", december 1984. Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

Bij de uitbreiding van het gebouw in 1911 was in deze halfronde zijvleugel plaats voorzien voor het monumentale gipsen basreliëf *De menselijke driften* van Jef Lambeaux (1852-1908), (zie plan nr. 9).



De performance "Das Mädchen wächst weiter" van Ulrike Rosenbach (D.B.R., 1943) op 25 januari 1985. Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

In zijn tienjarig bestaan heeft het Museum van Hedendaagse Kunst stelselmatig en intensief gewerkt aan een activiteitenprogramma en een aankoopbeleid. Dit onder stimulans van conservator Jan Hoet en met de enthousiaste medewerking van de Toezichtcommissie. Ondanks de zeer beperkte geldmiddelen werden toch heel wat aankopen gerealiseerd, denk maar aan de (geruchtmakende) aanwinsten van werk van Panamarenko (1940) en Joseph Beuys (D.B.R., 1921). Zo wordt ook een ononderbroken reeks opgezet van tentoonstellingen (Joseph Beuys, 1977; *Aktuele Kunst in België, Inzicht/Overzicht, Overzicht/Inzicht*, 1979; *Kunst in Europa na '68*, 1980; *De Verzameling van het Museum van Hedendaagse Kunst te Gent in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel*, 1982; *De Verzameling van het Museum van Hedendaagse Kunst in het Musée d'Art Contemporain te Montréal, Canada*, 1983; Michael Buthe, 1984; *Exposition-Dialogue-Exhibition*, Stichting Calouste Gulbenkian, Lissabon, 1985), van performances (Tibor Hajas, 1980; Ulay en Marina Abramović, 1984; Ulrike Rosenbach, 1985) en van up-to-date-avonden (Joseph Beuys, 1977; Nam June Paik, 1984). Op die manier wil het Museum van Hedendaagse Kunst zich profileren als het centrum van de hedendaagse nationale en internationale kunstscène in België.

Het Gents museum is een neoclassicistisch museumgebouw. In ieder geval mag niet uit het oog worden verloren dat dit museum ontworpen is voor het uitstellen van schilder- en beeldhouwkunst, van de vroege middeleeuwen tot de belle époque (de periode van omstreeks 1880 tot voor de eerste wereldoorlog).

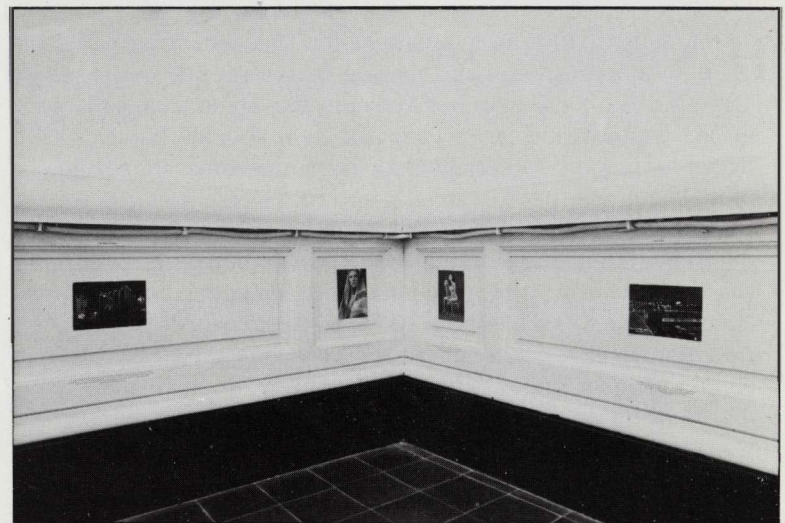
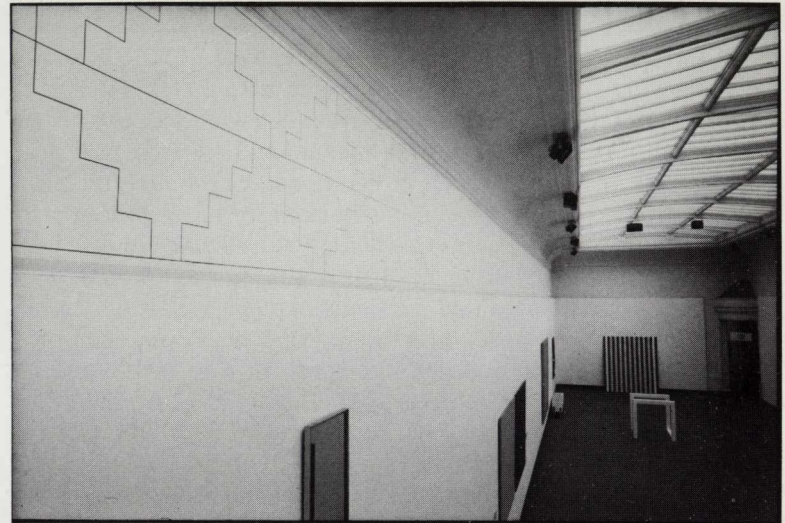
Dit uitgangspunt bezit zowel een aantal positieve als negatieve consequenties die we hier even nader willen toelichten. Technisch merk je deze afstemming op oude kunst nog altijd aan de zenitale lichtinval, de praktische schikking van de doorloopopeningen tussen de verschillende zalen en ook aan de lambrizeringen. De architectuur is niet afgestemd op specifieke kunstwerken uit de collectie van het Museum van Schone Kunsten. Vandaag staan de typisch historische details van het gebouw een absolute neutraliteit in de weg.

In 1975 wordt het Museum van Hedendaagse Kunst opgericht, maar het moet noodgedwongen genoegen nemen met de zalen die ter beschikking zijn gesteld: namelijk een gedeelte van het Museum voor Schone Kunsten. Aanpassingswerken voor een hedendaagse collectie zijn tot nu toe beperkt gebleven tot de renovatie van de twee grote bovenzalen: het wegnemen van de lambrizing en het aanbrengen van vast tapijt en nieuwe wandbekleding. Deze behuizing brengt voor een Museum van Hedendaagse Kunst een aantal praktische moeilijkheden mee. Er ontbreekt bijvoorbeeld een lift om de goederen van het straatniveau naar het zaalniveau te brengen. De doorgangen tussen de verschillende zalen zijn wel hoog genoeg, maar te smal. Je kan er weliswaar monumentale doeken doorschuiven, doch de moeilijkheden ontstaan bij het binnenbrengen of verhuizen van beeldhouwwerken of van installaties.

**General Idea
Fries**

1984
Museum van Hedendaagse Kunst, Gent
Installatie tijdens de tentoonstelling "General Idea" in december 1984.

In het werk van het Canadese kunstenaarstrio General Idea staat het paviljoen van de imaginaire Miss General Idea 1984 centraal. Van dit paviljoen, als het ware de metafoor voor elk kunstmuseum, worden in de exposities van General Idea, gedeeltelijke reconstructies gemaakt. De fries, aangepast aan de Gentse museumarchitectuur, is daar een goed voorbeeld van. Let tevens op de typische bovenlichtinstallatie.



**Niek Kemps
(Nederland, 1952)
Katarsis**

1984
Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

Installatie tijdens de tentoonstelling "Niek Kemps" in juni 1984

Voor dit werk maakte Niek Kemps gebruik van alle lambrizeringspanelen die in de zalen van het Museum van Hedendaagse Kunst en in de gemeenschappelijke ruimten van het museumgebouw voorkomen. Op die 400 panelen monteerde hij postkaarten met titels en tekstfragmenten.



**Michaël Buthe
(D.B.R., 1944)**

1984

*Museum van Hedendaagse Kunst,
Gent*

Installatie in de centrale hemicyclium tijdens de tentoonstelling "Michaël Buthe" in april 1984.

Omgeving – hetzij architectuur, hetzij natuur – is de onvermijdelijke drager, de lijst als het ware van elk kunstwerk. Het ware natuurlijk ideaal een hedendaags kunstwerk te kunnen tonen in een hedendaagse architecturale context, opdat zij dan, vertrekkende van eenzelfde breedculturele golfengte, een dialoog met elkaar kunnen aangaan. In het Gentse museum kon men in 1900 uiteraard geen rekening houden met de specifieke eisen, met de eigenheid van een hedendaags kunstwerk nu – werken waarbij men bezwaarlijk nog kan spreken over "schilderij aan de wand" of "beeld op de sokkel". Bij het ontwerpen van een onderdak voor kunst uit de tweede helft van de 20e eeuw is één van de zwaarste problemen voor een architect de diversiteit van de kunstwerken zowel naar materiaalgebruik, als naar vorm en formaat.

Het Gentse Museum is een gesloten museum waarin je bijna nergens een band met de buitenwereld voelt. Tussen de collectie van het Museum van Hedendaagse Kunst en het gebouw bestaat er eigenlijk geen voor de hand liggende dialoog. Anderzijds kan deze museumarchitectuur de beleving van het kunstwerk optimaal verzekeren. De kunst staat hier niet in een concurrentiepositie tegenover de architectuur, hetgeen bijvoorbeeld wel het geval is in het recent museum van Mönchengladbach, dat door architect Hans Hollein (1934) zelf als een kunstwerk wordt beschouwd. Een positieve interpretatie van het werk wordt er min of meer opgedrongen. De ruimten zijn al te zeer afgesteld op de vormelijke zelfstandigheid van elk werk, waardoor vaak andere – vooral inhoudelijke – kwaliteiten van het kunstwerk niet voldoende worden gereleveerd. De tentoonstellingszalen van het Museum van Hedendaagse Kunst tonen zich allesbehalve dwingend; de ruimte en de vrijheid die een kunstwerk nodig heeft om te kunnen "ademen", wordt hier op een gulle wijze geboden. De architectuur draagt op een nederige en sobere manier bij tot de optimale beleving van het kunstwerk. De architecturale omgeving bezit voldoende soepelheid om te kunnen reageren op de nieuwste ontwikkelingen. Ze laat tevens nieuwe interpretaties van bepaalde kunstwerken toe.

De ruimten van het Museum van Hedendaagse Kunst kunnen bijna gelden als parameter voor de kwaliteit van het kunstwerk dat er wordt binnengebracht. Ook omgekeerd laten de kunstwerken een herinterpretatie toe van de architecturale ruimten. In de centraal gelegen hemicyclium (zie plan nr. 1) geldt de inwerking van kunst op een bepaald ruimtelijk gegeven als voorbeeld.

Door de *Zeppelin* van Panamarenko in deze halfronde zaal te plaatsen, is men zich voor het eerst bewust geworden van de mogelijkheden die deze ruimte te bieden heeft. De sigaarvormige ballon verspreidt het binnenvallend licht op een egalere manier en de lichtende koepelvorm zorgt voor een met de *Zeppelin* meegaande beweging, waardoor deze aan de zwaartekracht schijnt te worden onttrokken, zich losmaakt van de grond en voeling krijgt met het luchtruim. De gaanderij achter de zuilen – een min of meer "verloren" plaats voor exposities – gebruikt Michaël Buthe (D.B.R., 1944) in 1984 om er diaposities van schilderijen uit de Pompier-stijl (pseudo-classicisme van vóór de eeuw-wisseling) op te projecteren.

Samen met het kaarslicht (zowat het enige licht) dat de halfronde vorm van de gaanderij volgt en de gekozen muziek (een aria uit "Carmen" van Bizet, 1838–1875), fungeert de hemicyclium als introductieruimte voor de exuberante wereld, waarnaar het gehele werk van Buthe verwijst. In diezelfde hemicyclium realiseert Philippe van Snick (1946); naar aanleiding van de tentoonstelling "Aktuele Kunst in België, Inzicht/Overzicht. Overzicht/Inzicht", maart-april 1979) drie grote oranje zonneblinden (4 × 2,30 m), hoog opgehangen in de ruimte en waarop telkens in het zwart een deel van een ellips is afgebeeld.

Deze delen kunnen vervolledigd worden door gelijkaardige vormen uit de halfronde museumzaal. Philippe van Snick ziet zijn relatie tot het museum immers zo: "Daar mijn werk meer op conceptuele basis bestaat, is de invloed van de museale ruimten bepalend voor de vorm die het werk zal aannemen. Het intrinsieke van het werk is buiten het museum bepaald".

Philippe van Snick
(1946)

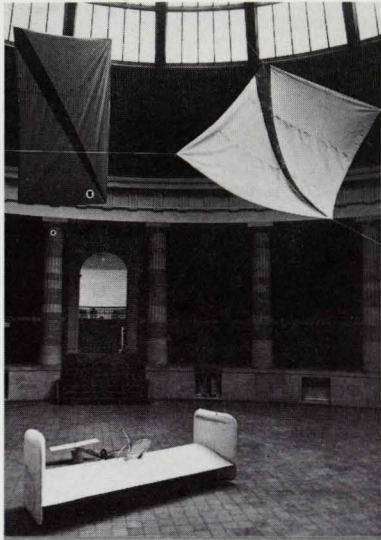
Zonneblinden

Zonder datum

*Acrylverf op zeildoek,
elk 450 x 230 cm*

*Museum van Hedendaagse Kunst,
Gent*

*Installatie tijdens de tentoonstelling
"Aktuele Kunst in België,
Inzicht/Overzicht, Overzicht/Inzicht"
in 1979*



Daaronder:

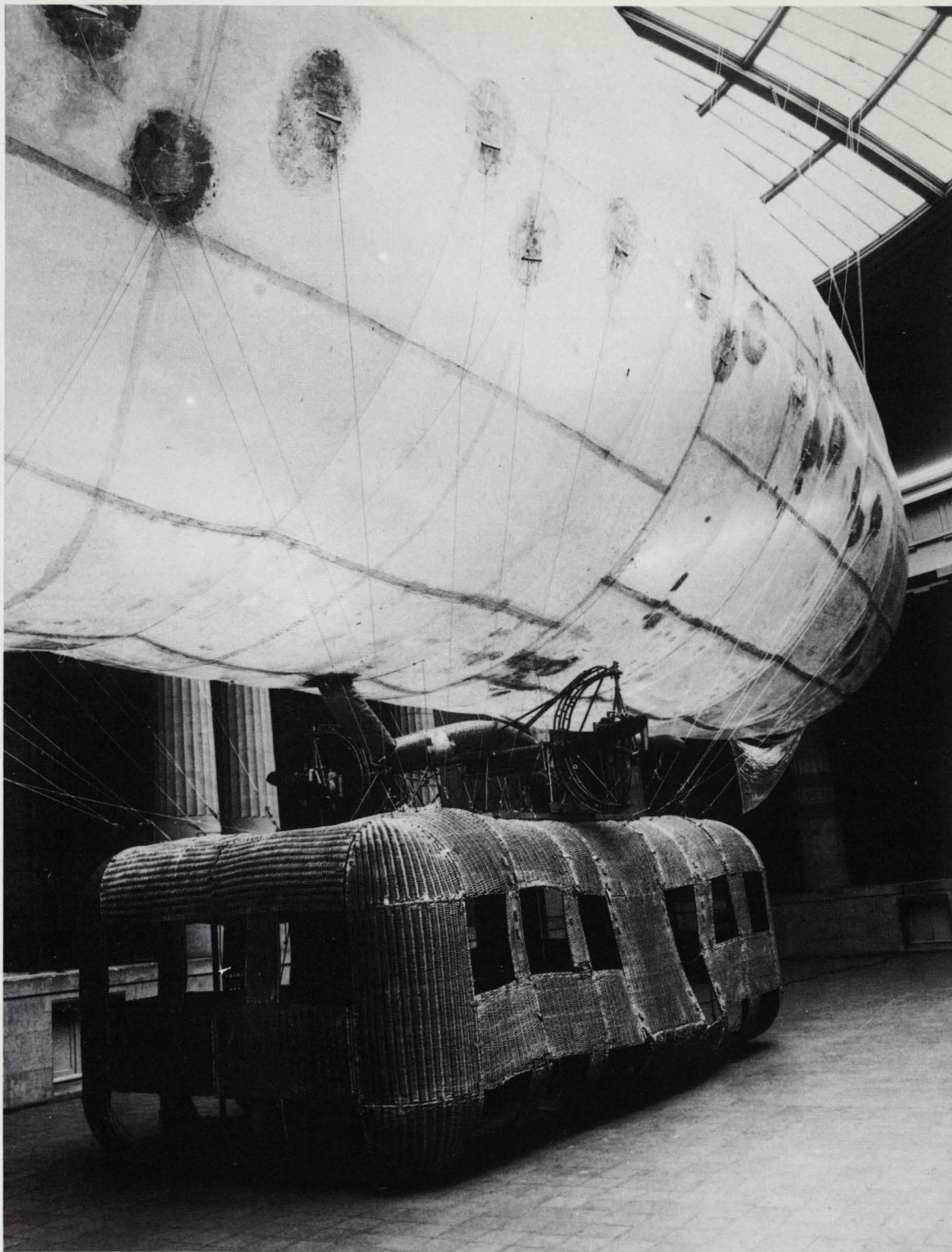
Panamarenko

Flying Wing

1977

*Metaal, styropor, kunststof en
papier, 120 x 420 x 210 cm*

*Inventarisnummer: 79 MHK 077
Museum van Hedendaagse Kunst,
Gent*



Panamarenko
(1940)
Aeromodeller (Zeppelin)

1969-1971

*Ballon van doorschijnend PVC-
folie, gondel van gevlochten riet,
hout en metaal, 4 motoren met
propellers, 4 benzinetanks,
ventilator 220 V;*

ballon: 27 x 6 m

gondel: 2 x 6 x 3 m

*Inventarisnummer: 80 MHK 089
Museum van Hedendaagse Kunst,
Gent*

Deze *Aeromodeller* werd opgesteld
in de centrale hemicyclium tijdens
de tentoonstelling "Kunst in
Europa na '68" in 1980.

