



OKV

vijfdeertigste jaargang
oktober/november/december
1997
nr. 4
driemaandelijks tijdschrift
voor inwijding in de beeldende
kunsten onder de auspiciën van
de Vlaamse provincies
en i.s.m. de BRTN
Afgiftekantoor: Gent

250,-BF / 15,-NLG

MU^Useum van

Hedendaagse

MU^UTIKA

Antwerpen

We

are

not

what

we

seem

...OPENBAAR KUNSTBEZIT IN VLAANDEREN 1997-4



MU^{seum} van Hedendaagse Kunst Antwerpen

door Ernest van Buynder, Koen van Synghel, Florent Bex,
Greet Stappaerts, Johan Pas en Geert Pas

3 Voorwoord

Ernest Van Buynder

**4 De architectuur van het MUHKA.
Een lijst voor de kunst?**

Koen Van Synghel

**8 Tien jaar MUHKA:
een visie op het verzamelbeleid**

Florent Bex

11 De Verzameling: een selectie

Greet Stappaerts

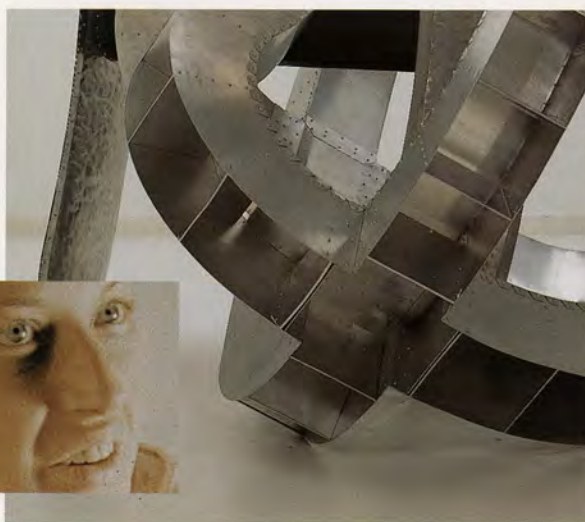
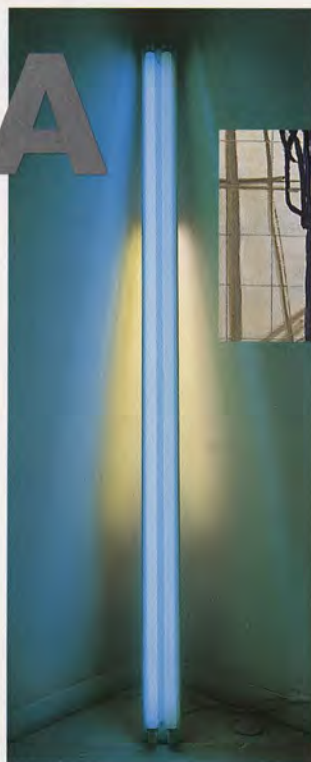
**29 Een Verhaal zonder Helden
(Tien jaar tentoonstellen in het MUHKA)**

Johan Pas

**35 Een brug tussen kunst en publiek
Educatieve begeleiding in een museum
van hedendaagse kunst**

Geert Pas

38 Vrienden MUHKA



Vormgeving

Rob Buytaert
Annie Vandezande
Carl Cruysberghs

Correctie

Els Peeters

**Coördinatie en
eindredactie**

Rudy Vercurysse

Productie

Rudy Vercurysse
Geert Verstaen

Druk

Die Keure, Brugge

Pre-press

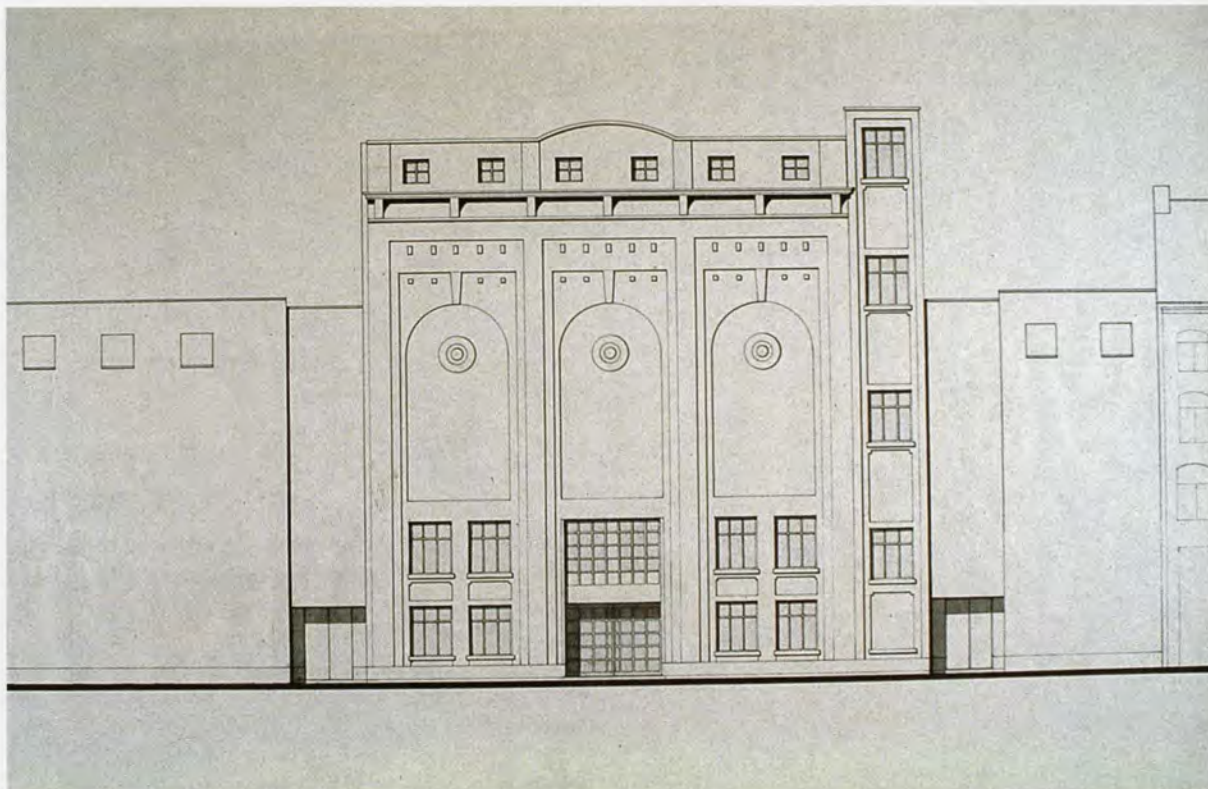


GRAFISCH BURO GEERT LEFEVRE

Copyright OKV
Niets uit deze uitgave
mag worden
verveelvoudigd en/of
openbaar gemaakt
door middel van druk,
fotokopie, microfilm of op
welke andere wijze ook
zonder voorgaande
toestemming van de
uitgever.

Foto's p. 1, 2 en 40:
Guido Coolens
Syb'l S. Pictures

Voorwoord



Dit nummer van Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen verschijnt op het moment dat het MUHKA, het Museum van Hedendaagse Kunst te Antwerpen, tien jaar bestaat.

Het MUHKA werd in 1987 opgericht met als doel internationale en nationale hedendaagse kunst aan te kopen, te conserveren en tentoonstellingen te creëren. In 1993 werd het museum verbouwd; de tentoonstellingsoppervlakte werd verdrievoudigd. Het museum vervult een belangrijke rol; zowel qua ligging als qua werking. Op het Zuid zijn zich na de oprichting van het MUHKA tal van kunstgalerijen en horeca-zaken komen vestigen. We kunnen dan ook spreken van een echte heropleving van de wijk. Ook op het gebied van hedendaagse kunst fungeert het MUHKA als motor; naast het organiseren van tentoonstellingen en het publiceren van wetenschappelijke catalogi, is het MUHKA eveneens in het bezit van een geautomatiseerde consultatiebibliotheek en een sterk uitgebouwde educatieve werking.

In tien jaar is het museum uitgegroeid tot een klein bedrijf met bijna veertig personeelsleden (administratief, technisch, artistiek). Als Voorzitter van de Raad van Beheer van het museum sinds 1990 is het mijn taak om kunst en management zo goed mogelijk met elkaar te verzoenen, meer bepaald om ervoor te zorgen dat de gecreëerde artistieke producten financieel haalbaar blijven.

Naast een visie op het verzamelbeleid door directeur Florent Bex, biedt deze uitgave een informatieve tekst over de Verzameling, de vaste collectie van het museum. Tevens is er in dit OKV-nummer een artikel over onze publiekswerking en een Kinderpagina, een speciale bijlage voor de jeugd die zo op een speelse wijze in contact wordt gebracht met hedendaagse kunst.

Voor dit nummer hebben wij ook een tweetal buitenstaanders uitgenodigd om hun visie te geven, zowel op de museumarchitectuur als op het artistieke beleid. Het resultaat hiervan is een kritische doorlichting die ons nieuwe stimulansen geeft voor de toekomst.

Het is mijn wens dat u als lezer door dit OKV-nummer zo geboeid zal worden dat u de stap zet naar een werkelijk museumbezoek!

Graag wil ik mijn dank betuigen voor de steun die het MUHKA krijgt van het **Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap**, de **Nationale Loterij**, onze structurele sponsors **Degussa**, **Corsendonk** en **Philip Morris Belgium** en de ereleden en partners van de 'Bedrijvenclub' en de Vrienden van het MUHKA vzw.

Ernest Van Buynder

foto: Syb'l S.-Pictures

De architectuur van het MUKHA

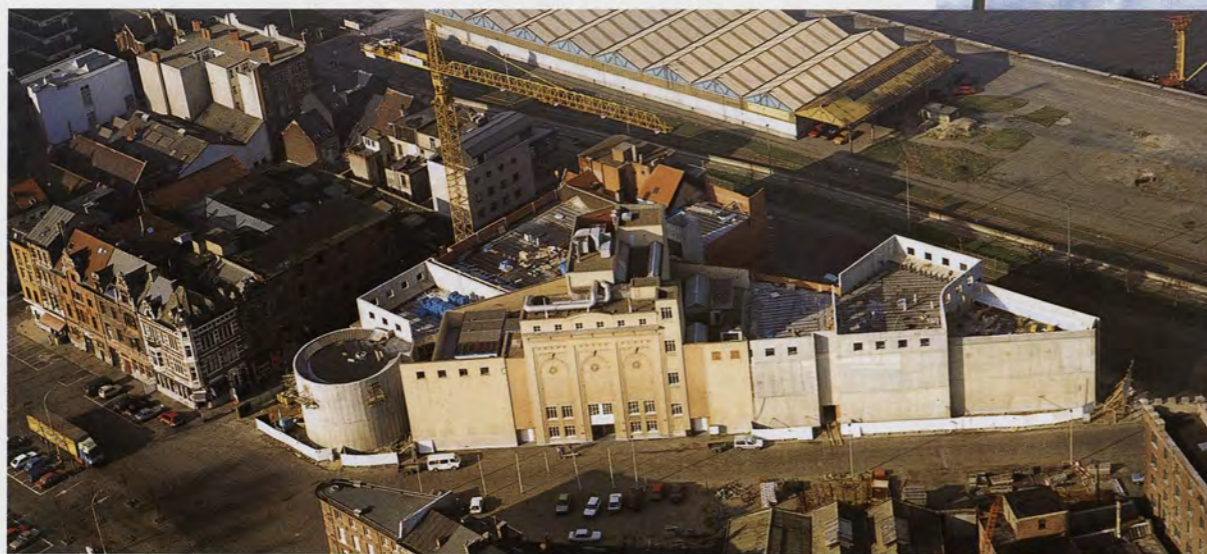
Een lijst voor de kunst?

Het Museum van Hedendaagse Kunst in Antwerpen heeft als gebouw een eigenaardige reputatie. Terwijl de leek zich als Alice in Wonderland laat meevoeren door de witte spelonken en glaciale grotten, laat het MUHKA terzelfdertijd de museumkenner en vooral de architectuurcriticus totaal koud. Tentoonstellingsmakers als Bart Cassiman zouden het gebouw niet liever gebruikt zien worden dan als een showroom voor auto's. Toch moeten de sceptici hun visie op het museum soms herzien, wanneer kunstenaars als Guillaume Bijl of Ann Veronica Janssen erin slagen om met hun installaties, in weerwil van de architectuur, toch ruimtelijkheid te scheppen.

Dit neemt niet weg dat er een heus klasseverschil bestaat wanneer het MUHKA vergeleken wordt met musea van hedendaagse kunst van kleinere of vergelijkbare steden als Mönchen Gladbach (Duitsland), Nismes (Frankrijk) of Tilburg (Nederland) met de Pont Stichting, of Davos (Zwitserland) met het Kirchnermuseum.

MUHKA en omgeving

foto: Guido Coolens, Antwerpen



De architectuur van het MUHKA kan dus niet los worden gezien van de context waarin het is ontstaan.

In de jaren tachtig, de periode waarin het MUHKA werd opgericht, kende Europa een ware museumboom.

Met het bouwen van musea leken vele Europese steden de kroon te zetten op een halve eeuw naoorlogse heropbouw.

Internationaal werd heel wat belang gehecht aan de culturele betekenis van museumgebouwen. Niet voor niets werden musea geregeld 'tempels van cultuur' of 'kathedralen van de beeldende kunst' genoemd. Meer zelfs, zoals kathedralen in de Middeleeuwen door de gemeenschap en geruggensteund door een gemeenschappelijk geloof werden gebouwd, zo zagen de Franse, Duitse, Nederlandse, Spaanse en andere Europese overheden de architectuur en de bouw van musea als een expressiemiddel van hedendaagse cultuur. In de overtuiging dat hedendaagse architectuur een meerwaarde kan bieden aan elk programma van een gebouw, organiseerden zij internationale architectuurwedstrijden. Voor het MUHKA werd afgezien van een wedstrijd.

Marcel Van Jole, voorzitter van de raad van beheer van het MUHKA en kabinetsmedewerker van Minister van Cultuur Karel Poma, stelde bij de opening van het museum dat 'wij het in deze crisisperiode, moeten stellen met verbouwing en uitbreidingsmogelijkheden in opeenvolgende fases. Natuurlijk hadden wij graag een wedstrijd uitgeschreven voor de bouw van een museum van hedendaagse kunst. Met de beperkte middelen van de Vlaamse Gemeenschap was dat niet denkbaar en, hadden we zulks beproefd, zou er nog steeds geen Museum van Hedendaagse Kunst in Antwerpen gekomen zijn. Bovendien, indien dit architectuurconкурс had plaatsgevonden dan was vermoedelijk een buitenlandse bouwkundige met de opdracht gaan lopen... (...).

Gezicht op de buitengevel
foto: Syb'l S.-Pictures



Minister Karel Poma heeft de verbouwingsopdracht aan Michel Gransard toevertrouwd omdat zijn sterke affiniteit tot de beeldende kunst bekend is en hij ervan overtuigd was dat zijn architectuur zou aanleunen bij actuele stromingen. Een dergelijk provinciaal pragmatisme wrekt zich echter op architectuur. Uiteindelijk heeft Gransard voldaan aan de simplistische formulering van de opdracht voor het bouwen van een museum.

Zijn ontwerp 'leunt' inderdaad aan bij de toentertijd populaire stromingen. Zo zijn er de driehoekige en cilindervormige plattegronden van de tentoonstellingszalen die teruggaan op het postmodernisme, dat graag flirt met geometrische motieven als cirkels/cilinders en driehoeken/tetraëders. Maar er is in het MUKHA ook een vleugje Richard Meier te bespeuren, de Amerikaanse architect die de modernistische architectuur van Le

Zaalgezicht tijdens de opstelling van de Verzameling
 Michel François, Le Grand Arc, 1985, 276 x 235 x 16 cm
 Ulay & Marina Abramovic, Rest Energy, 1981, 68 x 55 cm
 Dennis Adams, Hematuria, 1994, 58,4 x 84,5 x 89,3 cm
 Wim Delvoye, Twee Delftse butaangasflessen, 1988, 58 x ø 30 x 2 cm
 Wim Delvoye, Betonmolen, 1993, 130 x 158 x 93 cm

Renée Green
Inventory of clues, 1993
 tentoonstelling:
 On taking a normal situation and retranslating it into overlapping and multiple readings of conditions past and present
 (18 september – 28 november 1993)
 foto's: Syb'1 S.-Pictures



Corbusier omturnde tot een spel van wit en vierkante modulering. In het MUKHA is het blinde geloof in wit als architectonisch bindmiddel tot in het extreme doorgedreven. Alle muren, plafonds en vloeren waren tot een paar jaar geleden, tot de ingreep van kunstenaar Bernd Lohaus om de vloeren grijs te schilderen, smetteloos wit. Een desoriënterend sneeuwlandschap, ware het niet dat de her en der in het oog springende nutsvoorzieningen zoals thermostaten, brandhaspels en ventilatieroosters de bezoeker met beide voeten op de grond zet. Wit mag dan voor directeur Flor Bex de absolute kleur zijn, 'daar waar de extremen elkaar raken, de afwezigheid en de som van de kleuren', en wit mag dan ook een bijna maagdelijke aantrekkingskracht hebben, toch miskent het laagje witte pleister en verf in het MUKHA de structuur van het oorspronkelijke betonnen gebouw. Bovendien maskeert het wit een paar nieuwe betonnen steunpilaren die tijdens het bouwproces in de inkomhal werden gepland omdat de funderingen te zwak bleken. Gransard heeft geprobeerd dat labyrintische 'hart' van het museum te compenseren met een paar duidelijk leesbare ruimtes als de rotonde en de driehoekige tentoonstellingsruimte. Het MUKHA beschikt weliswaar over veel ruimte, maar door de willekeurige looplijnen en de naderhand getimmerde tussenwanden wordt het potentieel aan tentoonstellingsruimte voortdurend versneden. In combinatie met schaars



Mark Dion
Library for the birds of Antwerp, 1993
 tentoonstelling:
 On taking a normal situation and retranslating it into overlapping and multiple readings of conditions past and present
 (18 september – 28 november 1993)
 foto: Syb'1 S.-Pictures

Ettore Spalletti
Zaalgezicht
 tentoonstelling: Ettore Spalletti
 (7 september – 5 november 1995)
 foto: Syb'1 S.-Pictures

daglicht moeten de kunstwerken zich op eigen houtje tonen aan het publiek. De ruimte met de plattegrond in de vorm van een afgeknotte driehoek biedt wel de broodnodige lopende meters muur voor schilderijen, maar het neveneffect van deze hoge, blinde muren is dat ze aan de buitenzijde zorgen voor massieve, donjonachtige volumes waardoor het museum afgesneden is van haar ontstaansplek en in het bijzonder van de bron van de stad: de Schelde. Alleen een smal, hoog raam biedt de bezoeker een glimp van de Schelde, maar de architectuur blijft in gebreke. Dat bleek onder meer uit de ingreep van de Duitse kunstenaar Maria Eichhorn. In het kader van Antwerpen '93 liet zij in de muur die uitkijkt op de Schelde een smal, hoog raam aanbrengen, als een porte-fenêtre. Met deze ingreep herstelde Eichhorn niet alleen het vanzelfsprekende contact met de omgeving en de Schelde, maar

bracht ze als het ware een natuurlijke en menselijke dimensie binnen in het museumgebouw.

Misschien moet de treurige herinnering aan Office Baroque gesublimeerd worden door het ietwat steriele en tegendraadse MUKHA-gebouw in handen te geven van een geestesgenoot van Gordon Matta-Clark. Wie weet wint de architectuur bij destructie en is het MUKHA meteen klaar voor een nieuw decennium.

Koen Van Synghel

Tien jaar MUHKA: een visie op het verzamelbeleid

Wat is een museum ?

De internationale en in Vlaanderen aanvaarde definitie van een museum luidt als volgt:
"Een museum is een permanente instelling, zonder winstbejag, ten dienste van de gemeenschap en van haar ontwikkeling, toegankelijk voor het publiek, die de materiële getuigenissen van de mens en zijn omgeving verzamelt, bewaart, onderzoekt en tentoonstelt, en hierover informatie verstrekt voor studie, educatie of recreatie".

Deze definitie, die beknopt voor alle mogelijke musea geldt, en dus ook voor een museum van hedendaagse kunst, legt in de eerste plaats de nadruk op de conservatorische opdracht, nl. het bewaren van het verleden, een geheugen vormen voor morgen. De musea die zich specifiek richten op de hedendaagse kunst, d.w.z. op de kunst van na de tweede wereldoorlog, oriënteren zich niet alleen op de recente ontwikkelingen in de kunst, maar volgen ook op de voet de creatieve evolutie van vandaag. Ze staan derhalve zeer dicht bij de creatie met weinig of geen mogelijkheid om op afstand terug te blikken naar historische periodes die duidelijk voorbij, of definitief afgesloten zijn. Het samenstellen van een verzameling is dus geen eenvoudige, maar wel een boeiende opdracht. De verantwoordelijkheid van diegenen die de keuze van de te verwerven kunstwerken bepalen, is groot, zeker indien, zoals in het MUHKA, aangekocht wordt met gelden van de gemeenschap. Het selecteren is des te moeilijker omdat het in de actueelste kunstuitingen gaat om een materie waarvan waarde en betekenis nog niet definitief vast staan. En toch wordt verwacht dat vandaag werken gekocht worden die binnen afzienbare tijd kunsthistorisch erkend worden. Het risico voor vergissingen blijft bestaan, omdat meestal geen vaststaande normen kunnen gehanteerd worden. De selectie van kunstenaars en kunstwerken gebeurt op basis van kennis en jarenlange ervaring, door het op de voet volgen van de nieuwste beeldende creativiteit, door het vergelijken van de onderscheiden kunstproducties, door het analyseren van het oeuvre van één kunstenaar, maar de keuze gebeurt ook op grond van persoonlijke smaak, van intuïtie en vooral uit liefde, geestdrift en overtuiging.

Sinds 1986 stelde de Vlaamse Gemeenschap jaarlijks een budget van vijf miljoen ter beschikking, in 1995 werd dat zes miljoen, voor het verwerven van kunstwerken ten behoeve van het MUHKA. De aankopen gebeuren door de Dienst Beeldende Kunst en Musea na beslissing van de Raad van Beheer van de vzw MUHKA, die zich uitspreekt op voordracht van de artistieke directie.

Voorstellen tot aankoop gebeuren zowel door stafleden of beheerders van het museum, als door de buitenwereld, met name de kunstenaars of hun vertegenwoordigers, de galerijhouders.

Vooraleer bepaalde voorstellen weerhouden worden, gaan daar grondige verkennende en analyserende gesprekken aan vooraf.