white (wall) 1. wit. 2. bleek. 3. blank. 4. witte. 5. bleek. 6. wit. 7. witte. 8. bleek. 9. wit. 10. witte. 11. bleek. 12. wit. 13. witte. 14. bleek. 15. wit. 16. witte. 17. bleek. 18. wit. 19. witte. 20. bleek. 21. wit. 22. witte. 23. bleek. 24. wit. 25. witte. 26. bleek. 27. wit. 28. witte. 29. bleek. 30. wit. 31. witte. 32. bleek. 33. wit. 34. witte. 35. bleek. 36. wit. 37. witte. 38. bleek. 39. wit. 40. witte. 41. bleek. 42. wit. 43. witte. 44. bleek. 45. wit. 46. witte. 47. bleek. 48. wit. 49. witte. 50. bleek. 51. wit. 52. witte. 53. bleek. 54. wit. 55. witte. 56. bleek. 57. wit. 58. witte. 59. bleek. 60. wit. 61. witte. 62. bleek. 63. wit. 64. witte. 65. bleek. 66. wit. 67. witte. 68. bleek. 69. wit. 70. witte. 71. bleek. 72. wit. 73. witte. 74. bleek. 75. wit. 76. witte. 77. bleek. 78. wit. 79. witte. 80. bleek. 81. wit. 82. witte. 83. bleek. 84. wit. 85. witte. 86. bleek. 87. wit. 88. witte. 89. bleek. 90. wit. 91. witte. 92. bleek. 93. wit. 94. witte. 95. bleek. 96. wit. 97. witte. 98. bleek. 99. wit. 100. witte.

plaster (plaster) 1. de. 2. de. 3. de. 4. de. 5. de. 6. de. 7. de. 8. de. 9. de. 10. de. 11. de. 12. de. 13. de. 14. de. 15. de. 16. de. 17. de. 18. de. 19. de. 20. de. 21. de. 22. de. 23. de. 24. de. 25. de. 26. de. 27. de. 28. de. 29. de. 30. de. 31. de. 32. de. 33. de. 34. de. 35. de. 36. de. 37. de. 38. de. 39. de. 40. de. 41. de. 42. de. 43. de. 44. de. 45. de. 46. de. 47. de. 48. de. 49. de. 50. de. 51. de. 52. de. 53. de. 54. de. 55. de. 56. de. 57. de. 58. de. 59. de. 60. de. 61. de. 62. de. 63. de. 64. de. 65. de. 66. de. 67. de. 68. de. 69. de. 70. de. 71. de. 72. de. 73. de. 74. de. 75. de. 76. de. 77. de. 78. de. 79. de. 80. de. 81. de. 82. de. 83. de. 84. de. 85. de. 86. de. 87. de. 88. de. 89. de. 90. de.

wall (wo) 1. de muur. 2. wand. 3. muur. 4. wand. 5. muur. 6. wand. 7. muur. 8. wand. 9. muur. 10. wand. 11. muur. 12. wand. 13. muur. 14. wand. 15. muur. 16. wand. 17. muur. 18. wand. 19. muur. 20. wand. 21. muur. 22. wand. 23. muur. 24. wand. 25. muur. 26. wand. 27. muur. 28. wand. 29. muur. 30. wand. 31. muur. 32. wand. 33. muur. 34. wand. 35. muur. 36. wand. 37. muur. 38. wand. 39. muur. 40. wand. 41. muur. 42. wand. 43. muur. 44. wand. 45. muur. 46. wand. 47. muur. 48. wand. 49. muur. 50. wand. 51. muur. 52. wand. 53. muur. 54. wand. 55. muur. 56. wand. 57. muur. 58. wand. 59. muur. 60. wand. 61. muur. 62. wand. 63. muur. 64. wand. 65. muur. 66. wand. 67. muur. 68. wand. 69. muur. 70. wand. 71. muur. 72. wand. 73. muur. 74. wand. 75. muur. 76. wand. 77. muur. 78. wand. 79. muur. 80. wand. 81. muur. 82. wand. 83. muur. 84. wand. 85. muur. 86. wand. 87. muur. 88. wand. 89. muur. 90. wand.

Joseph Kosuth
(U.S.A., 1945)
White Plaster Wall
1965
Vier foto's, elk 127 x 142 cm
Inventarisnummer: D-MHK 73/II,
depot VMHK 104, 1976
Museum van Hedendaagse Kunst,
Gent

Voorbehouden muren

Zetten we nu nog een stap verder, dan belanden we uiteindelijk bij kunst ontworpen voor een bepaald museum. Wij moeten evenwel rekening blijven houden met de nuancering die in de inleiding van deze aflevering werd vooropgesteld.

Eén van de oudste werken uit de collectie van het Museum van Hedendaagse Kunst is in dit verband Joseph Kosuths (U.S.A., 1945) *White Plaster Wall*, een werk dat reeds werd ontworpen in 1965, maar pas in 1975 zijn uitvoering en bestemming heeft gekregen. Kosuth koos voor dit werk één van de vier wanden van de hoekzaal van het museum (zie plan nr. 2). *White Plaster Wall* bestaat uit vijf delen: de wit bepleisterde wand zelf, de foto van de wand en de fotografische uitvergrotingen met de woordenboekdefinities van "white", "plaster" en "wall". Daar alle wanden van het museum bestaan uit opgespannen doek, liet Kosuth zijn wand in het wit bepleisteren.

Kosuth wil niet dat zijn fotografische reprodukties worden verward met een kunstwerk als zodanig. Zij worden als de representatie van het kunstwerk beschouwd en vormen het medium om de "idee" van "white", "plaster" en "wall" weer te geven.

Volgens Kosuth is conceptuele kunst het onderzoek naar de fundamentele van het gegeven "kunst".

"Het museum is zowel instituut als gebouw. In toenemende mate wordt kunst beschouwd als iets museaals. De kunst heeft daar zijn plaats en alleen binnen het kader wordt een werk tot kunstwerk, zelfs dan als het er niet staat maar ernaar refereert. Het haalt er zijn innerlijke kracht, zijn wortels."
Johannes Cladders

Sol Lewitt
(U.S.A., 1928)
**Wall drawing nr. 39 /
Intersecting bands of four
colours (black - blue - red -
yellow) from four directions -
90 cm wide (symmetrically)**
Certificaat 21 augustus 1976
Kleurpotlood op wit bepleisterde
muur,
273 x 723 cm
Inventarisnummer: D MHK 84/III
- depot VMHK 1976
Museum van Hedendaagse Kunst,
Gent

Dit kunstwerk in de collectie bestaat niet meer in uitvoering. Het museum bezit een "certificaat" dat tevens geldt als handleiding voor een uitvoering van het werk die de kunstenaar aan derden overlaat. De illustratie toont dan ook dit certificaat. Materiaal en afmetingen verwijzen naar de uitvoering.

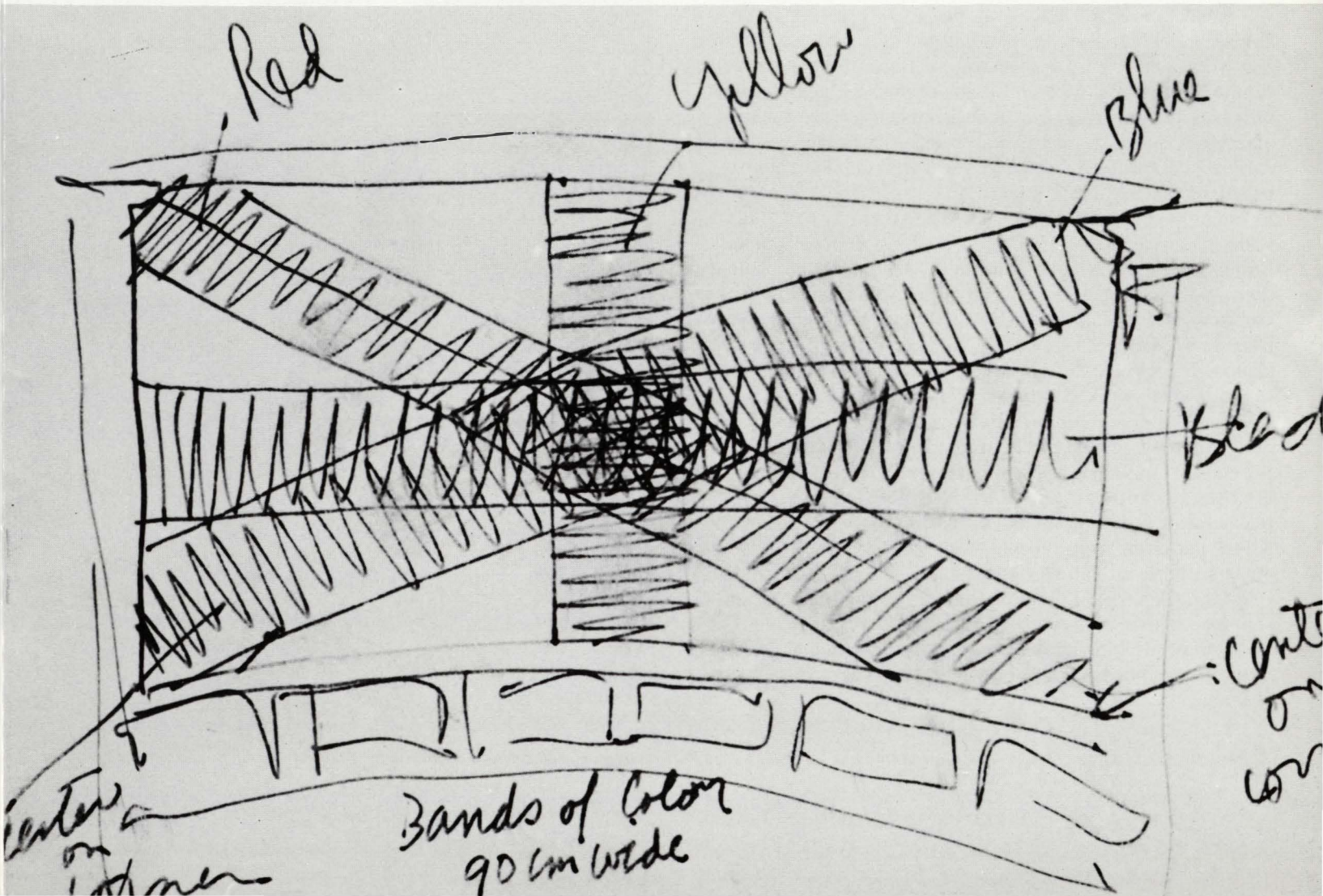
Dit houdt evenwel niet in dat een bepaald "kunstonderzoek" al dan niet objecten of materiële substanties binnen de grenzen van het onderzoek moet gebruiken. In die zin streeft Kosuth er wel naar kunst zoveel mogelijk te "de-objectiveren" omdat een kunstwerk niet noodzakelijk gebonden is aan een object.

Voor de kunstenaar functioneert kunst als een in zichzelf besloten systeem: kunst verwijst enkel naar zichzelf.

Aansluitend bij de conceptuele gedachtengang van Kosuth is er een muurtekening van de Amerikaanse kunstenaar Sol Lewitt (1928). Bij Sol Lewitt staat de idee op de allereerste plaats: "De idee is de machine die kunst maakt", aldus Sol Lewitt. Eenmaal de idee gepreciseerd, kan ze worden uitgevoerd. In principe kan iedereen, mits de richtlijnen juist worden gevolgd, het werk realiseren. De titel van de tekening impliceert tevens de opdracht ervan: *Wall Drawing nr. 39, intersecting bands of four colors (black, white, red, yellow) from four directions, 90 cm. wide (symmetrically)* (Muurtekening nr. 39, overlappende banden in vier kleuren – zwart, wit, rood, geel – uit vier richtingen, 90 cm breed en symmetrisch).

Op die manier stelt Lewitt de essentie van zijn werk veilig, maar laat hij nog voldoende interpretaties over aan de uitvoerder(s). Sol Lewitts voorkeur gaat in het museum uit naar de holronde wand aan de traphal (zie plan nr. 3). De uitvoering wordt, zoals meestal, ook hier aan derden overgelaten. De kleurpotloodlijnen zijn zeer licht en vaag aangebracht om zo visueel mogelijk één te worden met het muuroppervlak. Bovendien staat hierdoor de tekening in een niet-dominerende relatie tot de omgeving.

De betrokkenheid met de omringende ruimte is één van de fundamentele elementen in het werk van Lewitt: "De fysische eigenschappen van de muur (hoogte, lengte, kleur, materiaal, architecturale omstandigheden) zijn een noodzakelijk gedeelte van de muurtekening" en nog: "De tekening en zijn plaats hebben een absolute relatie". Het werk van Sol Lewitt heeft betrekking op de organisatiestructuur van eenvoudige en logische beeldelementen op een conceptuele wijze. Zijn *Muurtekeningen* beschouwt hij als volkomen tweedimensionaal werk, als een uiting van een idee, de vorm is enkel het middel.



Kunst in Europa na '68

Ter gelegenheid van het vijfjarig bestaan in 1980 van het Museum van Hedendaagse Kunst organiseert het museum in de zomermaanden de tentoonstelling "Kunst in Europa na '68", een tentoonstelling die grote internationale weerklank heeft genoten en waarop men nu terugblijkt met een grote waardering voor het gedurfde en geslaagde initiatief.

Deze expositie was gespreid over twee gebouwen: het Museum van Hedendaagse Kunst en het Centrum voor Kunst en Cultuur, de voormalige Sint-Pietersabdij.

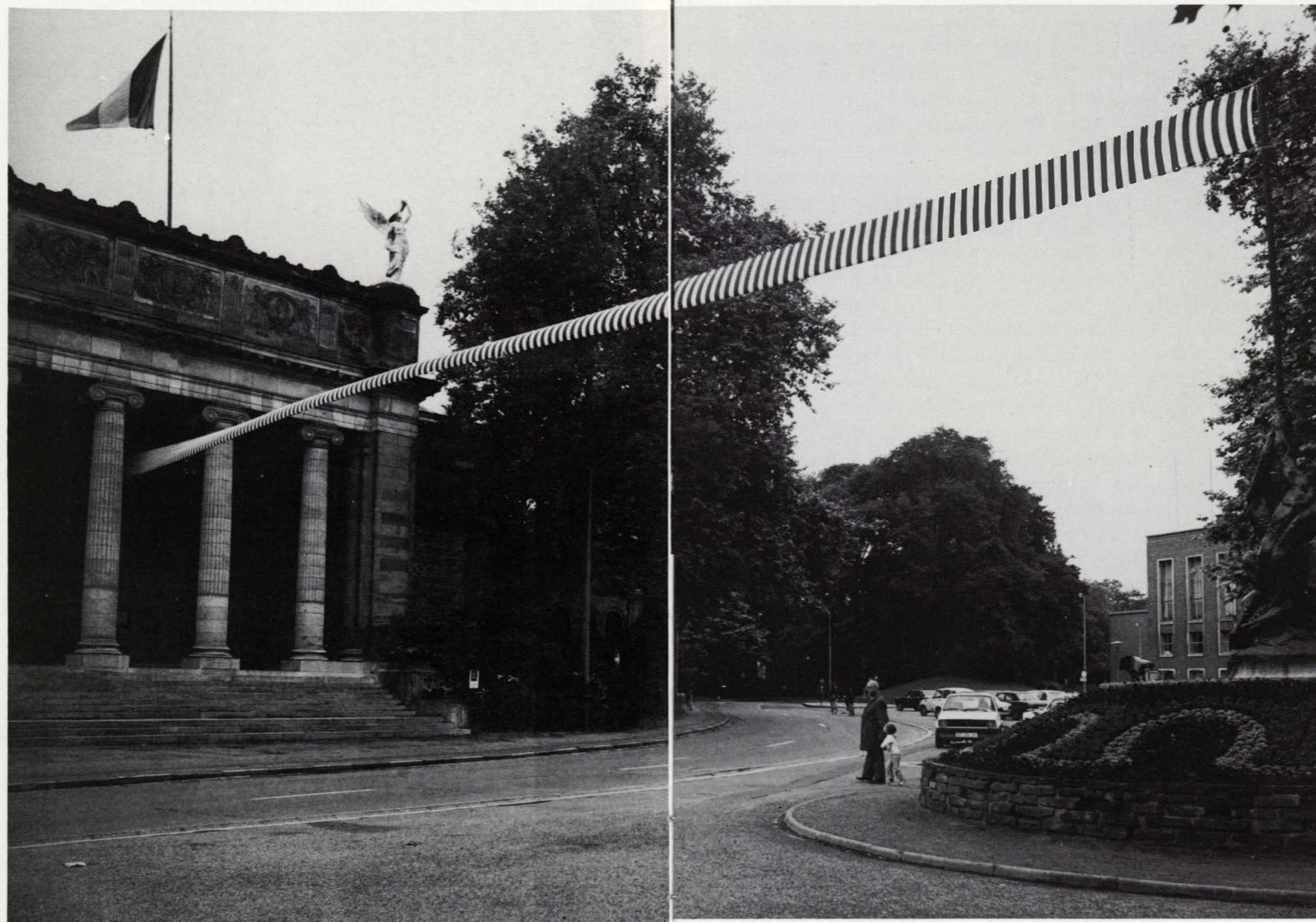
Aan de deelnemende kunstenaars werd gevraagd om, naast bestaande werken, ook nieuw werk te creëren dat zoveel mogelijk zou inspelen op de bestaande architecturale context.