Officiële opening MUKHA op 19 en 20 juni 1987 en opening tentoonstelling Gordon Matta-Clark
foto: Ronny Heirman



Officiële opening tentoonstelling Ben Vautier en Nicole van Goethem 12 december 1987
foto: Luc Wauman

Ontstaansgeschiedenis

Het MUHKA heeft een nogal bijzondere ontstaansgeschiedenis. Over het algemeen wordt een museum opgericht en al dan niet een nieuw gebouw ontworpen, vertrekkend van een reeds bestaand patrimonium of een reeds aanwezige verzameling.

Het MUHKA, dat bij decreet door de Vlaamse Regering in 1985 werd opgericht, startte zonder enig kunstwerk. Er was enkel de zekerheid dat het museum kon beschikken over een 160-tal kunstwerken, eigendom van de Stichting Gordon Matta-Clark: een zeer gediversifieerd ensemble van voornamelijk door internationale kunstenaars geschonken werken op het einde van de jaren zeventig.

Toen in 1986 door het Ministerie van Cultuur beslist werd om jaarlijks vijf miljoen van het jaarbudget voor aankopen te reserveren voor het MUHKA, diende een verzamelbeleid te worden opgesteld. Raad van Beheer en directie zijn zich dan ook gaan beraden over algemene principes en de te volgen koers. Hoe was de context en situatie in Vlaanderen tien jaar geleden met betrekking tot de hedendaagse kunst? Het sinds 1975 opgerichte stedelijk Museum van Hedendaagse Kunst van Gent heeft, op dat ogenblik reeds een faam opgebouwd, niet alleen met een belangrijke internationale verzameling die vanaf de jaren vijftig gestart werd door de Vrienden van het Museum, maar ook met enkele spraakmakende tentoonstellingen. Het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst te Oostende beperkt zich tot het verzamelen van uitsluitend Belgische kunst vanaf de eeuwwisseling tot nu. Bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Antwerpen en Brussel, met een omvangrijke collectie oude en moderne meesters, gaat de aandacht noodgedwongen slechts naar enkele belangrijke namen van na W.O. II. Zowel de internationale als de nationale kunstscène blijken in de publieke verzamelingen heel wat hiaten te vertonen en dit in tegenstelling tot de privé-verzamelingen, waar zowat alle strekkingen en belangrijke kunstenaars vertegenwoordigd zijn.

In de tweede helft van de jaren tachtig blijkt de kunstmarkt in volle expansie te zijn. Door onder meer onverwacht hoge prijzen, door bekende meesters behaald op kunstveilingen, gaan heel wat investeerders hun interesse richten op kunst. En zoals steeds wanneer de vraag groter wordt dan het aanbod, gaan de prijzen van kunstwerken snel stijgen. Realiteitszin noopt het MUHKA dan ook om af te zien van te dure aankopen uit het recente verleden. Er wordt geopteerd voor een dynamisch en actueel aankoopbeleid, dat de eigentijdse kunstscène op de voet volgt. Er zal voldoende aandacht gaan naar kunst van eigen bodem, maar dan wel in confrontatie met werken van buitenlandse kunstenaars, een internationale verzameling dus. Met het jaarlijks beschikbaar budget zullen niet alleen enkele belangrijke museale werken verworven worden, maar zal er ook oog zijn voor de jongere generatie.

De Verzameling

Na tien jaren beheert het MUHKA een verzameling van ongeveer 600 kunstwerken; 225 werden verworven door aankoop, ca. 250 door schenkingen (de 160 van de Stichting Gordon Matta-Clark inbegrepen), een 100-tal van uitsluitend Vlaamse kunstenaars werden door het Ministerie van Cultuur in langdurige bruikleen gegeven, een beperkt aantal werken werden dankbaar in bruikleen genomen van privé-verzamelaars. Van verschillende kunstenaars bezit het MUHKA ondertussen meerdere werken en enkele ensembles die de persoonlijkheid van artiesten dieper belichten.



**Officiële opening
tentoonstelling "British
sculpture 1960-1988"
21 januari 1989**

foto: Donald Woodrow

Het is zonder twijfel nog te vroeg om nu, in 1997, na tien jaar verzamelbeleid, een degelijke evaluatie te maken. De verzameling bevat vooral werken die gerealiseerd werden na 1985 door nog relatief jonge kunstenaars. Ik meen te mogen stellen dat deze jonge verzameling, die niet de pretentie heeft een staalkaart te willen bieden van al wat zich het laatste decennium internationaal heeft afgespeeld, toch een degelijk inzicht te bieden heeft in de grote diversiteit aan creatief beeldend werk van vandaag. De Belgische en vooral Vlaamse kunstenaars zijn, zoals het de bedoeling was, sterk vertegenwoordigd (45%). Ze worden omkaderd door kunstenaars die 15 nationaliteiten vertegenwoordigen, waarbij de Verenigde Staten, Frankrijk, Groot-Brittannië, Duitsland, Nederland elk zo'n 10% vormen. Als wij de werken indelen volgens medium of techniek, dan vormen de driedimensionale en sculpturale werken (met 45%) de sterkste representatie, gevolgd door tweedimensionale en schilderkunstige werken (30%), fotografie (10%), ruimtelijke installaties (10%) en slechts 5% video en film.

Presentatie

Deze nog jonge verzameling biedt veel presentatie- en confrontatiemogelijkheden die de toeschouwer telkens een andere kijk bieden.

Het MUHKA wenst vooral de rol te vervullen van bemiddelaar tussen kunstwerken en toeschouwer. Het MUHKA wil het persoonlijk contact van het individu met het object van de creativiteit bevorderen en een inzicht bieden in de hedendaagse beeldende expressies.

Er wordt derhalve veel aandacht besteed aan de presentatie opdat de eigenheid en de uniciteit van het kunstwerk volledig tot zijn recht kunnen komen. Alle voorwaarden moeten vervuld zijn voor een optimale zintuiglijke waarneming opdat de bezoeker een onmiddellijke ervaring met het kunstwerk kan aangaan. Elke presentatie plaatst de kunstwerken telkens in een andere context, waarbij nieuwe associaties, betekenissen en interpretaties zich aandienen. Met steeds wisselende presentaties van de verzameling biedt het MUHKA nu reeds voldoende diversiteit om de bezoeker toe te laten, in de zonder twijfel zeer complexe hedendaagse beeldende uitdrukkingen, onderscheid te maken, vergelijkingen te trekken en in alle vrijheid keuzes te bepalen en interpretaties te formuleren.

Tot slot

Wij zijn er ons van bewust dat een museum van hedendaagse kunst zoals het MUHKA, dat de actualiteit van nabij volgt, en zowel in de aankooppolitiek als in de tentoonstellingsprogrammatie een eigenzinnig standpunt inneemt, zelf een niet onbelangrijke rol speelt in het bepalen van wat kunst is en welke kunstenaars als belangrijk dienen te worden beschouwd. De toekomst zal uitwijzen in welke mate wij gelijk of ongelijk hadden.

Wij stellen ondertussen vast dat een aantal vroegere aankopen, wegens de stijging van de marktprijzen, vandaag niet meer zouden kunnen verworven worden en dat verschillende werken van de nog jonge verzameling regelmatig door binnen- en buitenlandse instellingen worden gevraagd voor tentoonstellingen.

*Florent Bex
Directeur MUHKA*

De Verzameling: een **selectie**



Het MUHKA legt, naast het organiseren van tijdelijke tentoonstellingen, het accent op het verwerven van hedendaagse kunst. Het museum probeert een verzameling op te bouwen die een representatief beeld geeft van de westerse kunst van de laatste dertig jaar. Om kunstwerken aan te kunnen kopen, krijgt het museum jaarlijks een aankoopbudget van het ministerie van de Vlaamse Gemeenschap (momenteel zes miljoen Belgische frank). Daarnaast wordt de collectie aangevuld met bruiklenen en schenkingen.

Deze tekst wil een beeld schetsen van de collectie, niet door de collectie volledig te beschrijven, wat alleen al door de grote omvang (circa zeshonderd werken) onmogelijk is, maar wel door een aantal representatieve voorbeelden te bespreken. Met representatief bedoelen we dat een aantal krachtlijnen die de kunst van de laatste dertig jaar kenmerken, aan bod komen en geïllustreerd worden met kunstwerken uit de Verzameling van het MUHKA.

In de tekst wordt een opdeling gemaakt tussen enerzijds modernistische kunst (met zwaartepunt in de jaren zestig en zeventig) en anderzijds postmodernistische kunst (vanaf de jaren tachtig). Bij de oprichting van het museum in 1987 was het de doelstelling om vooral recente kunstwerken aan te kopen, de collectie bevat dus vooral postmodernistische kunst.

Sinds de opkomst van het modernisme op het einde van de 19de eeuw, ging de kunstenaar niet langer uit van de directe waarneming en interpretatie, maar van een zelf gecreëerd concept. Half de jaren '60 was deze visie overal doorgedrongen en werd de traditiegerichte kunst opzij geschoven. Kunst werd een absoluut autonome discipline, te onderscheiden van bijvoorbeeld economie, politiek of godsdienst. Het medium zelf wordt vaak het onderwerp van het werk: kunst als denkproces.

Het modernisme in de beeldende kunst manifesteert zich door een streven naar een volledige vereenvoudiging van vorm en inhoud: al het overbodige wordt geweerd en de nadruk wordt gelegd op het essentiële.

De uitgangspunten van het modernisme herinneren in vele opzichten aan de idealen van de 18de-eeuwse Verlichting: het verklaren van ontwikkelingen op het gebied van kunst, moraal of wetenschap als een logische vooruitgang ten opzichte van het verleden. Modernisten waren zeer idealistisch en beschouwden het als een plicht om oude waarden door nieuwe te vervangen. Ze waren overtuigd van de sociale invloed van kunst en hun artistiek einddoel viel samen met de verwezenlijking van een nieuwe en rechtvaardiger samenleving.

Het modernisme

Minimal art

De minimal art ontwikkelde zich in de Verenigde Staten tussen 1957 en 1967 als een nieuwe vorm van niet-figuratieve (beeldhouw)kunst.

De objecten zijn opgebouwd uit eenvoudige geometrische vormen, met een grondstructuur die oneindig kan herhaald worden. De kunstenaars beperken zich in de keuze van het materiaal; ze gebruiken wat in de handel verkrijgbaar is zoals ijzer, aluminium en staal en kant-en-klare industriële producten zoals TL-buizen en glas. De objecten worden niet op een sokkel geplaatst, ze gaan een directe en krachtige relatie aan met de omringende ruimte.

Dan Flavin (Verenigde Staten, 1933) maakt sinds 1961 installaties met kunstlicht. Op het eind van de jaren zestig wordt de samenhang met de architectuur steeds nadrukkelijker, vanaf de jaren zeventig besteedt hij meer aandacht aan de effecten van gereflecteerd licht.

Corner piece is samengesteld uit vier TL-buizen in groen, blauw, rood en geel. Het gekleurde licht lijkt enerzijds de buizen en armaturen gewichtloos te maken en anderzijds zélf tastbaar te worden. De kleur is de verschijningsvorm van het licht en inherent aan de straling. Het licht dat de buizen uitstralen heeft een heel andere kwaliteit dan de reflecties ervan op de armaturen en de architectuur. De hoek, een van de meest cruciale punten in de ruimte, wordt door dit 'hoekwerk' onderbroken.

Dan Flavin (VS, 1933)
Corner Piece, 1987
4 neontubes (multipel 3/5)
h: 244 cm
verzameling MUHKA
foto: Syb'l S.-Pictures



Conceptuele kunst

De conceptuele kunst ontwikkelt zich uit de minimal art en uit conceptuele tendensen in de jaren vijftig en zestig (met onder anderen Yves Klein), terwijl veel van het ideeëngoed teruggaat op Marcel Duchamp. In deze kunst, die ontstaat in het midden van de jaren zestig, ligt de betekenis van het kunstwerk vooral bij de idee. De kunstwerken bestaan vaak niet in de vorm van voorwerpen zoals schilderijen, beelden en objecten, maar in de vorm van beschrijvingen. Deze beschrijvingen moeten een gebeurtenis of een situatie in gedachten oproepen. Dit proces heet 'dematerialisering'.

Zonder veel nadruk te leggen op het visuele aspect, gebruiken de conceptuele kunstenaars instructies, notities, omschrijvingen, schetsen, landkaarten en grafieken en nieuwe media in de kunst zoals fotografie, video, geluidsbanden en film. Ook kunstenaarsboeken, fotokopieën, telefoongesprekken en briefkaarten zijn voertuigen voor ideeën (mail art).

Het medium taal

Het medium taal is essentieel: het denken van de kunstenaar over de aard en het wezen van kunst, de functie, de voorwaarden, de context en de kritiek worden in taal uitgedrukt.

Marcel Broodthaers (België, 1924–1976) is dichter, maakt films en schrijft artikels en kunstkritieken.

Tot 1967 vervaardigt hij vooral assemblages met banale objecten zoals eierschalen, mosselen, kookpotten, bokalen en meubelstukken (readymades à la Duchamp), die hij combineert met elementen uit de traditionele schilderkunst.

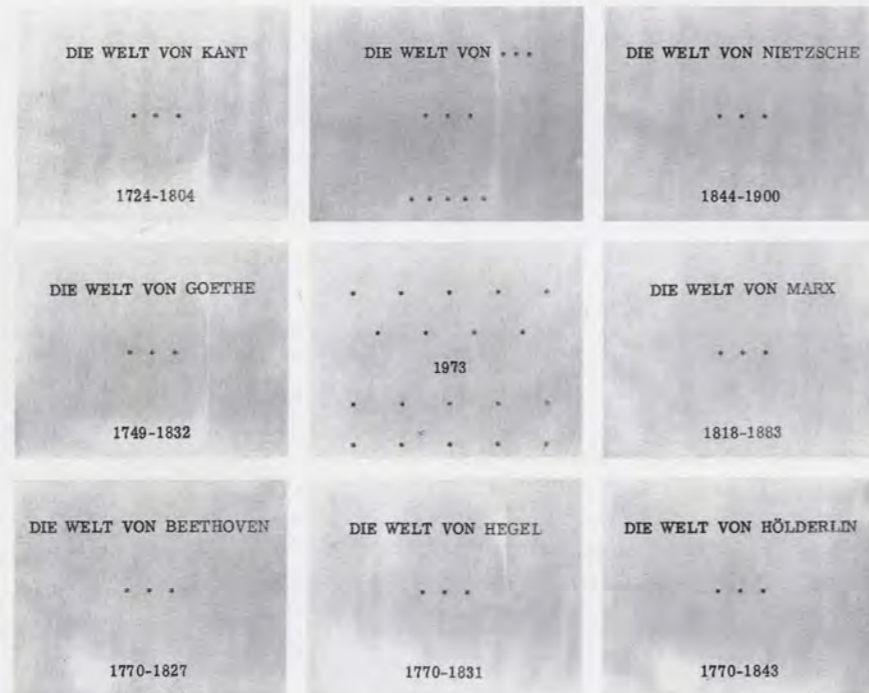
Marcel Broodthaers (B, 1924–1976)

Série de neuf tableaux en langue allemande, Die Welt, 1973
ensemble van 9 doeken met boekdruk,
elk 79,8 x 100 cm
verzameling MUHKA

Na 1967 wordt de taalcomponent belangrijker. Hij hanteert in taal en in beeldende kunst hetzelfde systeem van verwijzingen en associaties. Broodthaers verwijst naar thema's als macht en nationalisme, naar de relatie tussen natuur en cultuur en de controle van taal over de realiteit. Hier treedt hij in de voetsporen van de surrealist René Magritte.

In 1968 richt hij een fictief museum op, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Eeuwenlang was het museum het geëigende decor voor kunstwerken, in Broodthaers' museum wordt het decor kunst en wordt kunst decor. In het *Département des aigles section XIXe Siècle* wordt een museumafdeling nagebootst met echte schilderijen. Deze zijn het decor voor de signalisatie, de verpakkingen en de briefwisseling. Zo toont Broodthaers een omgekeerde wereld, een spiegelbeeld.

Série de neuf tableaux en langue allemande, Die Welt (1973) is een ensemble van negen 'literaire schilderijen'. De 'Wereld van' verwijst naar 'denkers' die boekenreeksen bezitten over grote figuren uit onze westerse cultuurgeschiedenis. Maar dergelijke boeken wijzen meestal op een oppervlakkige encyclopedische kennis. Net zoals het onmogelijk is om een representatief beeld op te stellen van de cultuurgeschiedenis, is het voor een museum onmogelijk om een representatief beeld te geven van de kunst. Broodthaers reduceert de 'groten' uit de cultuurgeschiedenis tot woorden, tot ideeën en koopwaar.



Daniel Buren (F, 1938) La Cabane Grise, 1989

canvas en hout
266,5 x 370 x 370 cm
verzameling MUHKA
foto: Gallery Isy Brachot

Mail art

Mail art is de benaming voor kunstwerken die vanaf het begin van de jaren zestig over de hele wereld per post worden verzonden. Meestal worden elementen van het frankerings- of verzendingsproces geïntegreerd in het kunstwerk. De mail art-kunstenaars beklemtonen het collectief-communicatieve en alternatieve karakter van hun werken. Vermits mail art a-commercieel en multicultureel is en er geen voorgeschreven esthetiek of een selectie-commissie bestaat, kan iedereen er deel van uitmaken.

Eugenio Dittborn (Chili, 1943) stuurde dertig 'airmail paintings' vanuit Santiago de Chili naar het MUHKA. De 'Luchtpostschilderijen' maken het de kunstenaar mogelijk te communiceren buiten Chili: de werken komen aan als brieven en worden als schilderijen tentoongesteld.

The 15th history of the human face (The Children of Brueghel) (1993) bestaat uit dertig gezeefdrukte vellen, vervaardigd uit synthetisch materiaal. Dittborn gebruikte tekeningen van schizofrenen, foto's van dievegges uit de jaren dertig, robotfoto's van politieke gevangenen en

De herhaling als middel om de kunst te depersonaliseren

Het werk van Daniel Buren (Frankrijk, 1938) wordt conceptueel genoemd. Toch heeft hij zich van de conceptuele kunst gedistantieerd. Hij bekritiseert de wijze waarop kunst gemaakt, gepresenteerd en gebruikt wordt. Hij keert zich tegen musea en galleries die hij beschuldigt van een valse neutraliteit en hij stelt ze verantwoordelijk voor het scheppen van een esthetisch, economisch en mythisch kader voor kunst. Buren toont zijn werk dan ook in openbare ruimtes als metrostations, op reclameborden of stadsbussen.

Buren streeft naar een onpersoonlijke en neutrale (schilder)kunst zonder vormproblemen. Hij concipieert installaties zoals *La Cabane Grise* (1989) met steeds identieke (8,7 cm brede) verticale strepen zoals een ouderwets markiezendoeke. Het streeppatroon heeft steeds één bepaalde kleur, zoals hier grijs, afgewisseld met witte strepen. Het doek wordt aangebracht op een drager van hout (zoals in deze installatie) of papier.



Eugenio Dittborn (Chili, 1943) The 15th history of the human face (The children of Brueghel), 1993

verf of fotozeefdruk op katoenweefsels, asse en enveloppen (detail)
32 exemplaren van 140 x 210 cm
verzameling MUHKA
foto: Sybil S. Pictures

tekeningen van Margerita, zijn dochter van acht. Elke afbeelding is voorzien van tekst. Het huis, in het centrum van de installatie, gemaakt met as, maakt deel uit van het reizende karakter van de mail art: de plaats van heen- en terugreis. Voor Dittborn is het bed het belangrijkste element in huis: in elk vel is een tekening van een bed genaaid.

Performances

Om de kunst te bevrijden uit haar traditionele banden, gingen kunstenaars in de jaren zestig en zeventig optreden voor publiek en hun lichaam gebruiken als materiaal. Door allerlei handelingen uit te voeren, die soms tot bizarre en minder prettige situaties hebben geleid, wilden de kunstenaars een sterke band met het publiek tot stand brengen en het actief betrekken bij de uitgevoerde acties. Performances hebben een tijdelijk karakter. Als de act beëindigd is, blijven meestal enkel foto's of films als document over.



Het werk van **Marina Abramovic** (ex-Joegoslavië, 1946) en **Ulay** (Duitsland, 1943) kadert binnen de performance-kunst. Kunst en leven lopen bij hen door elkaar. Vanaf 1975 verwezenlijken ze als 'kunstenaarskoppel' een reeks performances waarin de fysieke en mentale grenzen van hun relatie op de proef worden gesteld. In 1989 bewandelen ze de Chinese muur: Marina start in het oosten, Ulay in het westen. Als ze elkaar na negentig dagen en tweeduizend kilometer ontmoeten, zeggen ze elkaar echter voorgoed vaarwel.



**Ulay & Marina Abramovic
(ex-Joegoslavië, 1946)
Anima Mundi (Bangkok),
1983**

twee kleurenfoto's
120 x 180 cm (2x)
verzameling MUHKA
foto: Syb'1 S.-Pictures

'Anima mundi (ziel van de wereld) (Bangkok)' (1983) is het symbool bij uitstek van de relatie tussen man en vrouw. Man en vrouw zijn als twee tegenpolen, maar hier vinden ze elkaar; ze zijn samen. Het werk gaat over *leven* en *dood*. Op de eerste foto willen de figuren elkaar omarmen, op de tweede foto ligt de (dode) man in de armen van zijn geliefde. De performance is voorbij, de foto's blijven over. Het werk verwijst zowel naar het tweelুক als naar de piëta. De kleuren van de kleding van de kunstenaars, rood en wit, hebben een symbolische betekenis: liefde en zuiverheid.

**Lili Dujourie (B, 1941)
Hommage A (I)**

bruikleen Ministerie van de
Vlaamse Gemeenschap
foto: vlaamse Gemeenschap



Video

In de jaren zestig gebruiken kunstenaars het medium video om performances vast te leggen of om bepaalde gebeurtenissen te laten zien. Zo maakt de Koreaan Nam June Paik in 1965 zijn eerste video: hij filmt het bezoek van paus Paulus VI aan New York.

Vanaf de jaren zeventig ontstaat de video-installatie: een ruimtelijk geheel opgebouwd met monitors (televisieschermen), camera's die ter plaatse opnemen of videotapes die gedraaid worden, vaak gecombineerd met andere media zoals foto's, dia's en sculpturen.