Het werk van de Franse kunstenaar Daniel Buren (1939) was zichtbaar doorheen de gehele tentoonstelling, daarom niet altijd opvallend.

Daniel Buren gaat sinds 1965 immer op dezelfde manier te werk. Hij gebruikt een streepmotief, steeds in eenzelfde breedte (8,7 cm) waarbij enkel de kleur (afwisselend wit en een andere kleur), het materiaal (weefsel of papier), de drager en de afmetingen kunnen worden gevarieerd. Buren wil niet dat zijn werk wordt gezien als een "tentoongesteld" object, maar wel als een reeks elementen. Schilderkunst is volgens Buren enkel visueel en beoogt geen weergave van de werkelijkheid, noch van een idee of gevoel. Essentieel echter is de verhouding tot de plaats waar Buren zijn werk aanbrengt. De inbreng van Buren in een bepaald ruimtelijk gegeven, waarop hij zowel positief, negatief als onverschillig kan reageren, staat in hechte relatie tot de plaats zelf en tot de mate waarin deze plaats zijn wil oplegt aan het werk dat hij er toont, zowel formeel en architecturaal, als sociaal en politiek.

In het Museum van Hedendaagse Kunst zijn in de tentoonstelling "Kunst in Europa na '68" twee werken van Buren te zien. In het ene werk beklemtoont de kunstenaar door middel van gekleurde strepen in papier de gebogen vorm en de verhouding van de doorgangen tussen de zalen. Deze doorgangen fungeren als elementen die over het algemeen onbruikbaar zijn als tentoonstellingsruimte. In het tweede werk gebruikt Buren de beeldengroep *De mastdragers* op het pleintje vóór het museum als uitgangspunt. Als verlengstuk van de mast van de beeldengroep laat Buren een lang smal gestreept zeildoek vertrekken vanop het beeld, over de straat en door het peristylum van het museum tot in de inkomhal (zie plan nr. 4). Op deze manier wil hij het doen voorkomen als zouden de mastdragers het museum beroven van een kunstwerk.

In de Sint-Pietersabdij brengt Buren zijn streepmotief aan op sommige glazen onderverdelingen van de vensters die uitgeven op de binnenkoer en verleent deze aldus, perfect in overeenstemming met de abdij-geest, het karakter van een glasraam.

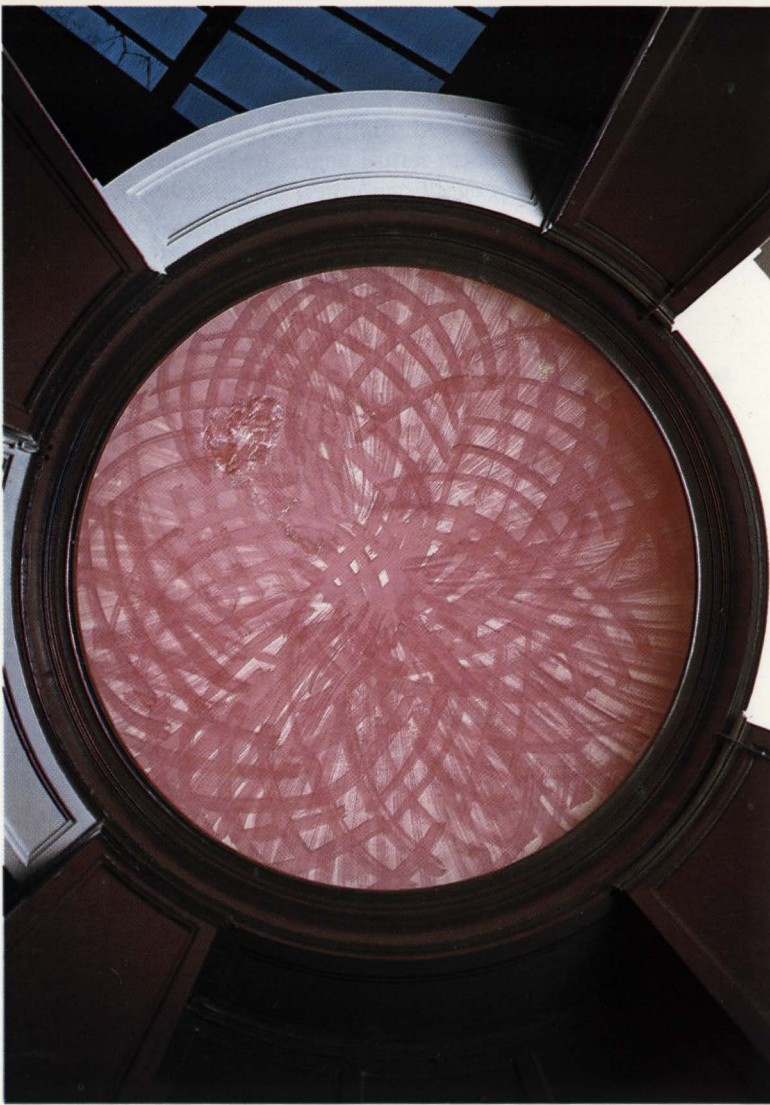


Daniel Buren
(Frankrijk, 1939)
Passage
1980

Gestreepte stof, wit en zwart doek, drukinkt op linnen, 72 x 4900 cm
Museum van Hedendaagse Kunst, Gent
Installatie tijdens de tentoonstelling "Kunst in Europa na '68" in 1980.

Daniel Buren
Passage
1980
Drukinkt op papier, variërende hoogte, breedte: 16 cm
Museum van Hedendaagse Kunst, Gent
Installatie op de lambrizeringen tijdens de tentoonstelling "Kunst in Europa na '68" in 1980.





Luciano Fabro
(Italië, 1936)
Cupola
1980

*Verf op kalk en hout,
doorsnede 210 cm*

*Inventarisnummers: 82 MHK 165
en 82 MHK 166*

*Museum van Hedendaagse Kunst,
Gent*

Zoals Buren zorg draagt voor de visuele verbinding tussen de twee plaatsen waar de tentoonstelling plaatsvindt, zo bewerkstelligt Luciano Fabro (Italië, 1936) met de beschildering van twee koepeltjes een visuele verbinding tussen de twee symmetrisch gelegen gedeelten van het museum. Een ingreep die ondertussen één is geworden met het museum zelf en er niet meer uit weg te denken. Door een totaal andere beschildering van de koepeltjes (die gelegen zijn boven de kruispunten die vier zalen samenbrengen, zie plan nr. 5) verbreekt Fabro de symmetrie van beide delen zowel in kleur, structuur als in uitvoeringswijze. Op de ene koepel schildert hij een ruitpatroon waarvan de warmte van de rode kleur doet denken aan Romeinse muurschilderingen. De andere koepel is beschilderd in grijs, wit en in roze nuances, waarbij sommige delen opzettelijk afgeschilferd werden, zodat de indruk wordt gewekt van vergankelijkheid en eeuwenlange aftakeling. Het "aflopen" van de verf langs de verticale steunmuren legt daarentegen een relatie met het heden, het momentane.

Fabro werkte aan de twee koepeltjes tegelijkertijd. Wanneer men hem vroeg naar een verklaring omtrent de ene koepel waaraan hij op dat moment bezig was, verwees hij telkens naar de andere en vice versa. Onlangs schreef hij over dit werk: "Wat de keuze van de ruimte betreft, dacht ik aan ruimten die onderhevig zouden zijn aan de aristocratie van de oplettendheid" en verder nog "De gekozen plaats voor deze beschildering betekende voor mij een ruimte die ik wil opvoeden en geen ruimte waarin iets moet worden verklaard". Fabro ontwijkt bewust elke neutrale en klare verklaring van zijn werk. Permanente verrassing – een steeds vernieuwende frisheid – is één van de belangrijkste karakteristieken in het oeuvre van deze Italiaanse kunstenaar. De verrassing die deze twee beschilderde koepels bij het publiek teweegbrengen, vangt Fabro op met een glimlach, die uiting geeft aan zijn genoegen over dat effect. Deze verrassing ontstaat doordat hij zich telkens opnieuw wil losrukken van het keurslijf en van de strenge normen van de artistieke taal. In het werk van Fabro is er geen sprake van analyse, maar eerder van verbergen, vervormen. Via een zeer verscheiden vormtaal tracht hij zowel het sociale, politieke en poëtische, als het kunstzinnige in zijn werk te introduceren.



Ok het werk van Jannis Kounellis (1939), een Italiaan van Griekse afkomst, voert een dialoog met het verleden. Kounellis ziet zichzelf heel bewust als een schakel in de Grieks-Europese cultuurgeschiedenis. Net als alle grote culturen wil Kounellis in zijn werk blijk geven van een totale levensvisie. De taak van de kunstenaar bestaat volgens hem erin de diepere gronden van de cultuur te interpreteren en te commentariëren.

Hij geeft een stoffelijke uitdrukking aan verschillende contrasterende begrippen die veelal culturele associaties oproepen, zoals orde en chaos, leven en dood, heden en verleden, rede en gevoel.

Kounellis kiest voor zijn werk in het museum een vierkante hoekzaal (zie plan nr. 6). Hij vertoeft er een aantal dagen, bij voorkeur 's nachts en alleen. Hij komt er om de museumruimten op zich te laten inwerken. Om er te acclimatiseren, te mijmeren, te tekenen... De laatste nacht voor de openstelling van de tentoonstelling realiseert hij er zijn werk, dat bestaat uit een aantal opeengestapelde stenen, in de hoek van het zaaltje. Op de muur achter de stenen zijn sporen van rook te zien, alsook een klein schilderspalet. De rook geldt als overblijfsel van vuur, symbool van het leven geven. De stenen zijn te beschouwen als elementen van een offerplaats. Kounellis refereert hier naar de heilige plaatsen uit de oude Griekse cultuur, waar erediensten werden verricht. De witte, verstilde zaal, die Kounellis transformeert in een cultusplaats, maakt precies de gewenste omgeving uit.

Gilberto Zorio (1944), die net als Fabro en Kounellis behoort tot de Italiaanse arte povera, brengt in een grote cirkelvormige ruimte, die normaal behoort tot het Museum voor Schone Kunsten maar waar hij voor de duur van de tentoonstelling over kan beschikken (zie plan nr. 7), vijf werken samen. Werken die alle dragers en/of overbrengers zijn van energie.

De bestanddelen waaruit deze werken zijn opgebouwd (de stervorm, speren, licht, koper, vloeibare alcohol) spelen een belangrijke rol bij het opwekken van deze energie. De ster in terracotta ligt gebroken op de vloer; met één hoek opgericht, profileert zij zich tegenover de cirkelvormige horizon. Twee werken, die beide de titel *Scultura per purificare le parole* (Sculptuur om de woorden te zuiveren) dragen, zijn op een intense manier verbonden met de karakteristieken van de hemicyclium.

In het eerste werk vertrekt vanuit een diepe scheur in de muur een koperen staaf die eindigt in de vloer. Boven deze staaf is een blaasachtige structuur (die alcohol bevat) bevestigd, op haar beurt doorsneden door een rechte speer en een kromme metalen buis.

De muur en de vloer schoren als het ware deze sculptuur.

In het andere werkstuk verbindt een ijzeren staaf twee muren. Zij vertrekt binnen de ene cimaise (de wand voorzien voor de ophanging van werken) en eindigt boven de andere. Deze cimaises zijn één van de determinerende krachten binnen de ruimte. Boven de ijzeren staaf hangt een driehoekige metalen structuur, eveneens doorboord met een speer.

De innerlijke spanning van deze twee werken wordt opgevangen door de rust die van deze halfronde ruimte uitgaat. Het zijn twee sculpturen die een gevecht aangaan met de ruimte en dit gevecht ook winnen.

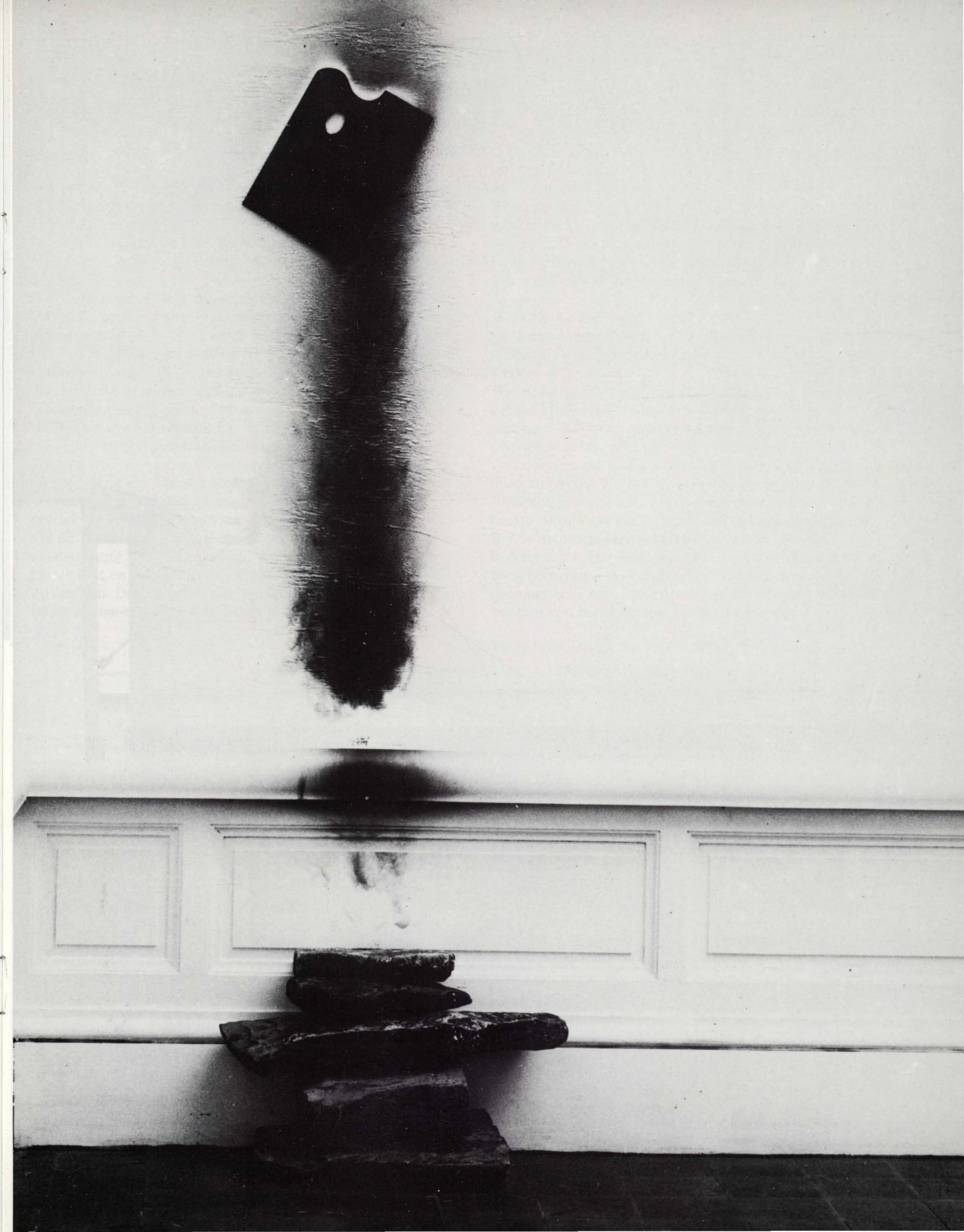
Jannis Kounellis
(Italië, 1936)

Senza Titolo

1980

Natuursteen, palet, sporen van
vuurhaard, 260 x 66 x 35 cm

Inventarisnummer: 80 MHK 087
Museum van Hedendaagse Kunst,
Gent





Gilberto Zorio
(Italië, 1944)
Scultura per purificare le parole
1980
Koeihuid, metaal en kabel,
540 x 380 x 1000 cm
Museum van Hedendaagse Kunst,
Gent
Installatie tijdens de tentoon-
stelling "Kunst in Europa na '68"
in 1980.

Chambres d'Ami(e)s

Eind 1984 werd het werk *Wirtschaftswerte* van de Duitse kunstenaar Joseph Beuys (1921) uitgeleend voor de tentoonstelling "Von Hier Aus - Zwei Monate Neue Deutsche Kunst in Düsseldorf", in de Messengelände (Beurshallen) te Düsseldorf. Ze geldt als één van de markantste overzichtstentoonstellingen over de recente kunstontwikkelingen in Duitsland.

De ruimte waarin dit werk is tentoongesteld, kan als een replica doorgaan van de ruimte die Beuys kiest in Gent om er zijn *Wirtschaftswerte* te tonen.

Het werk bestaat uit kruidenierswaren, afkomstig uit de D.D.R. en opgestapeld op oude metalen rekken. Beuys plaatst zijn werk in één van de kleine zaaltjes (zie plan nr. 8) van het Museum voor Schone Kunsten (dat nog een typische eind-19e-eeuwse sfeer uitstraalt). De 19e-eeuwse schilderijen die het werk omringen zijn het symbool van een welvarende bourgeoisie en fungeren als tegenpool voor de rekken met voedingswaren: burgerlijk kapitalisme tegenover de zakelijkheid, het collectivisme van het Oostblok-socialisme. Volgens Beuys is ieder mens een kunstenaar – maar niet in de specifieke zin van schilder, beeldhouwer of tekenaar – die aan zijn creativiteit vormgeeft in zichzelf, in zijn productie en in zijn omgeving.

Via de creativiteit moet de mens streven naar een nieuwe maatschappij. Beuys laat in zijn werk natuur en cultuur, creativiteit en produktiviteit, kunst en leven met elkaar versmelten. Deze filosofische gedachtengang heeft hij in zijn *Wirtschaftswerte* optimaal weten te visualiseren.

Ter gelegenheid van het 10-jarig bestaan had het Museum van Hedendaagse Kunst de tentoonstelling "Chambres d'Ami(e)s" gepland voor 1985. Na zware budgettaire moeilijkheden werd dit project uiteindelijk naar het tentoonstellingsprogramma van 1986 verschoven.

"Chambres d'Ami(e)s" is een uniek tentoonstellingsconcept, waarbij aan een 40-tal kunstenaars de kans wordt geboden om in particuliere woningen en panden in de stad één of meer werken te realiseren, volkomen geïntegreerd binnen de eigenheid van de (bewoonde) ruimten.

Bij de keuze van de kunstenaars – zowel Belgische, als buitenlandse – zal vanzelfsprekend de nadruk liggen op die kunstenaars die de problematiek van de ruimte en de activering ervan door het kunstwerk in hun visie centraal stellen.

Met deze manifestatie, die vast en zeker op internationaal gebied grote weerklank zal genieten, wil het Museum aantonen dat kunst evenzeer kan functioneren binnen de dagelijkse leefwereld van een woning (zowel van een kunstverzamelaar, als van een niet-kunstkenner) en binnen het museumcircuit. Hoewel het museum nog steeds "opdrachtgever" blijft, wordt door deze tentoonstelling het begrip museumkunst in een ruimere context geplaatst. Het vertrouwde kleinschalige kader van een huis zal bijdragen tot een meer open en directere dialoog tussen de toeschouwer en de kunstenaar. Bovendien wordt hierdoor de drempelvrees ten aanzien van het museum en vooral ten aanzien van hedendaagse kunst opgeheven.

Veerle van Durme en Jo Coucke



Joseph Beuys
(D.B.R., 1921)
Wirtschaftswerte
1980

Gebruiksvoorwerpen en voedingswaren afkomstig van de D.D.R., geschikt op metalen rekken en massieve balk in gips met vet, 300 x 400 x 265 cm
Inventarisnummer: 80 MHK 083
Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

Deze afbeelding toont de originele opstelling van *Wirtschaftswerte* in één van de zalen in het Museum voor Schone Kunsten tijdens de tentoonstelling "Kunst in Europa na '68" in 1980.

Wanneer de grootste ellende van de tweede wereldoorlog in West-Europa achter de rug is, begint men met een bijna schone lei aan de wederopbouw van het oude continent. In een sfeer van euforie – niet zozeer omwille van de overwinning, dan wel om het einde van een vijfjarige holocaust die een samenleving op de rand van de vernietiging had gebracht – ontstaat een nog nooit geziene dynamiek, hoofdzakelijk gekenmerkt door een open staan voor vernieuwende ideeën. "Verlichte" geesten krijgen de mogelijkheid om hun ideeën — die betrekking hebben op alle vlakken van de samenleving – te realiseren, weliswaar met wisselend succes. Maar het belangrijkste is de mogelijkheid die wordt geboden om vernieuwend te werken, inzoverre dit een bijdrage zou leveren tot de wederopbouw van de maatschappij. Eens dit bereikt, wordt de openheid op een lager pitje gedraaid.

De socio-culturele revolutie in de tweede helft van de jaren zestig zorgt voor een nieuwe uitbarsting. Vanuit de verdraagzaamheid en het democratisch beginsel, ontstaat de idee dat alles moet kunnen om de ontplooiing van de mens als individu te waarborgen.

Het spreekt vanzelf dat deze maatschappelijke ontwikkelingen – om met een gemeenplaats uit te pakken – hun weerslag hebben op het artistieke leven in de westerse wereld. Kunst lijkt in een stroomversnelling te zijn terechtgekomen, waarbij de ene stroming een reactie is op de vorige, maar waarbij de rode draad de maximale vrijheid van het scheppend individu blijft. Dit laat toe verder te bouwen op de verworvenheden van vóór de tweede wereldoorlog. Vooral het dadaïsme en het surrealisme hebben de basis gelegd voor een meer ruimtelijk gerichte kunst. Hiermee bedoelen we niet noodzakelijk dat het kunstwerk monumentaler wordt, maar dat de kunstenaar gebruik gaat maken van de bestaande ruimtelijke gegevens om zijn werk te realiseren en/of te integreren. Nu is de integratie-idee verre van nieuw – denken we maar aan de oude Romeinse stadsaanleg en aan de lange traditie vanuit de renaissance, over de barok en de rococo tot zelfs nog in de 19e eeuw – maar het gebruik van bestaande menselijke en/of natuurlijke ruimtelijke gegevens om een kunstwerk te scheppen is dat wel. Deze tendens zou vooral een grote bloei beleven op het einde van de jaren zestig en in het begin van de jaren zeventig met de land-kunst, waarbij de kunstenaar met landschappelijke elementen een kunstwerk maakt in een landschap.

Voor het openluchtmuseum, gegroeid vanuit de oude integratie-idee, kan dankbaar inpikken op de ontwikkelingen naar kunst voor de musea en land-kunst. Hiervoor zien wij hoofdzakelijk twee redenen. Ten eerste is een deel van de "atelierkunst", door het materiaalgebruik, niet geschikt om buiten te worden opgesteld. Wil een openluchtmuseum werk van een bepaalde kunstenaar verwerven, dan is het vrijwel genoodzaakt deze opdracht te geven om een werk te creëren voor de specifieke museumsituatie. Ten tweede is er de evolutie naar land-kunst die in het traditioneel, gesloten museum zo goed als niet aan bod kan

komen. De land-kunst speelt in de kaart van de openluchtmusea die – rekening houdend met bepaalde materiële beperkingen – hiervoor wel mogelijkheden hebben.

In aanvang rust op de werking van de openluchtmusea een zware hypothese door het vrij algemeen voorkomend parkkarakter. Hierdoor komt in zeer veel gevallen de nadruk te liggen op een meer recreatieve functie, waarbij de opgestelde kunstwerken een bijna decoratieve rol toegewezen krijgen. We mogen eigenlijk spreken van een beeldentuin. De in het park geplaatste kunst mag de "wandelaars" niet het minst verontrusten. Zo wordt bijvoorbeeld in New York abstracte kunst a priori uitgesloten. De mogelijkheid om de kunstenaar te laten experimenteren is er helemaal niet meer bij. In deze houding begint verandering te komen wanneer de kunst zelf streeft naar plaatsgebonden creaties in de land-kunst. In sommige openluchtmusea betekent dit een doorbraak. Andere worden genoodzaakt om binnen een min of meer ruime termijn in te pikken op deze nieuwe tendens.

Een tentoonstellingsruimte is nooit neutraal; dat geldt zowel voor een traditioneel museum en voor een recent museumgebouw, waarin de relatie kunstwerk-architectuur misschien bedachtzamer wordt benaderd, als voor een tentoonstellingshal. Denk in dit verband aan de recente museumarchitectuur van het Stedelijk Museum Abteiberg van Mönchengladbach of aan de recente tentoonstelling "Von Hier Aus" in de anonieme beursgebouwen van de stad Düsseldorf. Daar is een speciale tentoonstellingsarchitectuur gebouwd, werkelijk aan elk kunstwerk aangepast; met andere woorden in de zo neutraal mogelijke ruimte wordt de meest adequate architectuur neergezet. En als musea voor hedendaagse kunst nu worden gehuisvest in industrieel-archeologische gebouwen, dan kan ook daar geen sprake zijn van neutraliteit. Een openluchtmuseum is in zijn ruimtelijk en natuurlijk gegeven evenmin neutraal. De wisselende natuurelementen of de organische groei van het landschap staan daar borg voor. Deze door de mens geleide landschapsarchitectuur wordt bepaald door bomen, struiken, graspleinen, waterpartijen... die geen rechtstreekse band meer hebben met een op de mens geijkte schaal. De natuur toont zich in vele gevallen zo indrukwekkend dat iedere ruimtelijke wijziging afbreuk dreigt te doen aan de harmonie tussen de verschillende elementen in het landschap. Hierdoor wordt het speciaal creëren van een kunstwerk voor een openluchtmuseum een uitdaging, een regelrechte confrontatie tussen een menselijke en een bovenmenselijke schepping. Wil een kunstwerk optornen tegen die natuur, wil het functioneren binnen dit levendig kader, dan is het noodzakelijk dat de kunstenaar rekening houdt met die andere schaal, maar dat hij ook tracht om het "grootse" van zijn ziel in het materiaal te verwerken. Buiten deze hoofdzakelijk esthetische factoren – schaal en artistieke kracht – zijn er nog enkele strikt materiële

elementen waarmee de kunstenaar rekening dient te houden als hij een kunstwerk speciaal voor een openluchtmuseum maakt. In de eerste plaats spelen de verschillende klimatologische omstandigheden waaraan het werk blootstaat een rol.

Naargelang het werk voor kortere dan wel voor langere tijd is bedoeld, kunnen meer of minder duurzame materialen worden gekozen. Ten tweede moet er in de constructie rekening worden gehouden met de plaatselijke fauna en flora die in het voortbestaan van het kunstwerk een niet onbelangrijke rol zullen spelen. Het is dan ook aan de kunstenaar om dit te voorzien en indien noodzakelijk het werk zo te maken dat het conservatief onderhoud – ten laste van het museum – zo eenvoudig mogelijk blijft, om het zo optimaal mogelijk in stand te houden.

Kunstwerken voor het Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim te Antwerpen

Kort na het einde van de tweede wereldoorlog worden in West-Europa de eerste openluchttentoonstellingen voor beeldhouwkunst georganiseerd. Battersea Park te London heeft in 1948 de eer om de spits af te bijten, maar het is de tentoonstelling in het park Sonsbeek te Arnhem in 1949 die aan de basis zou liggen van een gelijkaardig initiatief in Antwerpen.

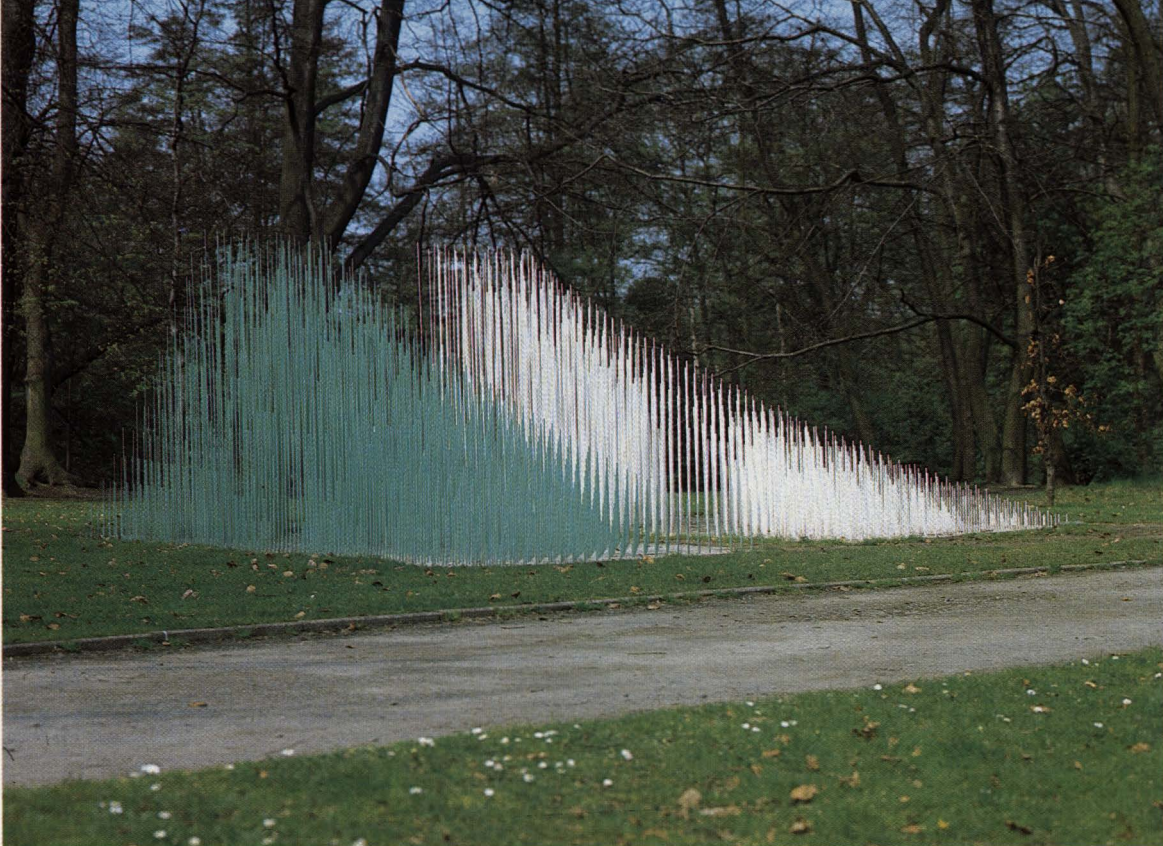
Onder impuls van de toenmalige burgemeester Lode Craeybeckx (1897–1976) wordt de eerste Antwerpse openluchttentoonstelling een feit. De stad bezit een zeer geschikt terrein, namelijk het pas terug in eer herstelde Middelheimpark dat, door de opeenvolgende kazerneringen van vreemde

legers, zo geleden had onder het oorlogsgeweld. Lode Craeybeckx wil daar dan ook een tentoonstelling organiseren van beeldhouwwerken die – om zijn woorden te gebruiken – behoren tot de hoogste voortbrengsels van de menselijke cultuur.

Zo komt in 1950 de eerste openluchttentoonstelling in het Middelheimpark. Er is evenwel nog helemaal geen sprake van een openluchtmuseum. Toch wil de anekdote dat op deze tentoonstelling de idee groeit om dit initiatief een permanent karakter te verlenen. Op de opening zou de beeldhouwer Ossip Zadkine (1890–1967) tegen de burgemeester hebben gezegd "dat hij (Lode Craeybeckx) zich wel heel eenzaam zou voelen als al dat moois weer weg was". Hierop repliceerde deze dat voorlopig alles er nog was, maar dat dit wel een idee bij hem deed opkomen: de oprichting van wat het eerste openluchtmuseum voor beeldhouwkunst ter wereld zou worden.

De integratie-idee en het voordeel dat er geen onderhoudskosten zijn voor een gebouw, vormen in eerste instantie de achtergrond waartegen dit toenmalig revolutionair initiatief moet worden gezien. In vrij grote hoeveelheden worden bestaande sculpturen aangekocht. Het is in hoofdzaak atelierkunst, maar uitzonderlijk ook werken gemaakt om buiten te worden opgesteld. Werken vanaf Rodin tot de toen actuele beeldhouwkunst worden geïntegreerd in de prachtige parkarchitectuur. Het feit dat alles buiten wordt tentoongesteld, levert natuurlijk beperkingen op qua materiaal, maar dit schijnt het jonge museum zo goed als niet te hinderen, want weinig ontsnapt aan de aandacht.





Jesus Rafael Soto
(Venezuela, 1923)
Double progression Vert en Blanc

1969
Geschilderd metaal,
249 x 589 x 504 cm
Middelheim, 10e Biennale en vaste
collectie

Jan Dries
(1925)
**Meditatieve ruimte –
Het zelf zijn**

1974
Grasperk, 10 x 10 m
Middelheim, tussentijdse tentoon-
stelling "Belgische Beeldhouwkunst
in Middelheim", 1974

Ondanks het in aanvang zeer progressieve beleid, komt niemand op de idee om de – vrij paternalistische – integratie-idee een stap verder uit te breiden, namelijk met het kunstwerk speciaal gemaakt voor het museum in zijn zeer eigen landschappelijke situatie.

In 1969 is echter het hek van de dam, maar laat ons eerlijk zijn, eerder op een zeer toevallige manier dan bewust gepland. In het kader van de 10e Biennale willen de inrichters werk tonen van de Venezolaanse beeldhouwer Jesus Rafaël Soto (1923). Twee werken van de kort ervoor gehouden Soto-tentoonstelling te Brussel zouden naar Middelheim komen. Door onvoorziene omstandigheden gaat dit in laatste instantie niet door.

Mevrouw Bentein, toenmalige adjunct-conservator, suggereert dan aan Soto of hij misschien een werk speciaal voor deze biennale zou willen creëren. Soto reageert hierop vrij enthousiast en in de loop van de maand mei krijgt het museum de ontwerpen voor *Double Progression Vert et Blanc*. Aan de hand hiervan maken drie stadsarbeiders het werk, dat nu nog steeds – zij het met beperkte constructieve wijzigingen en op een andere plaats – te bewonderen is in de museumcollectie.

Met de *Double Progression Vert et Blanc* bezit het Middelheim een eerste werk dat speciaal voor het Openluchtmuseum is ontworpen. Soto gebruikt de bestaande ruimtelijke gegevens van het park niet – wat de verplaatsing na de 10e Biennale toelaat – maar ontwerpt binnen zijn artistiek programma (dat erop gericht is om van het licht, door herhaling en door het neutraliseren van het typisch materiële karakter van de gebruikte objecten – bijvoorbeeld door ze te lakken –, een bijna tastbaar gegeven te maken) een geheel dat zowel qua concept als schaal is aangepast aan een parkomgeving. De sculptuur verdwijnt niet in de natuur, maar functioneert op een haast ideale manier in het milieu zonder dat de harmonie van het parklandschap wordt aangetast.