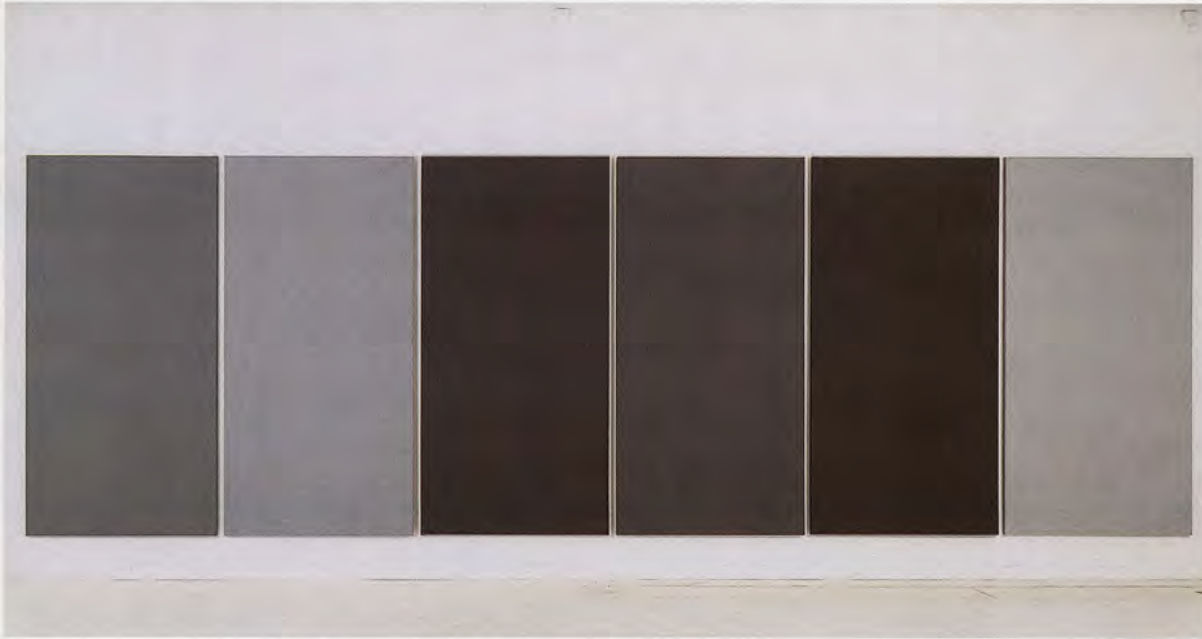
De kunstenaars werken met video in een reactie tegen de kunsthandel. Een videobeeld is niet tastbaar of uniek en daarom commercieel niet aantrekkelijk. De kunstenaars keren zich ook tegen de snelle opkomst van de televisie, die met spelletjes en feuilletons een schijnwereld creëert. Die weerstand vermindert echter naarmate er meer kunstenaars met televisie opgroeien.

Hommage A (I) (1983) van Lili Dujourie (België, 1941) bestaat uit één tape, één monitor en twee stoelen. De video heeft geen verhalend karakter, geen geluid en geen kleur. Een naakte vrouw ligt op bed. Af en toe rolt ze heen en weer. Als toeschouwer wordt je geduld op de proef gesteld: je blijft wachten tot er 'iets' gaat gebeuren.

De video refereert aan sensuele films. De kunstenaars fungeert als lustobject. Als de vrouw stil ligt, lijkt het beeld op een schilderij van een vrouwelijk naakt, met vooral aandacht voor de vensters en het bed; een veelvoorkomend onderwerp in de geschiedenis van de schilderkunst (bijvoorbeeld bij Titiaan, Ingres). De film is ook gedraaid vanuit een schilderkunstig standpunt. De beelden zijn gemaakt met het allereerste type van video dat op de markt was. De mindere kwaliteit van de opname refereert aan oude foto's.

Fundamentele schilderkunst

Op het einde van de jaren zestig ontstaat de fundamentele schilderkunst. De aandacht van de schilders gaat vooral uit naar de techniek en de schilderkunstige middelen zoals verf, doek, formaat, vorm, lijn en textuur, in plaats van naar het onderwerp. De schilderijen hebben noch een inhoudelijke, noch een emotionele betekenis. Door de keuze van de kleuren en de verhouding van de schilderijen tot de ruimte lijken de werken oppervlakkig gezien op de *colorfield painting* en de monochrome schilderkunst uit het einde van de jaren vijftig.



Alan Charlton (Groot-Brittannië, 1948) schildert sinds 1968 uitsluitend grijze schilderijen. De verftoets speelt in zijn werk geen rol van betekenis, hij beschouwt zijn schilderijen als objecten, die een relatie aangaan met de wand, met de ruimte.

Zonder titel (1988) bestaat uit zes monochrome doeken, geschilderd in verschillende grijswaarden. De schilderijen zijn van groot formaat en werden niet ingelijst. Door deze 'oneindigheid' oefenen ze een enorme impact uit op de (museum)ruimte.

'Ik begon instinctief grijs te gebruiken, ik voelde dat het de juiste kleur was voor mij. Ik was mij ervan bewust dat grijs die vervelende kleur was, een soort industriële kleur... Je moet weten dat ik uit Sheffield kom, een industriestad die erg op Charleroi lijkt.'

Het **postmodernisme**

De kunst vanaf de jaren tachtig wordt vaak bestempeld als postmodernistisch, een fel omstreden term. Het begrip postmodernisme kent een lange geschiedenis, maar de wortels van de hedendaagse interpretatie moeten gezocht worden in (cultuur)filosofische debatten die sinds de jaren zestig zijn gevoerd door onder anderen Franse intellectuelen zoals Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Michel Foucault en Jean-François Lyotard. In de jaren zeventig kregen hun denkbeelden in verschillende takken van de wetenschap bekendheid en bleek postmodernisme

Alan Charlton (GB, 1948)
Zonder Titel, 1988

acryl op doek
250 x 125 cm (6x)
verzameling MUHKA
foto: Syb'l S.-Pictures

synoniem te zijn voor een specifieke (kunst)kritische, cultuurtheoretische of historische benadering.

Het postmodernisme reageert op het modernisme, dat zich in de beeldende kunst manifesteerde door het streven naar een volledige vereenvoudiging van vorm en inhoud, een herleiding tot het minimale, waarbij al het overbodige wordt geweerd en de nadruk wordt gelegd op de essentie. De postmodernistische kunstenaars verwijzen in hun werken naar de werkelijkheid in al haar complexiteit. Het 'autonome kunstwerk' staat niet meer centraal, ook met literaire, sociaal-economische, politieke en psychologische factoren moet rekening worden gehouden.

De kunstenaars kijken naar het verleden en putten uit toenmalige opvattingen, technieken en stijlen. Ze nemen tal van werkelijkheidselementen op zoals anekdotes (vaak verzonden verhalen), ironie, verwijzingen naar de geschiedenis, kunsthistorische citaten, mythevorming en elementen uit de dagelijkse werkelijkheid, de media en de reclame.

De postmodernisten gebruiken uiteenlopende media zoals schilderkunst, beeldhouwkunst, fotografie en installatiekunst en vanaf de jaren '90: computer en internet.

Jan Vercruyse (B, 1948)
M (M1)

beeld (ware grootte) uit hout en
gips, wit pigment en vernis
54 x 200 x 155 cm
bruikleen Ministerie van de
Vlaamse Gemeenschap
foto: Syb'l S.-Pictures



Reflecties over kunst

'De kunst is slechts aanwezig in haar afwezigheid.'

Volgens Jan Vercruyse (België, 1948) gaan we oppervlakkig en consumptief met kunst om. Beter is een geconcentreerde en intensieve waarneming. Daarom onderzoekt hij de nieuwe condities voor het kunstenaarschap. De kunstenaar bezint zich in zijn werk over *'de idee van een plaats van kunst in deze wereld; een plaats die er niet meer is.'*

In de jaren zeventig maakt Vercruyse fotografische genrestukken (stillevens, portretten en zelfportretten). Het gaat om reproducties in offset van foto's waarvan hij telkens één exemplaar gebruikt om de aandacht te vestigen op het kunstmatige van kunst. De 'afbeelding' alludeert op een verwijzing waarvan de oorsprong en de kunstenaar als bemiddelaar verhuld zijn. In de jaren tachtig maakt Vercruyse een aantal 'Kamers'. Deze lege monumentale ruimten zijn de tegenpool van de overvolle kunstkamer van de verzamelaar, de traditionele plaats om over kunst te praten.

M(M1) is de eerste uit een reeks piano's. Ze is gemaakt uit gips in plaats van uit hout. Dat zorgt voor een aantal consequenties: hout fungeert als klankkast, maar gips slorpt het geluid op en is bovendien erg kwetsbaar en broos. Op het deksel van de piano ligt Venetiaans (blauw) glas. De piano staat op een katafalk: een draagbaar voor een doodskist, maar ook de benaming voor pianopoten. De kunstenaar beschouwt deze muziekinstrumenten als tombes of 'containers' van kunst. De piano is geen functioneel muziekinstrument meer, maar een symbool voor het negentiende-eeuwse burgerlijke milieu waar de sfeer van verlangen, heimwee, twijfel en eenzaamheid (het spleen, de melancholie uit de romantiek) centraal stond.

Een nieuwe **schilder**trend

In de jaren tachtig ontstaat een nieuwe schilder­trend.

In Vlaanderen werkt de jonge generatie schilders vooral op klein formaat, in valse kleuren en meestal figuratief. Kenmerkend is de afstandelijkheid, de vervreemding die de werken oproepen. De schilderijen zijn een reactie op de Duitse Nieuwe Wilden en de Italiaanse Transavantgarde-schilders uit de jaren tachtig, die meestal met felle kleuren werkten op grote doeken en zich inspireerden op het expressionisme uit het begin van deze eeuw.

Luc Tuymans (België, 1958) schildert fragmenten, in sobere kleuren, omdat de meeste beelden teruggaan op de herinnering (flarden van een geheel). Een belangrijk thema is de tweede wereldoorlog in het algemeen en het oorlogsverleden van zijn familie in het bijzonder. Zo ontstaat een wisselwerking tussen de individuele en de collectieve herinnering.

'Het meest gruwelijke is dat een aantal zeer reële zaken die destijds gebeurd zijn gewoon tot een beeld verwerden.'

In 1979 schilderde Tuymans het *Bos*. Op de voorgrond herken je een boom, in kleurschakeringen van rood en bruin, op de achtergrond wordt een overvloed aan bomen gesuggereerd. Hier en daar zie je een oplichtend vlekje: schraal zonlicht dat door de bladeren naar binnen dringt. *Anti-chambre* (1985) en *Hotelkamer* (1986) ademen een andere sfeer uit. Ze zijn geschilderd in beige, bruine en grijze kleurtinten. Je kan er vaag de contouren van een kroonluchter, of een interieur met een bed en een nachtlampje op herkennen.

De schilderijen worden niet ingelijst, het beeld wordt niet afgebakend.