Een aantal jaren later, in 1974, volgt de tussentijdse tentoonstelling "Belgische Beeldhouwkunst", een voor het Middelheim historisch gebeuren. Hierop bevinden zich een drietal werken, speciaal voor de gelegenheid gerealiseerd. Eén ervan haalt zelfs de internationale kunstpers, want in "Studio International" uit oktober van datzelfde jaar, verschijnt in een uitgebreid artikel over kunst in België, een foto van een niet getiteld werk. Het is gemaakt met L-vormige ijzers, bloempotten en graszoden. Bij navraag door de auteur blijkt dat het een werk is van de arbeiders van de dienst Groenvoorziening die – het gezegde "Iedereen kan dat" indachtig – hun eigen kunstwerk hebben gemaakt als vorm van contestatie en omdat ze er gewoon pret in hadden. De verwarring blijkt echter groot, want kortbij het "kunstwerk" van de tuinmannen stond catalogusnummer 22. Dit verwijst naar het *Marinetti-monument* van Loe Copers (1947), dat in niets beantwoordt aan het begrip beeldhouwkunst. Het werk heeft visueel niks om het lijf, want het bestaat enkel uit een bandopname met mitrailleurvuur en gefluit van kogels. De bezoeker die tussen twee fotografische cellen doorloopt, schakelt een bandopnemer in waardoor hij zich plots in een onzichtbare vuurlijn bevindt. Alhoewel Copers dit werk speciaal heeft gerealiseerd voor deze tentoonstelling, maakt hij geen gebruik van de specifieke mogelijkheden die het park biedt.

Jan Dries (1925) doet dit op dezelfde tentoonstelling wel. Zijn *Meditatieve Ruimte* is voor het Middelheimmuseum – en mogelijk ook voor daarbuiten – dan ook van historische betekenis. Voor het eerst in België doet een kunstenaar een artistiek bedoelde ingreep in het museumterrein. Voor de tentoonstelling "Belgische Beeldhouwkunst" wil het museum liefst monumentaal werk tonen van Jan Dries. Door het feit dat er geen grootschalig werk beschikbaar is, beslist de kunstenaar, gezien de "noodsituatie", een werk te creëren vanuit de natuurlijke mogelijkheden van het Middelheimpark, namelijk met zand en gras als materialen. Dries' uitgangs-



punt is niet de land-kunst – waar het later wel zou worden ondergebracht – maar zijn eigen werk en de plaatselijke mogelijkheden. Hij wil een kosmisch gevoel scheppen: "de mens in het eindeloze". Dat moet aanzetten tot nadenken over zijn betekenis in de wereld. Dit tracht hij te bereiken door twee tegenover elkaar staande hoeken van een vierkant te laten afhellen naar het midden en de twee andere van het vierkant te laten opstijgen vanuit de grond naar het midden toe. Hierdoor wordt het middelpunt tegelijkertijd hoogtepunt voor de ene lijn en dieptepunt voor de andere.

Met de *Meditatieve Ruimte – Het zelf zijn* wordt voor het eerst een werk gemaakt speciaal voor het Middelheim-museum met gebruik van de mogelijkheden als "park". Toch is er geen onmiddellijke navolging, want we moeten wachten tot de fel besproken 16e, de zogenaamde "Belgische Biënnale", in 1981.

Deze 16e biënnale wijkt enigszins af van de traditionele landenformule waarbij aan het publiek een allegaartje van stijlen wordt aangeboden. Reeds bij de voorbereidende besprekingen blijkt een koerswijziging onvermijdelijk. De oorzaak hiervoor is in hoofdzaak te zoeken in budgettaire omstandigheden, want de transport- en verzekeringskosten swingen de pan uit. Het Werkcomité van het museum suggereert aan het College van Burgemeester en Schepenen een aantal Belgische kunstenaars om een voorstel te verzoeken voor de realisatie van een "ruimtelijk project" in het park. Met dit voorstel wil het museum ten eerste de jonge Belgische beeldhouwkunst in de schijnwerpers zetten en ten tweede inpikken op een reeds jaren bestaande tendens – toen reeds over zijn hoogtepunt – namelijk de dialoog tussen kunst en natuur. De tweeëntwintig weerhouden kunstenaars staan voor een bijzondere uitdaging om een werk te laten standhouden in deze imponerende omgeving, maar ook voor het museum is het een nieuw feit. Voor het eerst – enkele vroegere uitzonderingen niet te na gesproken – worden de consequenties van de integratie-idee, die aan de basis ligt van het Middelheimmuseum, doorgetrokken tot hun uiterste grenzen, waardoor de tentoonstelling niet van kritiek gespaard zou blijven.



Robert Bruyninckx
(1946)
Organische structuren
a) populierenrij
 1981
Populieren, 90 x 4 m
Middelheim, 16e Biënnale

De keuze van de verschillende kunstenaars zou borg moeten staan voor een zeer gevarieerd aanbod, maar ook voor zeer verschillende oplossingen voor het probleem "kunst voor een natuurkader".

Guy Baekelmans (1940), Luc Coeckelberghs (1953), Laurent Lauwers (1933), Michel Smets (1950) en Inez Vandeghinste (1935) tonen werk dat we atelierkunst zouden kunnen noemen. De door hen gepresenteerde werken zijn niet speciaal ontworpen voor de specifieke situatie in het Middelheim en kunnen evengoed elders worden getoond. Sommige van deze werken kunnen met moeite optornen tegen de natuur door een gebrek aan monumentaliteit. Dit kan moeilijk gezegd worden van het werk van Lucas Coeman (1950), Luc de Blok (1949), Marie-Paule Haar (1940), Jo Noorbergen (1948), Luc Verbist (1955) en Jan Verleye (1954). Ook hun werk kan bijna overal worden getoond, door de monumentaliteit evenwel niet in binnenruimtes. Deze projecten passen zich dan ook veel beter aan bij de Middelheimomgeving dan die uit de vorige groep. Robert Bruyninckx (1946), Jean Glibert (1932) en Norberte Loïcq, Pierre Hubert (1940), Bernd Lohaus (D.B.R., 1940), Gaby Meier, Una Maye (1947), Jean-Marc Navez (1947), Dominique Stroobant (1947), Paul van Rafelghem (1936) en Philippe van Snick (1946) maken in mindere of meerdere mate gebruik van de natuurlijke mogelijkheden in het Middelheimpark. Zij doen ingrepen in het landschap, soms meer, soms minder doortastend. Op die manier kunnen kunst en natuur als het ware in mekaar overvloeien.

Zo plaatst Robert Bruyninckx in zijn reeks *Organische structuren* een rechte lijn populieren over een grasplein. De keuze van dit materiaal wordt enerzijds bepaald door de praktische mogelijkheden, maar anderzijds ook door artistieke bekommernissen.

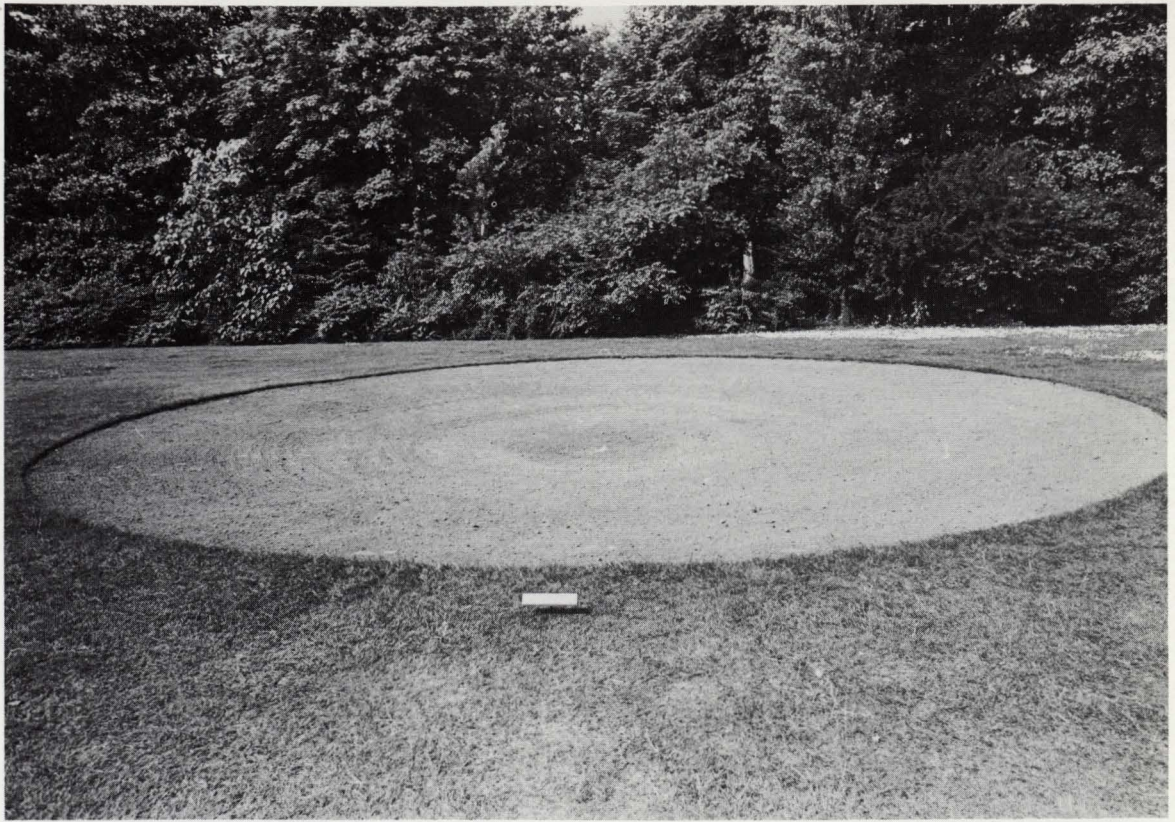
Populierenrijen komen in Vlaanderen veelvuldig voor in het landschap, maar in een parkaanleg – en zeker in deze van Middelheim – vormen ze een vreemd en tegelijkertijd bevreemdend element.

Dominique Stroobant heeft al altijd ervan gedroomd een put te graven die de daad van het graven kan voorstellen. In "Peri uranu" beschrijft Aristoteles een soortgelijke kegelkuil om het verschijnsel zwaartekracht in verband met de bolvormigheid van de aarde te verantwoorden. Op het grasveld van Middelheim kan Stroobant zijn droom realiseren. Hij komt evenwel niet tot een nieuwe terrein-afbakening zoals Bruyninckx.

Bernd Lohaus plaatst aan het begin van de tentoonstelling een hindernis, een betonnen muur tussen twee groenpartijen waardoor de toegang tot de tentoonstelling wordt bemoeilijkt. Met deze muur tussen het dagelijks leven en de kunst wil hij een confrontatie bewerkstelligen die de toeschouwer tot meditatie – soms zelfs tot ergernis – kan aanzetten.

Ook Jean-Marc Navez legt een betonnen muur aan over de beek op het lager gelegen tentoonstellingsterrein: een muur blijft de bodem volgen en verzinkt tot onder het water om op de andere oever weer boven te komen. Hierdoor ontstaat een breuk, maar Navez suggereert het doorlopen van de muur door het aanbrengen van twee verbindingslijnen aan de bovenzijde van de twee stukken muur. Zowel Lohaus als Navez maken gebruik van specifiek plaatselijke gegevens om er met andere dan natuurlijke materialen een artistieke ingreep te doen.

**Dominique Stroobant
(1947)**
**Peri uranu (d.w.z. omtrent de
aarde)**
1981
*Conische put en kei,
doorsnede 12 m
Middelheim, 16e Biënnale*



**Paul van Rafelghem
(1936)**
Silo-Hunebed
1981
*Diverse materialen,
180 x 1.400 x 600 cm
Middelheim, 16e Biënnale*



Paul van Rafelghem creëert een *Silo-Hunebed*, een graf-, vlucht- en geboorteheuvel als overlevingsaltaar. Door de functieverwijzing en het materiaalgebruik heeft het werk een logische band met de natuur. Hierdoor kan het ook optimaal erin functioneren, zelfs zonder dat Van Rafelghem gebruik maakt van de ruimtelijke mogelijkheden van het Middelheimpark.





Bernd Lohaus
(D.B.R., 1940)
Während- Zwischen
 1981
Beton, 125 x 1.000 x 25 cm
Middelheim, 16e Biennale

Michel Martens
(1921)
Spiegelzuil
 1981
Spiegelglas, 800 x 27,5 x 27,5 cm
Middelheim, 16e Biennale en vaste
collectie

Het enige werk dat na deze 16e Biennale de collectie van het Middelheimmuseum heeft verrijkt, is de *Spiegelzuil* van Michel Martens (1921). Een monumentale zuil van spiegelglas rijst op uit het grasveld. Door het gebruik van spiegelglas brengt Martens een spel teweeg tussen sculptuur en omgeving. Omdat de *Spiegelzuil* langs alle zijden de omgeving weerkaatst, gaat zij op in haar natuurlijk milieu. Hierdoor heeft het werk een zeer gevarieerde verschijningsvorm die wordt bepaald door de steeds wisselende weersomstandigheden.

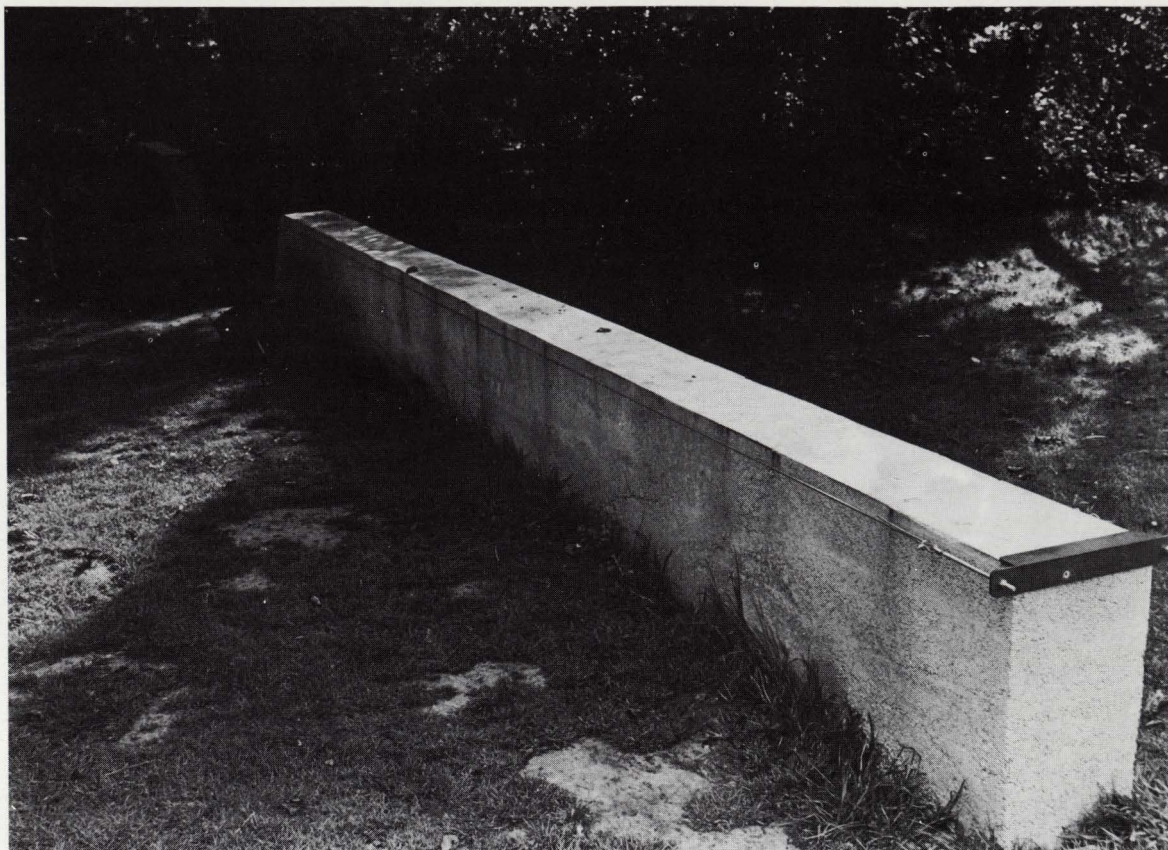
De 16e Biennale betekent een zodanige doorbraak dat als vanzelfsprekend ook op de 17e Biennale werken zijn te zien speciaal gemaakt voor Middelheim. Zo creëert de Poolse kunstenaar Magdalena Abakanowicz (1930) een zeer monumentale sculptuurgroep met hoofdzakelijk natuurlijke materialen. Haar werk staat geïsoleerd opgesteld van de andere kunstwerken en wordt langs drie zijden omringd door uit de kluiten gewassen rododendrons en bomen. De integratie in het park komt als zeer goed geslaagd over. De kunstenaar laat de aanwezige natuurelementen evenwel geen actieve rol spelen. Dani Karavan (1930) doet dit wel. In maart 1983 bezoekt deze Israëliet Middelheim en kiest de vijver om zijn werk te realiseren. Hierin plaatst hij een streng gestructureerde houten brug die geen begin noch einde heeft. Daardoor verliest ze haar gebruikelijke functie en wordt ze een object dat louter tot beschouwing aanzet. Door de weerspiegeling in het wateroppervlak, in steeds wisselende weersomstandigheden, versmelt het werk met de omringende natuur.

Jean-Marc Navez
(1947)

Modèle en pierre

1981

Béton, 60 x 1.600 x 30 cm



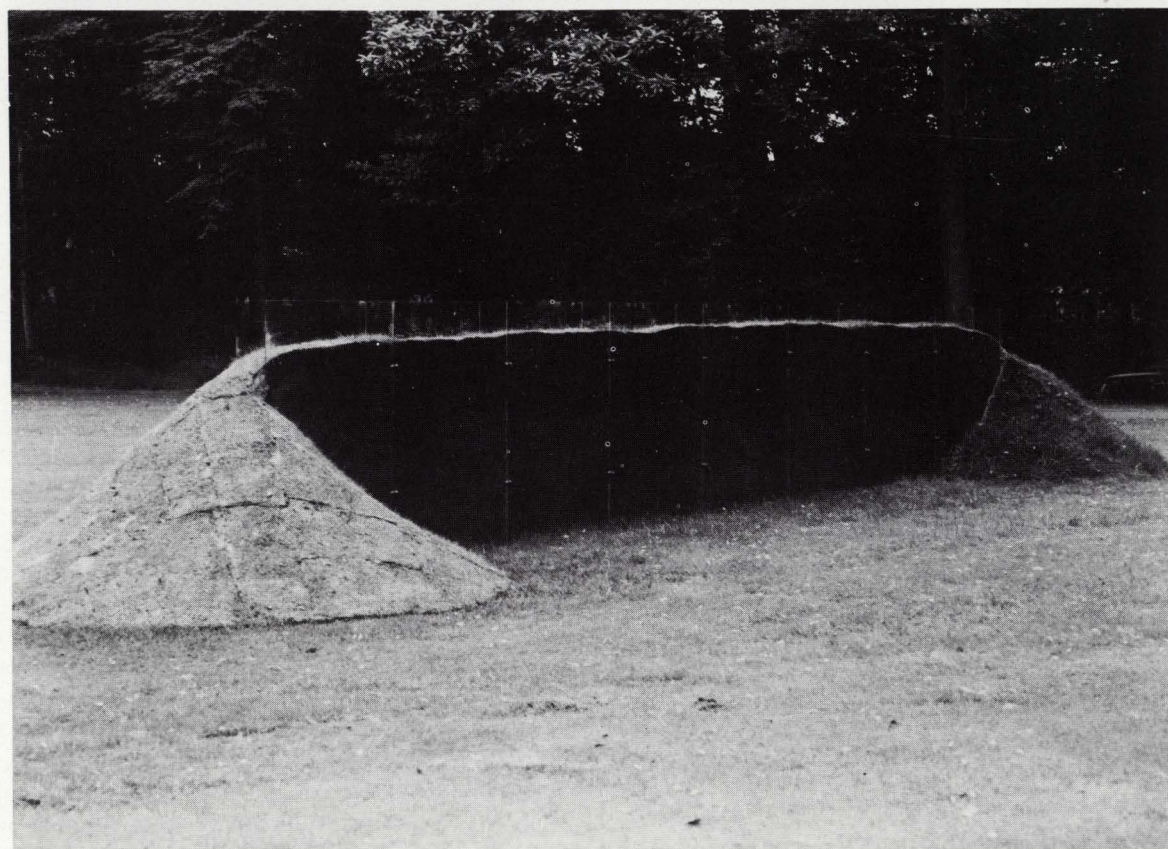
Modèle en terre

1981

Glas, aarde en gras,

160 x 800 x 30 cm

Middelheim, 16e Biennale





Dani Karavan
(Israël, 1930)

Bridge

1983

Grenenhout, 140 x 180 x 2.100 cm

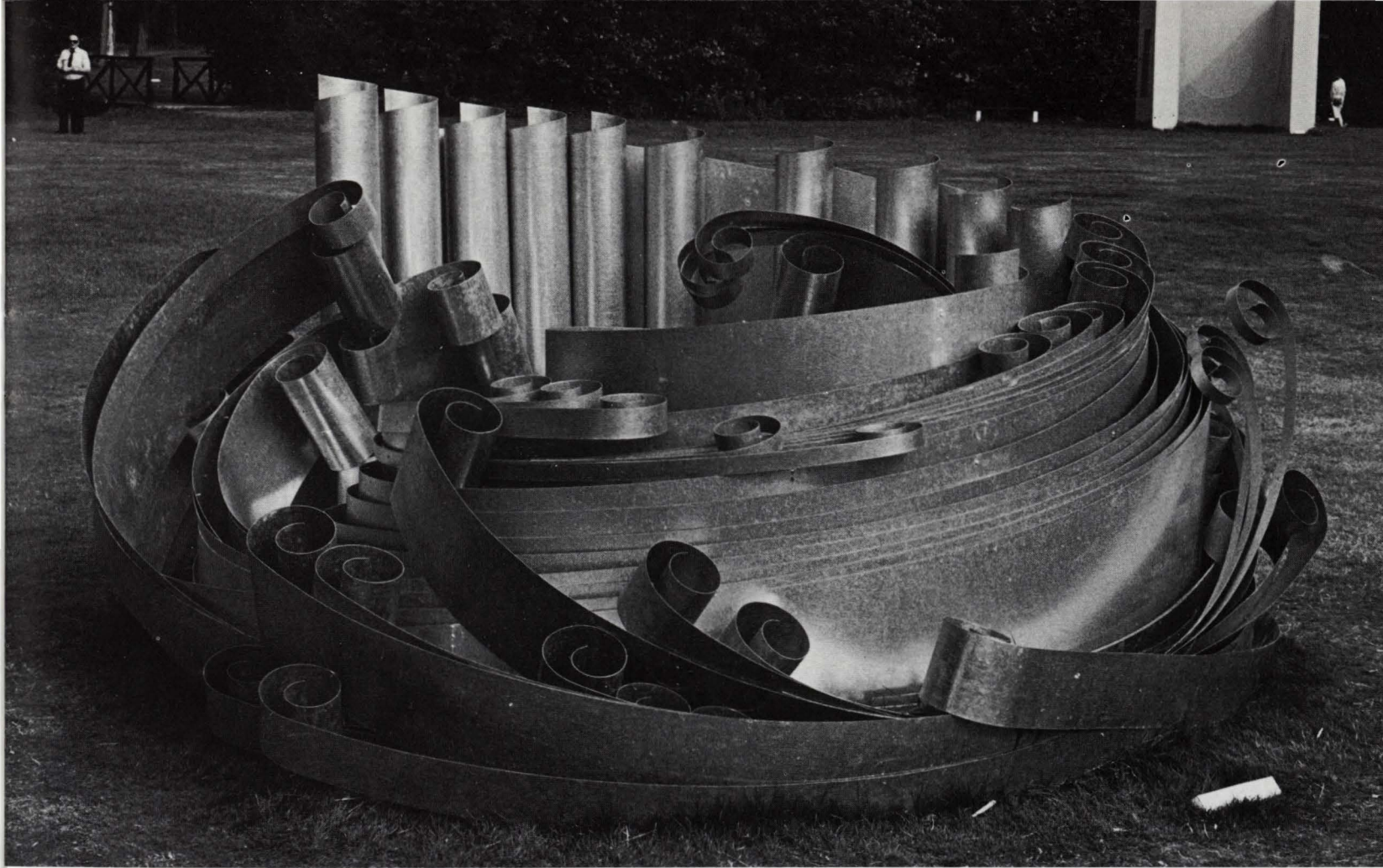
Middelheim, 17e Biennale

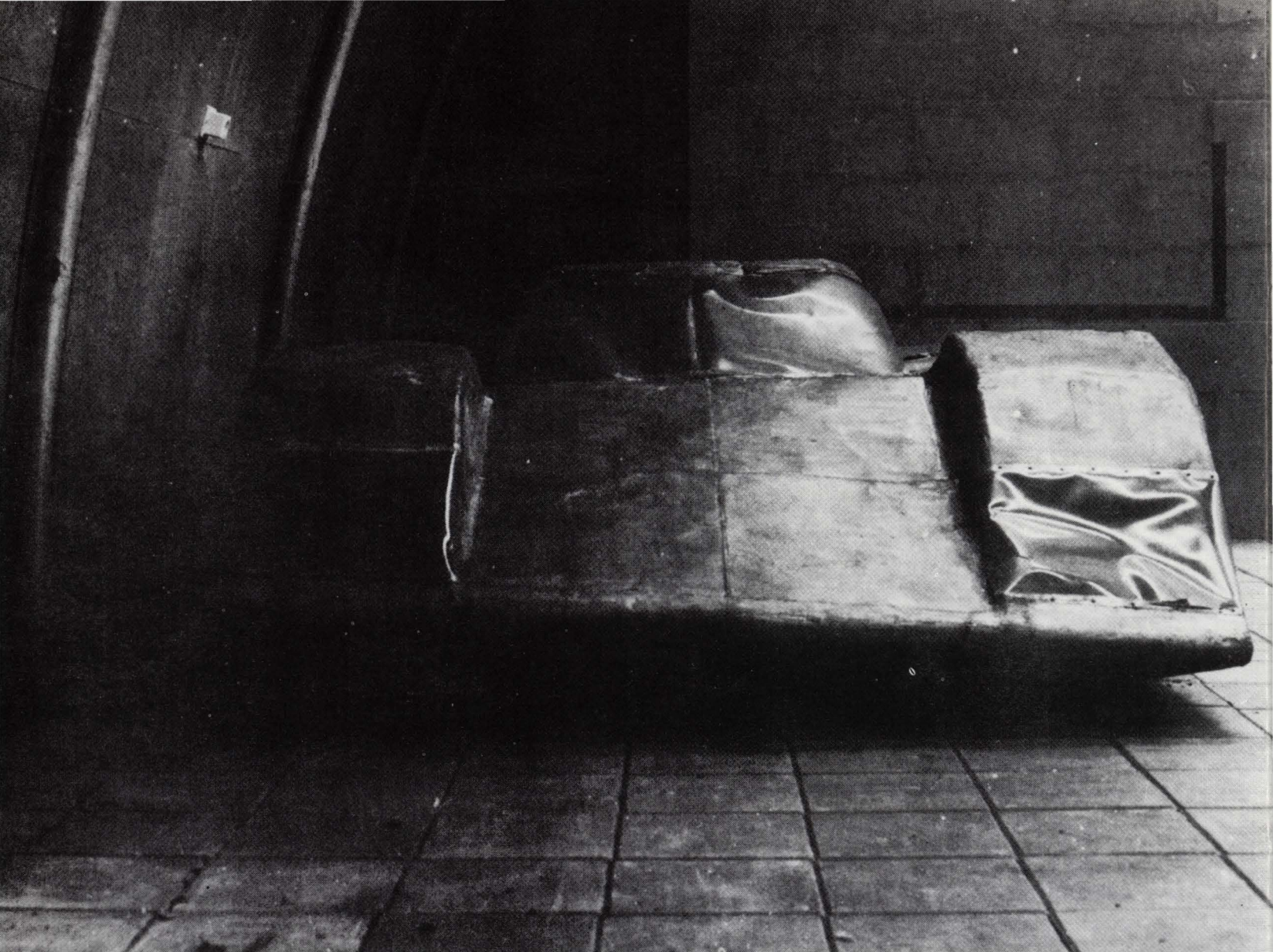
Het enige werk dat na deze biënnale de collectie komt verrijken – zij het in bruikleen – is de *Leonardo Swirl nr. 2* van de Amerikaanse beeldhouwster Alice Aycock (1946). In feite valt deze sculptuur onder wat we "atelierkunst" hebben genoemd. De eerste versie van dit werk bevindt zich ergens in de U.S.A. Het lukt niet om dit naar Middelheim te halen. Alice Aycock is echter bereid een tweede variant speciaal voor en in Middelheim te realiseren. Voor dit werk zoekt zij haar inspiratie in de reeks *Zondvloedtekeningen* van Leonardo Da Vinci's (1452–1519) studies van kolkend water. Da Vinci wou beweging vastleggen op een blad, maar Aycock tracht op haar beurt die verstolde, tot twee dimensies herleide beweging, terug te brengen tot drie dimensies. Zij doet dit met een metaal-sculptuur die nergens een binding heeft met het Middelheim-park, noch met de natuur.

Met zijn *Hou de tegengestelde polen in evenwicht en lift de machine. Van het bekende, onbekende en het onbekende, bekende* wil Panamarenko wel rekening houden met de specifieke situatie in het Middelheimpark. Dit werk zou speciaal worden gerealiseerd voor de 17e Biënnale met de bedoeling dat het achteraf als bruikleen van de Staat zou worden opgenomen in de verzameling van het Openluchtmuseum. Buiten het zuiver technische aspect, blijft Panamarenko's hoofdbekommernis de esthetiek van dit kunstwerk. Het moet zo verschijnen in het parklandschap dat het bijna zou worden ervaren als normaal deel uitmakend van de omgeving. Om dit te bereiken, besteedt Panamarenko in zijn studietekeningen bijzonder veel aandacht aan de aanplantingen op en rond de heuvel en wijzigt hij zelfs het uitzicht van het zwevend object. Door technische problemen komt het werk niet tijdig in orde. Volgens de kunstenaar zou het echter tegen de 18e Biënnale (1985) zwevensklaar moeten zijn.

Alice Aycock
(U.S.A., 1946)
Leonardo Swirl, nr. 2
1983
Staal, hoogte: 130 cm en
doorsnede: 300 cm
Middelheim, 17e Biënnale en vaste
collectie (bruikleen)

Magdalena Abakanowicz
(Polen, 1930)
Four standing figures and four wheels
1983
Polyester, hout, jute en zand,
300 x 1.200 x 1.200 cm en
167 x 50 x 22 cm
Middelheim, 17e Biënnale





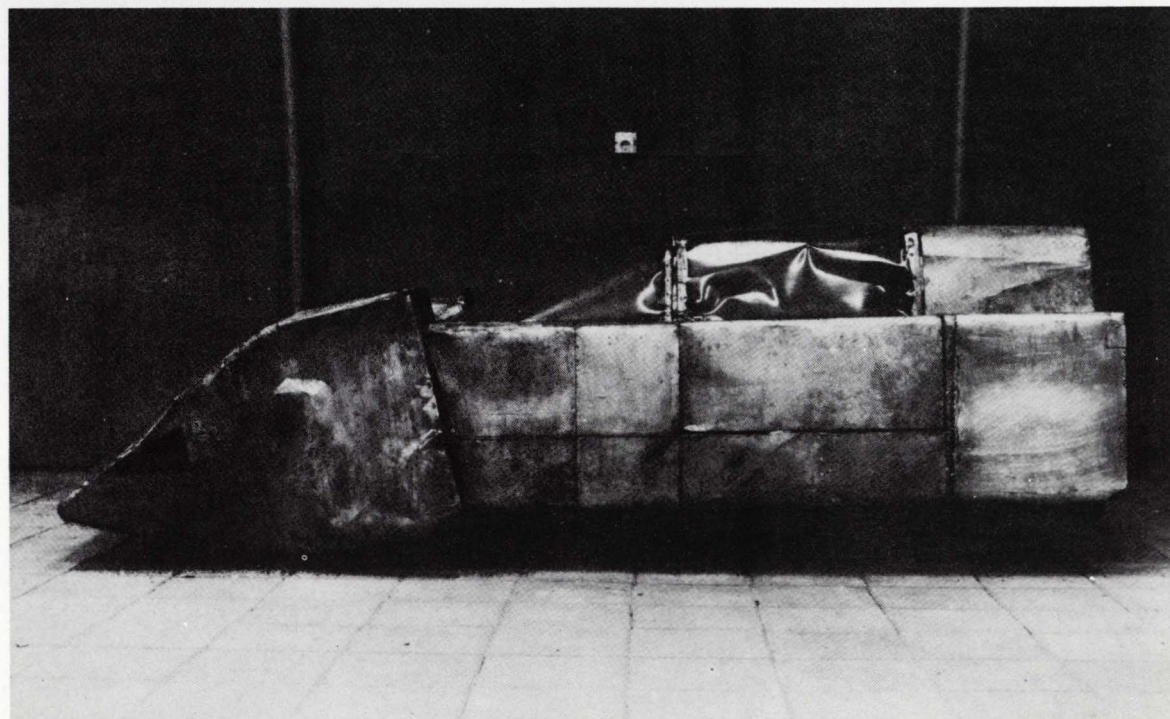
**Panamarenko
(1940)**

**Opgepast bochten, blijf op het
voetpad**

**(Prova car)
1967**

*Blik, 280 × 180 × 90 cm
Middelheim, 18e Biënnale*

In de periode 1966-68 maakt Panamarenko zogenaamde "poëtische objecten", kopieën van alledaagse dingen die hij leuk vindt, omdat volgens hem de werkelijkheid van een object overtuigender is dan welke afbeelding ook. Tot deze categorie behoort ook *Prova car*, een zelf in mekaar geknutselde carrosserie van een supersnelle wagen. Hierbij is het Panamarenko niet te doen om het technisch voorwerp, maar wel om de "mythologie" waarin het leeft. Door het namaken van zo'n bolide krijgt deze een nieuwe poëtische dimensie die in onze geest de dialoog aangaat met de realiteit van de racewagen.



De 18e Biënnale voor Beeldhouwkunst is een uitgesproken thema-tentoonstelling rond het begrip "auto". Het is duidelijk dat de auto vanaf zijn eerste optreden een opgemerkte verschijning is geweest. Het mag ons dan ook niet verbazen dat de auto in de loop van de 20e eeuw het voorwerp is gaan uitmaken van een vrij ruim opgevatte kunstproductie waarbij zelfs een wisselwerking ontstaat tussen kunstenaar en autofabrikant. Affiches, schilderijen, trofeeën, grafiek, tekeningen, maar ook heel wat sculpturen hebben de auto als motief of vertrekpunt. Hierbij valt vooral de veelheid aan benaderingswijzen op. Vanuit dit standpunt zal ook de 18e Biënnale met de "auto" als thema het publiek een rijk en gevarieerd ensemble kunnen tonen.