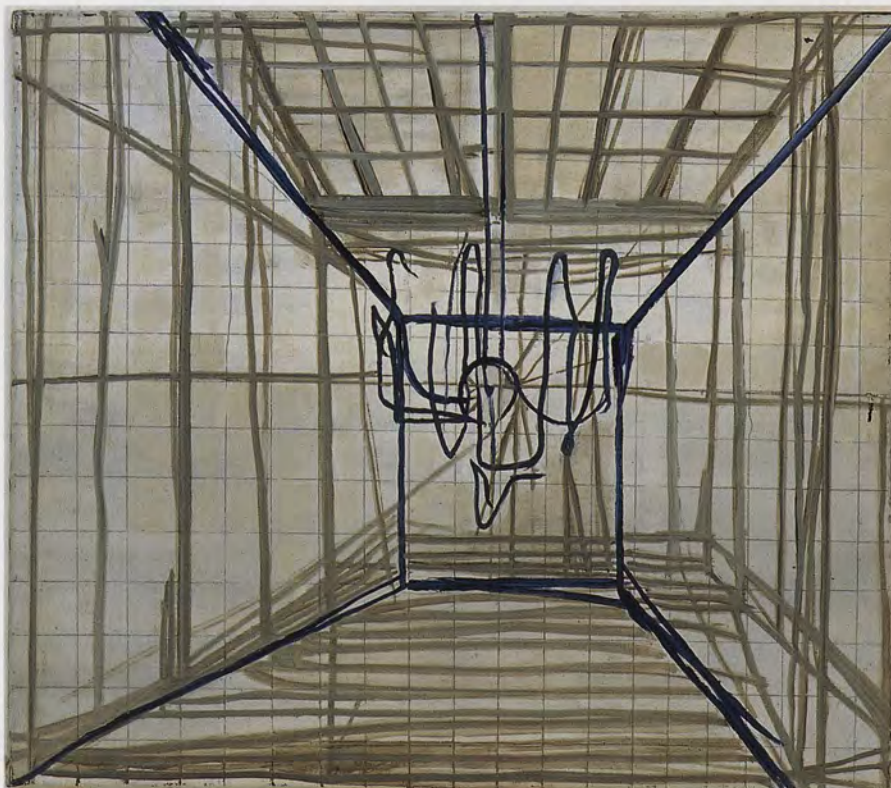
Luc Tuymans (B, 1958)
Anti-chambre, 1985

olieverf op doek
67 x 60 cm
verzameling MUHKA
foto: Syb'l S.-Pictures



Luc Tuymans (B, 1958)
Bos, 1979

olieverf op doek
80 x 60 cm
verzameling MUHKA
foto: MUHKA



Een nieuwe **beeldhouwkunst**

Tussen 1980 en 1985 ontstaat een nieuwe beeldhouwkunst door jonge, meestal Europese kunstenaars die zich lijken af te zetten tegen de minimal art uit de jaren zeventig.

Deze nieuwe beeldhouwkunst heeft haar wortels in de jaren zeventig: zo worden ook elementen uit de minimal art, de arts pover en de performance-kunst geïntegreerd zoals het irrationele, het onderbewuste, de mythe en het ritueel. Een algemeen kenmerk is de grote variatie in het materiaalgebruik en de grenserving met zowel schilderkunst, architectuur als design. In tegenstelling tot hun voorgangers van de minimal art, werken sommige nieuwe beeldhouwers met traditionele technieken zoals hakken of gieten en maken anderen gebruik van objecten of kitscherige materialen. Hun werk is vaak humoristisch, experimenteel en persoonlijk.

Er dringt zich een veelheid aan referenties op zoals seks, kitsch en esthetiek, zodat het kunstwerk een meerduidige betekenis krijgt. Daarom noemt men deze werken vaak 'postmodernistisch'.

De nieuwe beeldhouwkunst biedt een ruim kader voor sculpturale tendensen, die je verder kan specificeren in bijvoorbeeld nieuwe Britse beeldhouwkunst, architectuursculptuur en figuratieve beeldhouwkunst.

Reflecties over beeldhouwkunst

Na de minimal art worden een aantal elementen uit de klassieke beeldhouwkunst, zoals de techniek, het materiaalgebruik en de sokkel, opnieuw herdacht.

Didier Vermeiren (België, 1951) maakt vanaf de jaren tachtig sculpturen die door hun geometrische vorm en hun zorgvuldige plaatsing in de ruimte refereren aan de minimal art. De werken van Vermeiren gaan over vormelijke principes in de beeldhouwkunst zoals volume, massa, gewicht en open en gesloten vorm.

Het uitgangspunt voor Vermeirens werk is echter de klassieke sokkel, die in de minimal art niet langer relevant is. De kunstenaar verwijst naar de klassieke beeldhouwkunst, waar de sokkel de sculptuur op een voetstuk plaatst en er de aandacht op vestigt.

In *Zonder titel* (1985) draagt de sokkel een omgekeerde identieke sokkel in spiegelbeeld. Het onderscheid tussen beeld en voetstuk is opgeheven: het voetstuk wordt sculptuur. De vorm van de sokkel refereert aan de klassieke Griekse zuil, het symbool bij uitstek van harmonie en evenwicht. Het beeld is in gips gegoten. Zowel de techniek als het materiaal verwijzen naar sculpturen van bijvoorbeeld Antonio Canova of Auguste Rodin.

Didier Vermeiren (B, 1951) **Zonder titel, 1985**

gips
242 x 43 x 47,5 cm
verzameling MUHKA
foto: Syb'l S.-Pictures

Nieuwe Britse beeldhouwkunst

De term nieuwe Britse beeldhouwkunst is een verzamelnaam voor onderling heel uiteenlopend werk. Hoewel de vertegenwoordigers, in wisselende samenstelling, een tijdlang als groep worden gepresenteerd, is van een eensluidend concept geen sprake.

De betekenis van het ontstaansproces en de keuze voor natuurlijke materialen worden minder belangrijk dan de beeldende betekenis van het object. Humor, metafoor, symboliek en titels maken de relaties tussen object, materiaal en kleur ambigu.

De beeldhouwer Anthony Caro, assistent van Henry Moore, heeft een grote invloed uitgeoefend op de ontwikkelingen in de Britse beeldhouwkunst. Als docent aan de Londense St. Martin's School of Art, introduceerde hij vernieuwingen op het gebied van de abstracte vormtaal en het materiaal- en kleurgebruik. Caro stapte af van de traditionele idee van het beeldhouwwerk als één blok in de ruimte.





Body of Thought n°2 (1988) is vervaardigd uit aluminium, koper en staal. De verschillende delen worden bij elkaar gehouden door schroeven en klinknagels. Het werk bestaat uit twee delen: een kleine en een grote vorm. De grote vorm lijkt op een bobijn. Door de titel 'belichaming van gedachten' dringt zich ook de gelijkenis op met een hersenlob, een zenuwknop of een gedachtenkronkel. In deze grote vorm bevinden zich twee onderling verbonden schroeflamellen met een gehamerd oppervlak. De schroeven hebben de vorm van nieren.

De complexiteit van de vorm zou een verwijzing kunnen zijn naar het complexe en onvervoegbare van taalsituaties. Deacon suggereert dat we abstracte gedachten een tastbare vorm kunnen geven.

Sculpturen die zowel onthullen als verbergen

Anish Kapoor (Indië, 1954) is een Brits beeldhouwer van Indische origine. Zijn kleur- en vormtaal doet denken aan hindoeïstische rituele en symbolen. Zijn werk verbeeldt het verlangen naar een samensmelting van tegengestelde principes als geest en materie, afwezigheid en aanwezigheid, vrouwelijk en mannelijk.

Zonder titel (1991) is een ruwe kubusvormige kalksteen die vooraan werd uitgehold. De binnenzijde is bedekt met donkerblauw pigment. De blik van de toeschouwer wordt gefixeerd op het donkere gat, dat de illusie schept van een materie die er bovenop is aangebracht. Kapoor toont de 'potentiële leegte'.

Het gebruik van het blauwe pigment verwijst enerzijds naar de westerse kunst, naar het werk van onder anderen Yves Klein, die net als Kapoor met kleur het transcendente (wat buiten de ervaring ligt) wil bereiken. Anderzijds symboliseert het pigment goddelijke aanwezigheid en dematerialiseert het de bedekkende aardse vorm van de steen.

Organische constructies

Richard Deacon (Groot-Brittannië, 1949) was een leerling van Anthony Caro. Tot halverwege de jaren zeventig vervaardigt hij sculpturen onder invloed van de conceptuele kunst en de performance-kunst. Later maakt hij organisch welvende sculpturen, waarbij de omtreklijnen het belangrijkste zijn. Zo verwerpt hij, net zoals Caro, de opvatting dat vorm uit massa ontstaat. De sculpturen zijn meestal opgebouwd uit strippen hout of gegalvaniseerd staal.

'Ik ben een constructeur, geen beeldhouwer of boetseerder. Daarom zijn constructieve en bouwkundige vaardigheden voor mij het meest van belang.'

Deacon wil met zijn motieven als 'zintuigen' en 'organen' de dubbelzinnige communicatie verbeelden tussen het ik en de buitenwereld. Deze motieven zijn op te vatten als metaforen. Ook de titels van zijn werken zinspelen hierop.

Richard Deacon (GB, 1949) **Body of Thought n° 2, 1988**

aluminium, koper, gegalvaniseerd staal, karton, klinknagels en schroeven
248 x 300 x 258 cm
verzameling MUHKA
foto: Syb'1 S.-Pictures

Anish Kapoor (Indië, 1954) **Zonder titel, 1991**

steenblok, pigment
101 x 122 x 77 cm
verzameling MUHKA
foto: Syb'1 S.-Pictures



Kijk-wijzer

**Kunstwerken praten niet.
Ze zeggen geen woord.
Toch hebben ze je veel te vertellen.
Als je goed kijkt en de juiste vragen stelt,
geven ze toch een stukje van hun geheim prijs.**

Speciaal voor jou, vertellen 5 werken uit het museum hier hun verhaal.
Maar ze laten ook veel aan jouw verbeelding over.
Kijk maar!

Marlène Dumas



**Ben ik een man of een vrouw?
Je ziet alleen mijn rug.
Ik kijk in de richting van drie
paar mannen-benen.
Van wie zijn die, denk je?
Daar heb je het raden naar.
Wat hier gebeurt, mag jij zelf
bedenken.**

De vrouw die mij gemaakt heeft, heet **Marlène Dumas**. Ze is 44 jaar oud en woont in Nederland, maar ze werd in Zuid-Afrika geboren. Marlène schilderde mij met penselen en olieverf uit een tube op een doek. Ik ben heel licht geschilderd; de broeken maakte ze donker-grijs en -bruin. Er zit geen kader rond het schilderij. Zo kan je het beeld in gedachten zelf vervolledigen. Ik sta er immers niet helemaal op, en ook de mannen niet. Daardoor lijk ik dichterbij en kan je makkelijker in mijn huid kruipen. Hoe voelt het? Waarom heeft Marlène haar schilderij '(slacht)offer' genoemd, denk je?

Marlène Dumas
Sacrifice (=offer-gave)
1993
foto: Syb'l S.-Pictures

Tony Cragg
Spirale (=spiraal, krullijn)
1983
foto: Syb'1 S.-Pictures



Tony Cragg

**Ik ben een spiraal, gemaakt uit afval.
Daar schaam ik me niet over. Integendeel.
Zo gebeurt er nog iets creatiefs met wat jullie wegwerpen.**

Dat vindt tenminste mijn maker, **Tony Cragg**. Hij komt uit Engeland en is 48 jaar. Hij verzamelt allerlei 'rommel'. Welke dingen herken je? Die dingen schikt hij dan netjes in een bepaalde vorm. In mijn geval, in de vorm van een spiraal, van laag naar hoog of omgekeerd. Zo wordt ook de afvalberg steeds groter – of omgekeerd: kleiner, als iedereen het afval hergebruikt, zoals mijn maker.