Voor een sculpturale benadering van de "auto" zijn er natuurlijk veel mogelijkheden. Hierbij speelt de houding van de kunstenaar tegenover de auto en zelfs breder, tegenover de machinale samenleving, een niet onbelangrijke rol. In grote lijnen kunnen we twee mogelijkheden onderscheiden. In de eerste wordt de auto gebruikt als basismateriaal voor het kunstwerk. Dit kan gebeuren door het beschilderen, door de oorspronkelijke verschijningsvorm te wijzigen of door het assembleren van auto's en/of onderdelen. De andere mogelijkheid bestaat eruit dat de typerende autovorm wordt gebruikt. Dat kan door een auto te maken in andere dan de gebruikelijke materialen, of door het maken van fantasiewagens die nog ergens naar de auto verwijzen (bijvoorbeeld door wielen, een stuur, een motor...). Anderen werken met speelgoed- of miniatuurautootjes. Er zijn verder kunstwerken waarin volledige auto's of delen ervan voorkomen in grotere gehelen, meestal uitgevoerd in meer "traditionele" materialen (brons, gips...), of werken waarin gebruik wordt gemaakt van auto-onderdelen, maar die dan wel worden vergroot, verkleind, afgedrukt...

Het aanbod "beeldhouwwerken" rond het thema "auto" is zeer ruim en gevarieerd. De grootste kunstenaars van de laatste decennia gebruiken de auto als plastisch gegeven en/of uitgangspunt voor hun werk. Hierbij denken we maar aan Pablo Picasso (Spanje, 1881), Robert Rauschenberg (U.S.A., 1925), Claes Oldenburg (Zweden, 1929), Edward Kienholz (U.S.A., 1927), George Segal (U.S.A., 1924), Christo (Bulgarije, 1935), Wolf Vostell (D.B.R., 1932), Panamarenko, Andy Warhol (U.S.A., 1930), Frank Stella (U.S.A., 1936), Roy Lichtenstein (U.S.A., 1923), Alexander Calder (U.S.A., 1898) en vele anderen. In het totale aanbod valt het op dat de creaties die op eigen initiatief van de kunstenaar zijn ontstaan, eerder in de minderheid zijn. Het leeuwendeel bestaat uit werken in opdracht. In een aantal gevallen gaat het daarbij om een vorm van privé-mecenaat waarbij bedrijven als BMW, Renault en Peter Stuyvesant kunstenaars de opdracht geven van de hen aangeboden wagens en/of onderdelen kunstwerken te maken. Deze "sculpturen" zijn voor de "eeuwigheid" bedoeld.

De tweede groep werken-in-opdracht bestaat uit auto-sculpturen, met meestal maar een beperkte levensduur en die speciaal worden gerealiseerd voor een meestal artistieke manifestatie.

In België is het aanbod sculpturen – vertrekkend vanuit het gegeven "auto" – eerder beperkt. Naast Panamarenko, kennen wij als de belangrijkste kunstenaars met "auto-sculpturen" Camiel van Breedam (1936), Paul van Hoeydonck (1925), Felix Roulin (1931) en Jacques Moeschal (1913). Er zijn hier verder maar twee gelegenheden te vermelden, namelijk een *Zebepad* van de Luikenaar Jacques Lizène (1946) en een ingebetonnerde wagen van de Brusselse groep Mass and Individual Moving.

Het ligt dan ook voor de hand dat bij het samenstellen van de 18e Biënnale wordt getracht een zo gevarieerd mogelijke groep bestaande werken naar Middelheim te halen. Daar de werken in opdracht en de tijdelijke projecten een zo belangrijk deel uitmaken van het gehele aanbod, heeft het Werkcomité beslist om een aantal nieuwe projecten te laten uitvoeren. Om de Belgische aanwezigheid meer gewicht te geven, zijn deze projecten voorbehouden aan Belgische, hoofdzakelijk jonge kunstenaars. Na rondvraag door het Werkcomité zijn een vijftigtal voorstellen ingediend. Hiervan blijven er een twintigtal weerhouden om te worden gerealiseerd. Dat zijn de projecten van Jan-Leander Carlier (Belgisch Kongo, 1957), Loe Copers, Annie Debie (1943), Wim de Cauter, Dany Devos (1959), Monica Droste (Polen, 1958) en Anne-Veronica Jansen (Groot-Brittannië, 1956), Paul Gees (1949), Karel Helsen (1956) en Elke van Steenberg (1961), Marc Jambers (1947), Niek Kortekaas (Nederland, 1958), Jean-Paul Laenen (1931), Guy Maclot (1929), Frank Maieu (1952), Mass and Individual Moving, Nic-Jo Mottard (1933), Dré Peeters (1948), Roland Rens (1952), Hugo Roelandt (1950), Felix Roulin (1931), Albert Szukalski (Duitsland, 1945), Luk van Soom (1956), Jürgen Voordeckers (1961) en Frank Waegemans (1953).

De vrij uitgebreide Belgische projectenlijst wordt nog aangevuld met enkele voorstellen van buitenlanders die op eigen initiatief een project hebben aangeboden in plaats van bestaand werk. Hieruit zijn de ontwerpen van David Mach (Schotland, 1956), Peter Stämpfli (Zwitserland, 1937) en Wolf Vostell weerhouden.

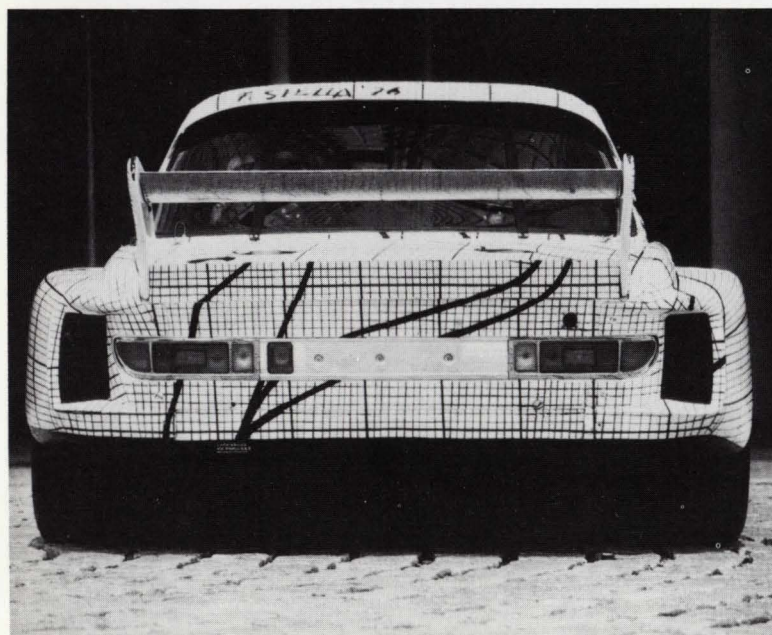
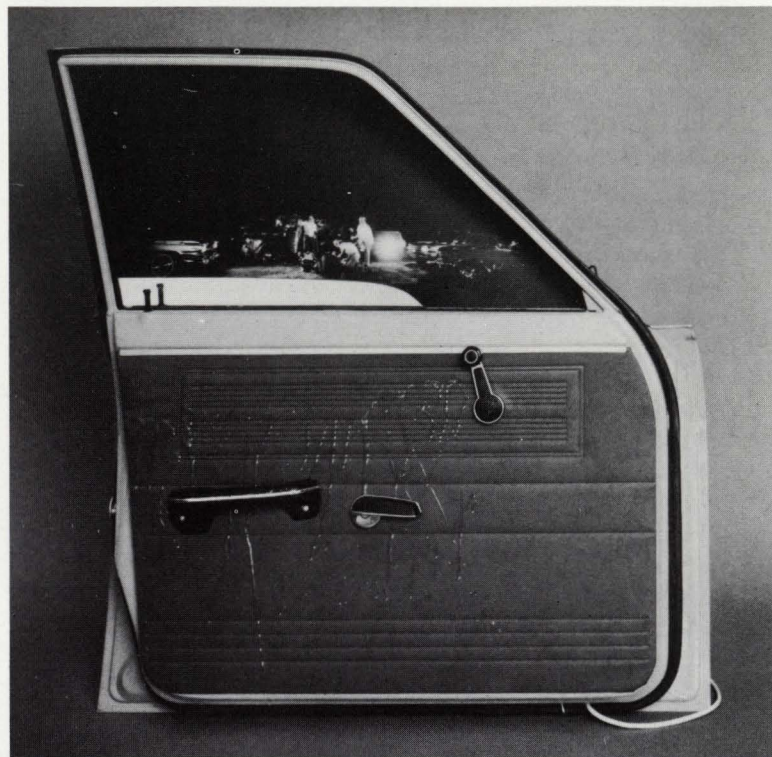
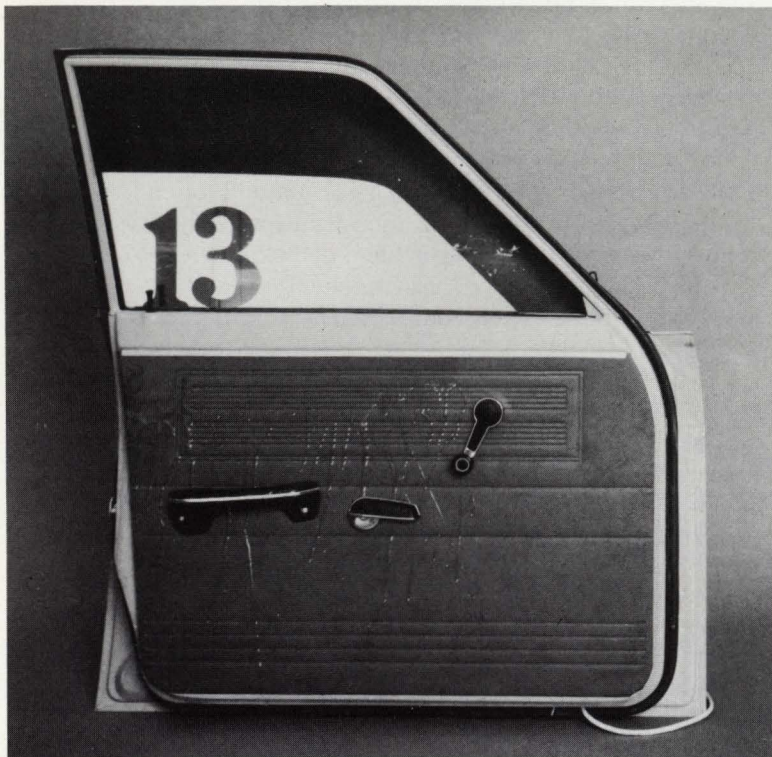
Edward Kienholz
(U.S.A., 1927)
Sawdy (nr. 45)
1972-1974

*Autodeur en nummerbord, resp.
95 × 95 × 20 cm en 16 × 30,5 cm
Middelheim, 18e Biennale*

Dit werk bestaat uit de deur van een Dodge pick-up. Draait men het ruitje naar beneden, dan wordt een scène zichtbaar die een reconstructie vormt van een echt gebeurd feit uit 1968: de castratie van een neger door zes blanken,

omdat hij omgang had met een blanke vrouw. Door de uitbeelding van een marginale realiteit die de Amerikaan angstvallig verzwijgt, geeft Kienholz uiting aan zijn kritische benadering van een samenleving. Dit effect wordt nog

versterkt door de positie van de toeschouwer. Kienholz plaatst hem aan de binnenzijde van de deur waardoor hij in de rol van meebelevend voyeur is gedrongen. Kienholz wil de mens met de neus op de feiten drukken.



Frank Stella
(U.S.A., 1936)
B.M.W.
1976

*Beschilderde B.M.W.
Middelheim, 18e Biennale*

Roy Lichtenstein
(U.S.A., 1923)
B.M.W.
1977

*Beschilderde B.M.W.
Middelheim, 18e Biennale*

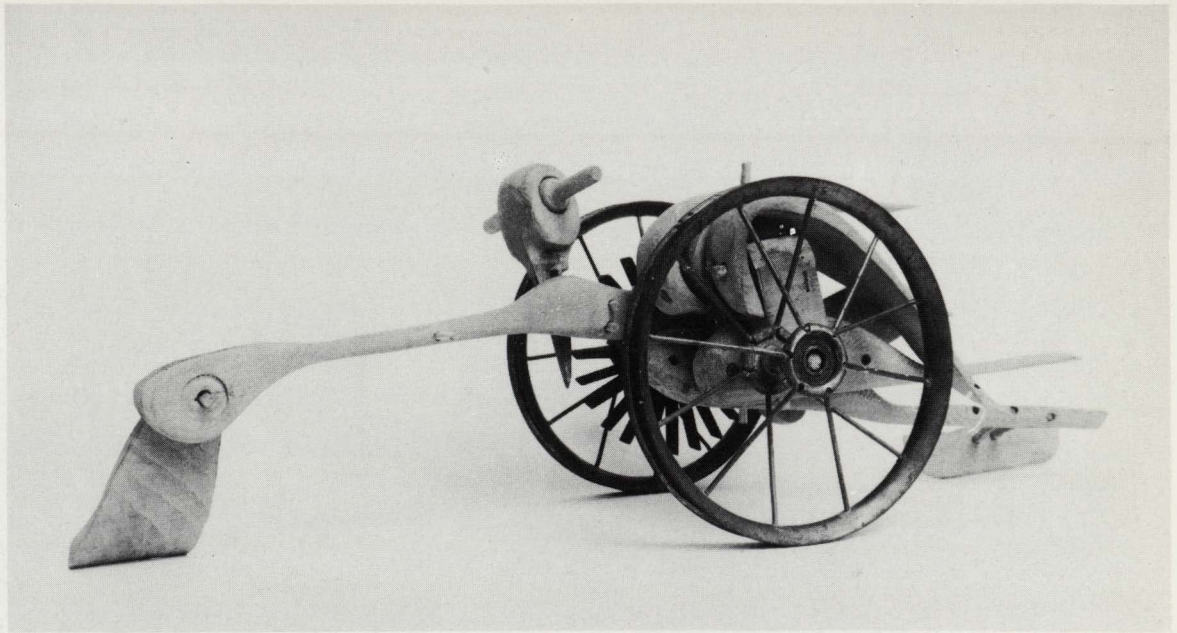
Op de 18e Biennale zijn vier BMW racewagens te zien. Op initiatief van Hervé Poulain werden ze beschilderd door respectievelijk Alexander Calder (U.S.A., 1898), Frank Stella, Roy Lichtenstein en

Andy Warhol (U.S.A., 1930). De BMW's vormen geen echte kunstwerken, maar blijven in eerste instantie racewagens. Ze reden o.a. in verschillende "24 uren van Le Mans". Formeel is aan de wagens niets gewijzigd, maar de verschillende kunstenaars hebben met hun plastische taal getracht het bijzonder krachtige en dynamische karakter van deze racewagens te accentueren.

Dré Peeters
(1948)
Rêverie chinoise
1985

Hout en ijzer,
 250 × 100 × 400 cm
 Middelheim, 18e Biënnale

Deze fantasiewagen, een kruising tussen een ploeg en een onbekend mechanisch tuig, heeft iets bewust stunteligs. Bruikbaarheid schijnt er vreemd aan te zijn. Juist daardoor gaat hij de toeschouwer fascineren. De titel draagt hiertoe zijn steentje bij, want droombeelden vormen een belangrijk onderdeel van de oosterse gedachtenwereld.



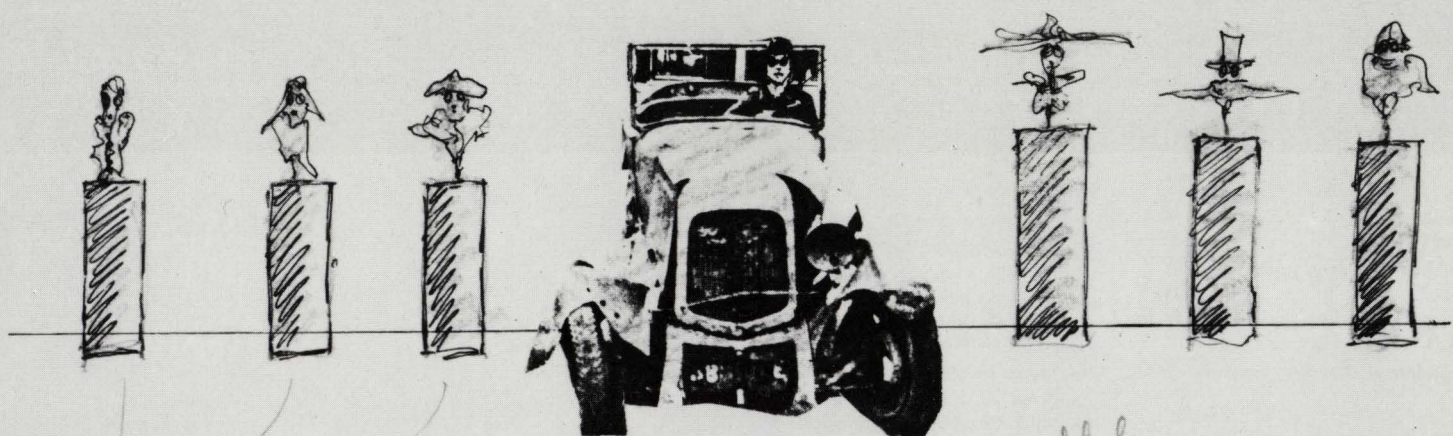
Roland Rens
(1952)
Fragment van een onbestaand automuseum (ontwerptekening)
1985

Brons en ijzer,
 180 × 440 × 175 cm
 (afmetingen van het uitgevoerde werk)
 Middelheim, 18e Biënnale

Dit "Fragment van een onbestaand automuseum" herinnert aan de pionierstijd van de auto en de daarbij horende heroïek. In een klassieke plastische taal brengt Rens' een eerbetoon aan de helden van de weg. Bronzen bustes van chauffeurs uit de belle époque flankeren een autowrak. Hierdoor

ontluistert hij de mythe van de auto. Het museum is onbestaand omdat het niet beantwoordt aan het gebruikelijke idee "automuseum": een plaats waar de auto in al zijn glorie kan worden bewonderd. Hiertegenover staat Rens' museum, gewijd aan hen die de auto maakten tot wat hij nu is.

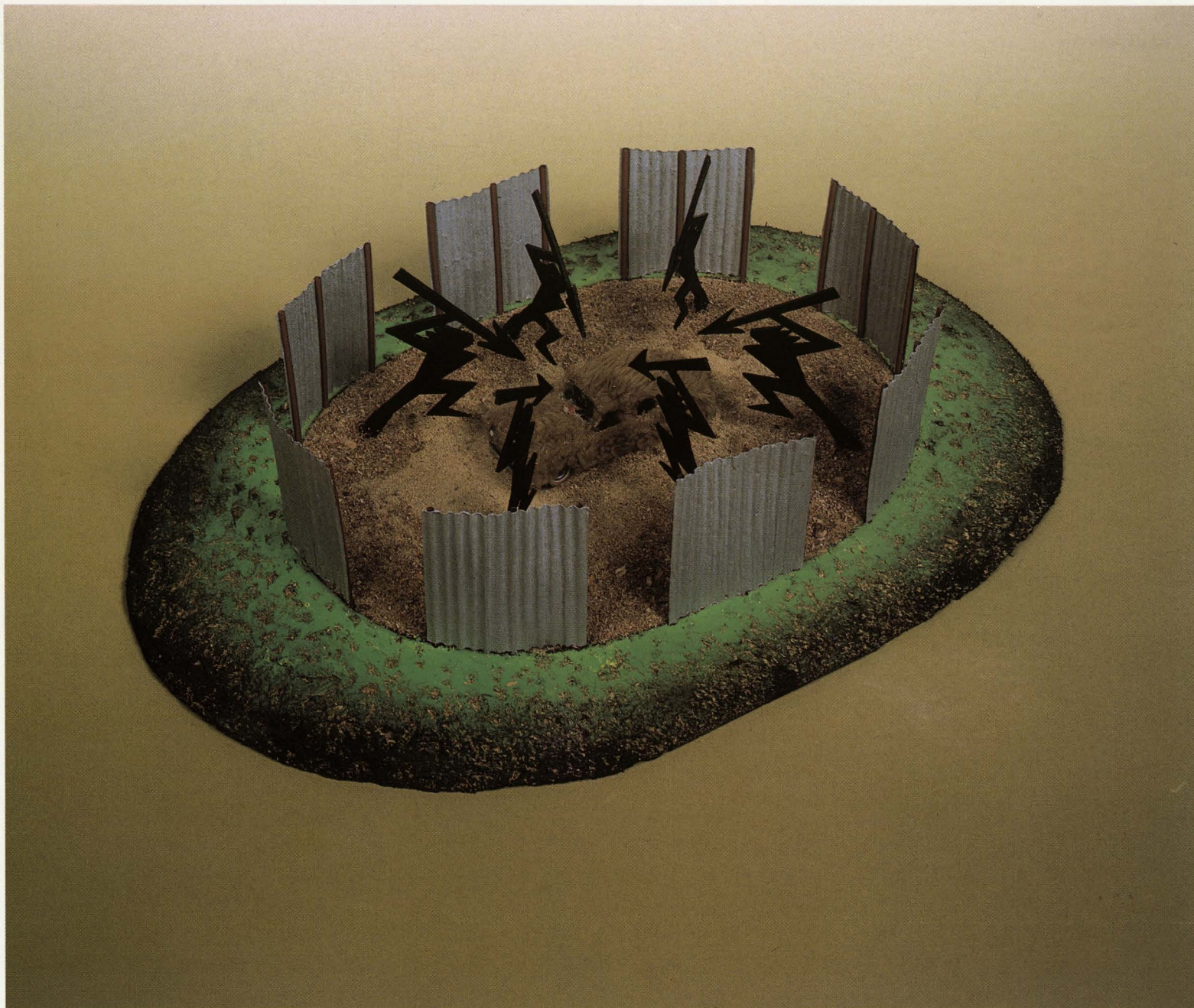
Fragment van onbestaand automuseum



*beeldbeelden in brons
 patina in zelfde brons als auto
 (met of zonder beeld)*

*→ sabbats
 ook in zelfde patina
 ± roest bruin*

Roland Rens



**Frank Maieu
(1952)**

The hunting (maquette)

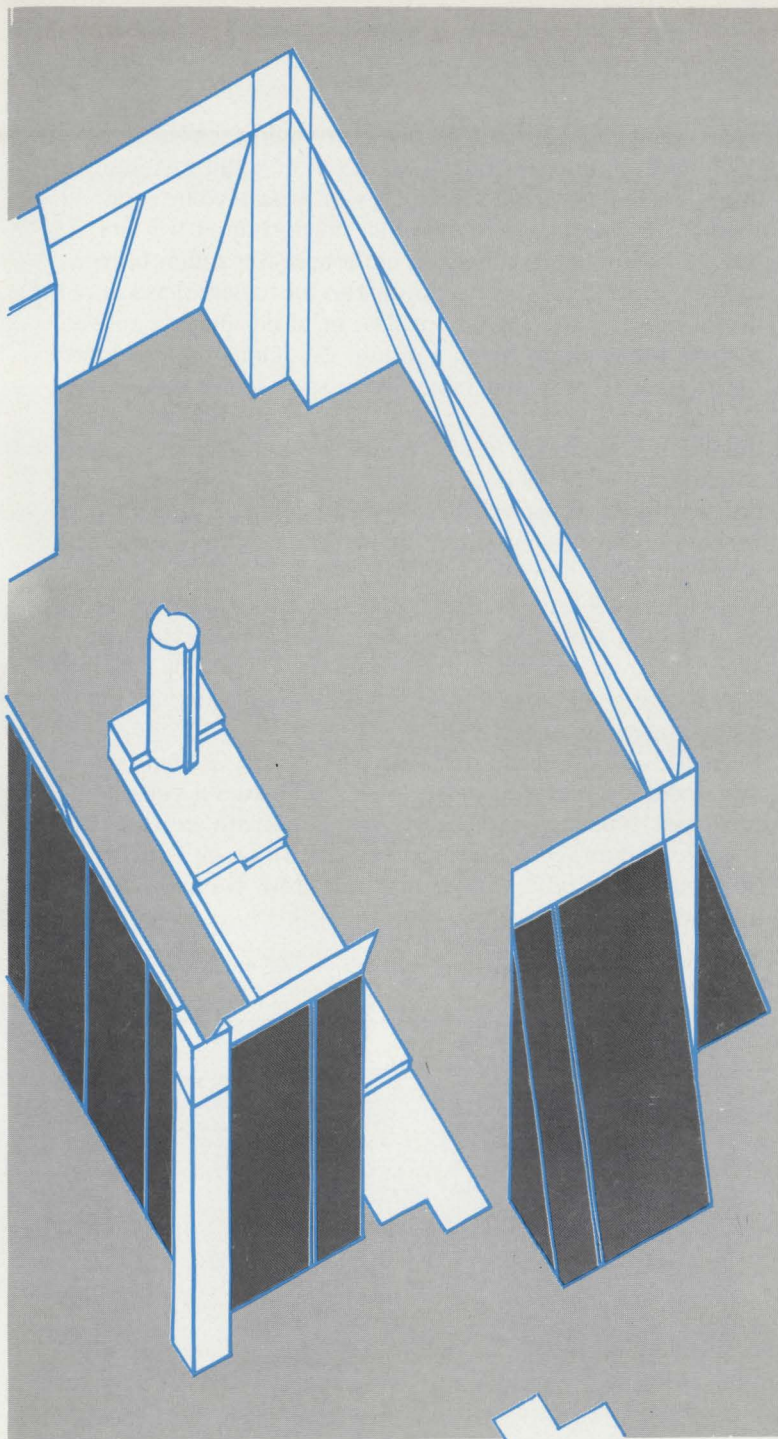
1985

Diverse materialen,

14 × 55 × 34 cm

Middelheim, 18e Biënnale

Naar analogie met de prehistorische grotsschilderingen maakt Maieu een sculpturaal jachttafereel. Een auto is bekleed met pels en heeft zo een dierlijk karakter. Net zoals in ver vervlogen tijden, toen de mens jaagde om te overleven, jaagt hij nu in Maieu's wereld op de auto. Deze strijd is noodzakelijk om te overleven, want de auto vormt een bedreiging voor het menselijk voortbestaan.



Jean-Paul Laenen
(1931)

i.s.m. Dirk Janssen (architect)

Il tempio della Minerva

(ontwerptekening en buste)

1985

Ruimte: 330 × 820 × 571 cm

Buste: brons en tin,

75 × 25 × 50 cm

Middelheim, 18e Biennale

De Minerva is zonder twijfel het beroemdste Belgische automerk. Door het verdwijnen ervan in de jaren vijftig behoort het, net als de Rolls Royce en Hispano-Suiza, tot de mythologie van de automobiel. Laenen brengt in zijn Minervatempel – een "bidkapel" met een buste van de godin, die afwijkt van de oorspronkelijk Minervadiatordop op passende wijze hulde aan dit naar de Romeinse godin van de wijsheid genoemde automerk.

Voor de 18e Biënnale is erop gerekend dat de verschillende kunstenaars het gegeven auto zo ruim mogelijk zouden hanteren. De werkelijkheid toont zich lichtjes anders, want in een vrij grote groep voorstellen wordt de auto als vorm gebruikt. Niettemin merken we een grote verscheidenheid binnen het gehele pakket. Dit kan enerzijds worden verklaard door de verschillende artistieke persoonlijkheden, maar anderzijds vooral door de houding van de kunstenaar tegenover het verschijnsel auto. De voornaamste items zijn de auto als 20e-eeuwse mythe, de auto als bedreiging voor de mens en het milieu, de auto als erotische metafoor, het aspect snelheid, ...

Buiten de auto-problematiek blijft voor de verschillende kunstenaars ook nog het probleem van het maken van een kunstwerk voor een openluchtmuseum, met name het Middelheimmuseum. Als we het totale aanbod onder ogen nemen, dan is het opvallend dat er slechts één project is, dit van Monica Droste en Anne-Veronica Jansen, dat gebruik maakt van de specifieke mogelijkheden van de tentoonstellingsterreinen van het museum. De andere projecten zijn qua monumentaliteit wel aangepast aan het prachtige natuurkader, maar ze kunnen zonder praktische en esthetische problemen elders in openlucht worden tentoongesteld. De oorzaak hiervoor ligt deels in de beperkingen opgelegd door het thema. Naar mijn mening echter is de recente evolutie van de beeldhouwkunst van doorslaggevender belang.

De land-kunst is al enkele jaren over zijn hoogtepunt. Er zijn nieuwe artistieke ontwikkelingen en nieuwe kunstenaars, maar ook zij maken "kunst voor musea".

De vraag naar de toekomstige verhouding tussen kunst en musea blijft open. Enerzijds zullen er altijd instellingen zijn die instaan voor het behoud van waardevolle voorwerpen uit het verleden, in welke maatschappij we morgen ook zullen leven. Dat mensen enthousiasme zullen blijven opbrengen voor artistieke produkten en toestanden kan alleen maar worden verhoopt. Dat er altijd mensen zullen zijn die uitdrukking geven aan hun gevoelens en inzichten omtrent de wereld waarin ze leven, staat wel buiten kijf. Of daarvoor nog de term kunst zal worden gebruikt, valt te bekijken. Vooralsnog beschikken we enkel over die vage aanduiding. Anderzijds blijft het moeilijk te voorspellen hoe de eigentijdse kunst van het derde millennium zich zal verhouden tot die instituten die er op uit zijn elk heden te bevriezen voor bewaring...

Misschien zullen de kunstenaars van de toekomst andermaal het museum afbreken, of worden ze integendeel zelf de architecten en conservators van het museum voor de kunst van de 21e eeuw. Worden de musea kathedralen van het technologische tijdperk?

De mate waarop en de manier waarmee we vandaag met ons heden en verleden omspringen, is bepalend voor de toekomst. Musea voor hedendaagse kunst zijn zich van die specifieke doorgeefrol terdege bewust. Door dit inzicht beladen ze zichzelf vandaag met een grote verantwoordelijkheid.

Veerle van Durme studeerde Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde aan de R.U.G. (1978).

Zij is sinds 1979 wetenschappelijk medewerker aan het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent.

Jan Cools studeerde Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde aan de R.U.G.

Hij is verbonden als wetenschappelijk medewerker aan het Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim te Antwerpen.

Jo Coucke studeerde Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde aan de R.U.G. (1980).

Hij is sinds 1982 wetenschappelijk medewerker aan het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent.

Literatuur

Museum van Hedendaagse Kunst,
Gent:

Carel Blotkamp, e.a.,
*Museum in motion? Het museum
voor moderne kunst ter discussie*,
Staatsuitgeverij, 's-Gravenhage,
1979;

Tentoonstellingscatalogus,
Aktuele kunst in België.
Inzicht/Overzicht,
Overzicht/Inzicht,
M.H.K., Gent, 1979;

Tentoonstellingscatalogus,
Kunst in Europa na '68, M.H.K.,
Gent, 1980;

Tentoonstellingscatalogus,
*De verzameling van het Museum
van Hedendaagse Kunst te Gent*,
Paleis voor Schone Kunsten,
Brussel, 1982;

Tentoonstellingscatalogus,
De Gentse collectie, de Vleeshal en
Abdij, Middelburg, 1984;

Tentoonstellingscatalogus met
vertegenwoordiging van het
Museum van Hedendaagse Kunst,
Exhibition-Dialogue, Centrum
voor Moderne Kunst, Stichting
Calouste Gulbenkian, Lissabon,
1985;

Tentoonstellingscatalogus,
*Kunst als spiegel van de
maatschappij/Kunst als spiegel
van de kunst*,
Stedelijke Academie, Belfort en
Museum Oud Hospitaal, Aalst,
1985.

De vermelde boeken kunnen alle
worden geraadpleegd of gekocht in
de bibliotheek van het Museum
van Hedendaagse Kunst,
Hofbouwlaan, 9000 Gent van
9u tot 12u en van 14u tot 17u,
tel. 091/21.17.03.

*Openluchtmuseum voor
Beeldhouwkunst Middelheim*,
Antwerpen:

"Openluchtmuseum voor Beeld-
houwkunst Middelheim te
Antwerpen", speciale aflevering in:
*Antwerpen. Tijdschrift van de
Stad Antwerpen*, jrg. 8, nr. 3,
augustus 1959;

Tentoonstellingscatalogus,
10e Biennale, Openluchtmuseum
voor Beeldhouwkunst Middelheim,
Antwerpen, 15 juni-5 oktober 1969;

M.-R. Bentein,
"Openluchtmuseum voor Beeld-
houwkunst Middelheim,
Antwerpen" in: *Openbaar Kunst-
bezit*, 1974, blz. 135-178;

Tentoonstellingscatalogus,
*Belgische Beeldhouwkunst in
Middelheim*, Openluchtmuseum
voor Beeldhouwkunst Middelheim,
Antwerpen, 16 juni-
6 oktober 1974;

L. Bekkers,
"Beschouwingen over het Open-
luchtmuseum voor Beeldhou-
kunst Middelheim" in: *Antwerpen.*
Tijdschrift van de Stad
Antwerpen, jrg. 26, nr. 4,
december 1980, blz. 170-173;

Tentoonstellingscatalogus,
16e Biennale, Openluchtmuseum
voor Beeldhouwkunst Middelheim,
Antwerpen, 14 juni-
11 oktober 1981;

G. Coenen,
"Projecten van Belgische
kunstenaars" in: *Antwerpen*,
Tijdschrift van de Stad
Antwerpen, jrg. 26, nr. 3,
september 1981, blz. 140-145;

Tentoonstellingscatalogus,
17e Biennale, Openluchtmuseum
voor Beeldhouwkunst Middelheim,
Antwerpen, 12 juni-2 oktober 1983

Tentoonstellingscatalogus,
Naar en in het landschap, I.C.C.,
Antwerpen, 13 juni-6 september
1984;

M.-R. Bentein,
*Catalogus van de verzameling
Openluchtmuseum voor Beeld-
houwkunst Middelheim*,
Antwerpen, 1985.

De vermelde werken kunnen
worden geraadpleegd in het
Documentatiecentrum Lode
Craeybeckx, Middelheimlaan 61,
2020 Antwerpen, iedere werkdag
van 10.00 u tot 16.00 u,
tel. 03/827.15.34.

Inhoudsopgave

Een kunstenaar maakt kunstwerken	blz. 82
Het fenomeen "museum"	blz. 82
Rarotheca worden musea	blz. 82
"Een museum is de meest perfecte ruimte voor kunst"	blz. 83
Royden Rabinowitch	blz. 83
Het Gentse Museum van Hedendaagse Kunst	blz. 85
Voorbehouden muren	blz. 90
Kunst in Europa na '68	blz. 92
Chambres d'Ami(e)s	blz. 99
Kunst voor openlucht- musea	blz. 100
Kunstwerken voor het Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim te Antwerpen	blz. 101
Automobiennale	blz. 113
Kunst en musea morgen	blz. 118
Literatuur	blz. 119

Lay-out: Rob Buytaert
en Luk Mestdagh

Eindredactie en productie:
Rudy Vercruysse

Druk: Snoeck-Ducaju & Zoon, Gent



Verantwoordelijke uitgever:
E. de Cuyper,
Trommelstraat 1
9000 Gent