*** Je kan er ook je steentje toe bijdragen: zoek allerlei wegwerp-voorwerpen bij elkaar uit kleuren die op elkaar gelijken. Schik ze daarna in een bepaalde vorm. Ik ben een spiraal, maar je kan ook een vierkant maken, of een cirkel, of een slang, ... Je bedenkt wel wat.**

Juan Muñoz

Juan Muñoz
Conversation piece with a stick
(='babbel-stuk' met stok)
1994
foto: Syb'1 S.-Pictures



**Wie durft mij te naderen?
Als je te dichtbij komt,
haal ik uit met mijn stok!
Lopen kan ik niet.
Als je ooit hebt deelgenomen aan een wedstrijd
zakkenlopen, dan weet je hoe ik me moet
voelen. Ik zit tot aan mijn nek in die zak – en
mijn armen zijn als die van een pop.
Ik lijk wel een tuimelpop.
En mijn ogen: die zitten zo goed als dicht.
Om eerlijk te zijn, ik kan helemaal niet
bewegen!**

De kunstenaar **Juan Muñoz** heeft me in brons gegoten. Brons is een metaal dat, als je het heel warm maakt, vloeibaar wordt. Eenmaal droog, wordt het keihard en voelt het koud aan. Na een tijdje slaat het groen uit.

Juan komt uit Spanje. Hij is 44 jaar.

Juan heeft me niet op een voetstuk gezet, zoals vroeger met beelden vaak gebeurde. Die keken dan vanuit de hoogte op je neer, alsof ze wilden zeggen: 'Ik ben Kunst! Naar mij moet je opkijken!' Ik sta gewoon op de grond (al is het zonder voeten), op jouw hoogte, zodat we makkelijker een praatje kunnen slaan.

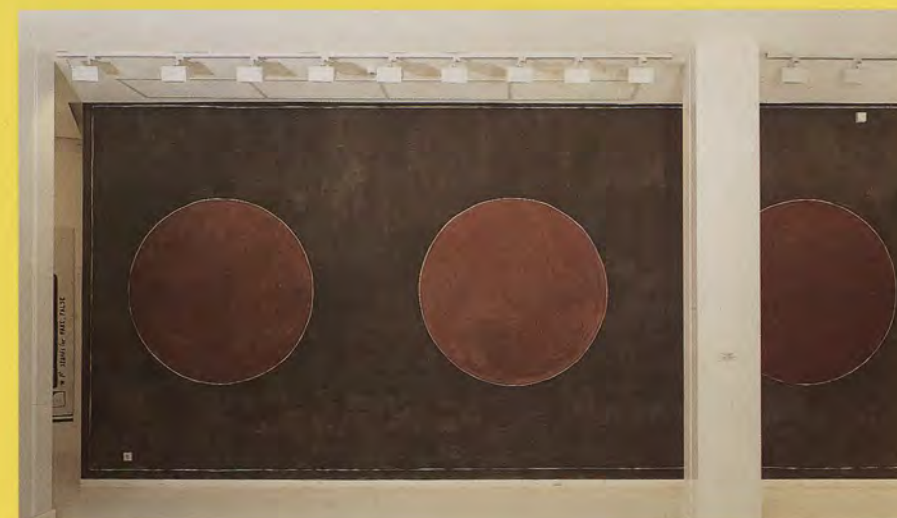
Ik kan dan wel niet bewegen, maar jij kan wel om mij heen lopen. Dan zie ik er telkens anders uit.

Ik hang immers niet als een schilderij aan de muur, zoals het meisje hierboven. Ik ben een beeld. Ik sta vrij in de ruimte. Je kan mij aan alle kanten bekijken.

Maar daarvoor moet je naar het museum komen! Dat kan je op de foto niet zien.

In het Middelheim Openluchtmuseum in Antwerpen hangen twee maten van mij in de bomen. Die kan je ook eens gaan kijken.

*** Ik voel me hier wel wat alleen.
Tekening jij iets of iemand voor mij om mee te
spelen of te praten?**



David Tremlett
(en David Smith)
Zonder titel
1988
foto: Syb'1 S.-Pictures

David Tremlett

**Als je het museum binnenkomt, kan je niet naast
ons heen kijken.
We zijn met z'n drieën: drie grote cirkels naast
elkaar.
Wij zijn wat we zijn: rond van vorm en bruin-rood
van kleur, meer niet.
We zweven tegen een zwarte achtergrond, als drie
grote planeten of vliegende schotels of ...
Jij hebt vast meer fantasie dan wij.**

David Tremlett heeft ons getekend. Op een (witte) muur in het museum. Hoe heeft hij ons zo mooi rond kunnen tekenen? Met de losse hand? Of had hij zo'n grote passer bij? We verklappen het jou! In het midden van elke cirkel sloeg David een nagel in de muur. Daar maakte hij een touwtje aan vast. Aan het uiteinde van dat touw zat een krijtje. En zo trok hij een mooie ronde. Rondom elk van ons heeft David een witte lijn getekend en rondom ons drieën een rechte kader. Ons en de ruimte eromheen heeft hij met pastel gekleurd. Dat is een soort krijt. Je kan je wel voorstellen hoeveel werk dat was! Maar Peter Smith, een vriend, heeft David daarbij geholpen. Eerst had David een tekening in 't klein gemaakt op papier. Als de museum-mensen willen kunnen ze deze muur-tekening met wit overschilderen en op een andere muur - met de kleine tekening ernaast - weer overdoen. Maar ze denken wel twee keer na! David is een Engelsman van 52 jaar. Hij gaat vaak op reis naar verre, vreemde landen. Daar zien de bomen, de huizen en de mensen er vaak heel anders uit dan bij ons. Die vormen en kleuren blijven in zijn hoofd spoken. Als hij eenmaal weer thuis is, gebruikt hij ze in zijn tekeningen.

*** Maak zelf ook eens een tekening met allerlei vormen in verschillende kleuren die niet meteen iets voorstellen.**



Keith Haring
Zonder titel
1987
foto: Syb'l S.-Pictures

Keith Haring

Als een kleurrijke optocht trekken wij elke dag door de cafetaria van het museum.

Op het eerste gezicht zijn we een wirwar van lijnen en kleuren.

Maar als je goed kijkt, zie je: ogen, een arm, een voet, een borst, dieren, ...

Wat zie jij nog meer?

We lijken wel vrolijk, maar zijn we het echt? We zien er uit als robots; liever waren we mensen van vlees en bloed geweest ...

De Amerikaan **Keith Haring** schilderde ons meteen met acrylverf op de muur.

Hoe kan je zien dat hij snel tewerk ging?

Welke kleur heeft hij eerst geschilderd?

Welke kleuren heeft hij nog meer gebruikt?

Voor hij beroemd werd, beschilderde hij muren in de stad en in de metro met zijn graffiti. Dat mocht eigenlijk niet, maar het was goedkoop en iedereen kon het zien. Zo werd hij bekend. Toen mocht hij in de musea op de muren gaan schilderen.

Deze muurschildering maakte hij tien jaar geleden, bij de opening van het museum.

Je kent Keiths tekeningen vast van T-shirts of postkaarten die iedereen kan kopen.

Keith is intussen gestorven aan aids. Hij is maar 32 jaar geworden. Maar gelukkig leeft hij voort in ons.

*** Heb jij wel eens een boodschap op een WC-deur of in een boom gekrast?**

Dat mag eigenlijk niet, maar misschien vind je wel een muur waarop je mag schilderen. Je maakt best eerst een schets op papier.

Teken bijvoorbeeld een gekke stoet mens-dieren of dier-mensen. Of misschien heb je zelf wel een veel beter idee...

Vind je geen muur, dan kan je bijvoorbeeld ook een grote krijt-tekening maken op de stoep.

Een tip:

Als je het museum bezoekt, neem dan zeker een keer de lift.

Daar zit ook een kunstwerk in. Van Hugo Duchateau.

Een echte verrassing!

Om zelf te doen

Om zelf te doen 1:

Breng de kunstwerken zelf aan de praat.

Teken bij elk werk een tekstballon, zoals in een strip.

Wat zeggen ze?

Om zelf te doen 2:

Elk van deze vijf woorden hoort bij één van de getoonde werken.

Noteer bij elk werk het woord dat er volgens jou bij hoort.

robot/offer/spiraal / $1 \times 3 = 3$ / zakkenloper

Om zelf te doen 3:

Waaruit is het gemaakt?

Noteer bij elk werk het materiaal waaruit het is gemaakt.

brons- verf op doek - verf op muur - pastel op muur - wegwerp-dingen

In het museum staan nog veel meer werken dan je hier gezien en 'gehoord' hebt.

Je zal ook merken dat niet alle werken in dit boekje er altijd zijn.

Dat komt omdat het museum zoveel kunstwerken heeft, dat ze nooit allemaal tegelijk kunnen getoond worden. Daarom worden ze soms voor een tijdje in de kelder opgeborgen en worden er andere tevoorschijn gehaald.

Maar als je de werken die je ziet, de juiste vragen stelt, kom je er heel wat over te weten.

Drie vragen steek je op zak: **wat?** (wat zie ik? wat stelt het voor?) / **hoe?** (waaruit is het gemaakt?) en **waarom?** (wat wil de kunstenaar mij vertellen? wat vind ik ervan?).

In het museum vind je ook steeds een foldertje of een museumspel dat je verder op weg helpt.

Veel plezier!



Recyclage en omvorming

Typerend voor de nieuwe beeldhouwkunst is het gebruik van bestaande dagelijkse objecten. Door gekende objecten op een ongewone manier met elkaar te combineren of te manipuleren, kijken we er anders naar.

Bill Woodrow (Groot-Brittannië, 1948) maakt ruimtelijke installaties met op de schroothoop gevonden materiaal. Meestal gaat het om voorwerpen die typisch zijn voor onze consumptiemaatschappij.

In *Bible Blood* (1982) gebruikt hij een zetel en een radiator. Uit de radiator snijdt hij een revolver en een bijbel, uit de rugleuning van de zetel snijdt hij een plas bloed. De revolver, de bijbel en het bloed blijven met een soort 'navelstreng' verbonden met de 'moederobjecten'. De installatie lijkt net een scène uit een ouderwetse film, met voorwerpen uit de jaren vijftig. Wat zou er gebeurd zijn? De betekenis van het werk is door de kunstenaar niet vooraf bepaald, het is afhankelijk van de 'lezer'.

'Het is nogal moeilijk om in het centrum van Londen klei op te spitten. Dit is niet het geval met het door mij gebruikte materiaal: als ik mijn huis in Londen uitkom, val ik erover. Het is gewoon beschikbaar, als onderdeel van mijn omgeving.'

Reflecties over architectuur en ruimtelijke ordening

Harde ingrepen in bestaande architectuur

De modernistische architect **Gordon Matta-Clark** (Verenigde Staten, 1943–1978) reageert in de jaren zestig en zeventig op bestaande maatschappelijke toestanden. Hij ontmantelt gebouwen en noemt dat 'anarchitectuur'. Door insnijdingen te maken opent hij ruimten en legt hij onverwachte gezichtspunten en lichtinvallen bloot. Foto's zijn meestal de enige getuigenissen.

In het Rubensjaar bewerkte Matta-Clark een oud kantoorgebouw aan de Ernest van Dijckkaai te Antwerpen. Hij sneed geometrische vormen uit vloeren, wanden en daken zodat de inwendige structuur van het gebouw zichtbaar werd en noemde het *Office baroque* (1977), als een eerbetoon aan Rubens. Met dit werk bekritiseert de kunstenaar de afbraakpolitiek van de overheid. Hij wil van *Office baroque* een museum voor hedendaagse kunst maken, tal van kunstenaars schenken een werk. Na zijn dood wordt het gebouw afgebroken.

Als in 1987 het MUHKA officieel zijn deuren opent, is de internationale collectie van de stichting Gordon Matta-Clark (ongeveer 160 werken) de basis van de eigen verzameling. Het MUHKA heeft dus met Matta-Clark een speciale band: de openingstentoonstelling in het museum was gewijd aan deze kunstenaar.

Bill Woodrow (GB, 1948) **Bible Blood, 1982**

mixed media, zetel en radiator
verzameling MUHKA
foto: Syb'1 S. Pictures

Gordon Matta-Clark (VS, 1943–1978) **Office baroque # 669, 1977**

cibachrome en tape
175 x 105 cm
schenking Gordon Matta-Clark
foto: Syb'1 S. Pictures



Stedebouw

Architect en beeldend kunstenaar **Luc Deleu** (België, 1944) denkt vooral filosofisch en theoretisch over architectuur. De praktische uitvoering komt op de achtergrond. In 1970 organiseert hij de tentoonstelling *Luc Deleu neemt afscheid van de architectuur*. Hij distantieert zich van de toenmalige bouwkunst. Omdat hij vindt dat er in België te veel gebouwd wordt, formuleert hij ideeën onder de vorm van 'Voorstellen' en 'Adviezen', zoals het *Voorstel tot recycling SS France* (z.d.) om een pakketboot te recyclen tot een drijvende universiteit en het *Voorstel voor naakte Olympische Spelen (Montreal)* (1976). Voor het vervaardigen van *Obelisk* (1983) stapt Deleu over naar legoblokjes als minibouwstenen. Deze sculptuur is de laatste in een reeks, steeds opgebouwd met dezelfde blokjes. Door het gebruik van dit materiaal ontstaat een andere schaalverhouding. Zo zou iedereen een maquette van zijn eigen 'droomhuis' kunnen bouwen. Bevalt het ontwerp je na een tijd niet meer, dan breek je het af en met dezelfde blokjes maak je iets anders. De kleuren maken het ontwerp speels, alhoewel er in het kleurgebruik toch een bepaalde regelmaat zit.

Luc Deleu (B, 1944)
Obelisk, 1983
legoblokjes
226 x 91 x 91 cm
verzameling MUHKA
foto: R. Heirman Graphics,
SintMaartens-Latem

**Menselijke figuren**

Henk Visch (Nederland, 1950) maakt vanaf het begin van de jaren tachtig verstilde, als het ware in zichzelf teruggetrokken sculpturen, zowel figuratief als abstract, in uiteenlopende materialen. Het uitgangspunt van de sculpturen zijn herinneringen, dromen, indrukken en associaties. Naast sculpturen maakt de kunstenaar ook tekeningen en grafiek.

Feelings of affinity are extremely complex (1990) bestaat uit zes sculpturen in brons gegoten en verzilverd. Zes identieke gestileerde menselijke figuren, schaatsers, verkeren in wankel evenwicht: één pin in de voet houdt hen in de vloer.

Visch geeft zijn introverte beelden vaak poëtische titels, die een aanzet geven tot interpretatie maar het werk niet vastleggen: 'gevoelens van verwantschap zijn bijzonder ingewikkeld'.

Henk Visch (NI, 1950)
Feelings of affinity are extremely complex, 1990
verzilverd brons
96 x 95 x 29,5 (6 exemplaren)
verzameling MUHKA
foto: Syb'1 S.-Pictures

Fotografie

In de conceptuele kunst wordt de fotografie onder meer gebruikt als registratie van tijdelijke projecten zoals performances. Het is pas vanaf de pop art, een kunststroming uit het einde van de jaren zestig die zich inspireerde op de massamedia, dat de foto als zelfstandig beeldelement gebruikt wordt. Door de geleidelijke aanvaarding van de fotografie als kunst, groeit haar status begin jaren zeventig. Vanaf dan wordt ook in de conceptuele kunst de foto meer experimenteel gebruikt. Belangrijk zijn bijvoorbeeld Bernd en Hilla Becher, die met hun foto's een

persoonlijke visie op het artificiële stadsleven geven.

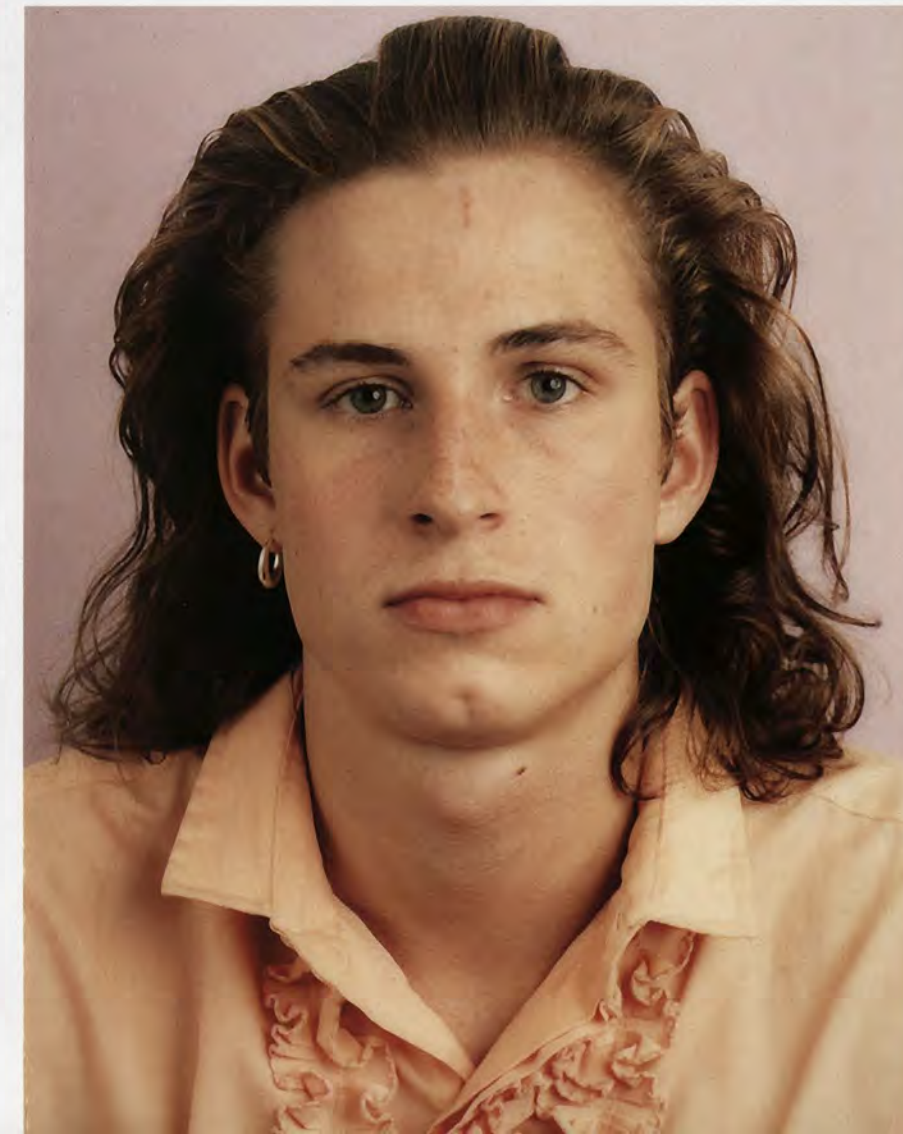
Thomas Ruff (D, 1958)
Zonder titel (Portret Franky Müller), 1985
kleurenfoto
210 x 160 cm
verzameling MUHKA
foto: Syb'1 S.-Pictures

Fotografie als registratie

Thomas Ruff (Duitsland, 1958) gaat net zoals zijn leermeester Bernd Becher, systematisch te werk. In 1981 begint hij met een serie portretfoto's, zowel in grote als kleine formaten, van generatiegenoten, vrienden en bekenden. In 1986 fotografeert Ruff naoorlogse woonhuizen en in 1989 maakt hij uitvergrotingen van bestaande wetenschappelijke foto's van sterrenhemels. Met zijn foto's wil de kunstenaar aantonen dat het onmogelijk is om met foto's de werkelijkheid adequaat te documenteren; de foto neemt een eigen, autonome realiteit aan.

Zonder titel (Portret Franky Müller) (1985) valt op door het contrasterende kleurgebruik en de natuurlijkheid van het personage. Door het grote formaat komen onvolmaakt-heden zoals grove poriën en puistjes extra naar voren. Al wordt de naam van de geportretteerde in de titel vermeld, toch blijft de figuur anoniem.

Ruff beschouwt zijn portretten als imitaties van de conventionele portretfotografie. Volgens hem slaagt de fotografie er niet in het karakter of de persoonlijkheid van de geportretteerde vast te leggen en tonen zijn portretten alleen de oppervlakte.





Cindy Sherman (VS, 1954)
Untitled 120 A, 1983

kleurfoto
101,6 x 76
verzameling MUHKA
foto: Syb'1 S.-Pictures

Cindy Sherman (VS, 1954)
Untitled 121 A, 1983

kleurfoto
101,6 x 76 cm
verzameling MUHKA
foto: Syb'1 S.-Pictures

Geënceneerde fotografie

De geënceneerde fotografie, die ontstaan is in de Verenigde Staten en haar wortels in de performance heeft, legt situaties vast die voor de gelegenheid in het atelier worden opgesteld. De fotograaf is geen observator die de alledaagse werkelijkheid vastlegt, maar daarentegen een eigen wereld schept. De onderwerpen zijn als stillevens, vaak lijken het net decors van theatrale spektakels.

Cindy Sherman (Verenigde Staten, 1954) neemt foto's van zichzelf in haar atelier. Toch zijn het geen zelfportretten; ze vermomt zich en verschijnt telkens in een andere gedaante. In *Zonder titel nr. 120 A* (1983) lijkt ze op een ziek meisje en in *Zonder titel nr. 121 A* (1983) op een filmster. De kunstenaar wil vooral emoties vastleggen. Zowel de belichting als de encenering zijn beïnvloed door de schilderkunst.

'Het zijn figuren waarover ik als kind droomde of voor wie ik misschien wel bang was. Deze personages komen uit de werkelijkheid en zijn emotioneel aan mij verwant. Tegelijkertijd zijn het ook zuiver fictieve uitvindingen, voor de foto gemaakt. Daarom alleen al lijken ze geen van alle echt op mijzelf.'



Maatschappelijk geëngageerde fotografie

In de jaren tachtig leveren de postmoderne kunstenaars kritiek op de formele, modernistische benaderingswijze van de fotografie. Net zoals de pop art-kunstenaars maken ze geen nieuwe foto's, maar verwerken ze beelden uit de massamedia. Met deze werkwijze uiten ze kritiek op de stortvloed van beelden, in tegenstelling tot de fascinatie daarvoor bij de pop art. De fotografen discussiëren over de documentaire fotografie en maken 'reconstructies' van maatschappelijke situaties, die volgens hen een kritische blik verdienen.

Barbara Krüger (Verenigde Staten, 1945) gebruikt de beeldtaal van de publiciteit: ze stelt haar werk voor als een boodschap op een reclamebord. Krüger is gefascineerd door het effect van reclameslogans die ons omringen. De teksten, weergegeven in zwartrode tekstbalken die de afbeelding doorsnijden en herinneren aan nazi-propaganda, bestaan uit agressieve oneliners en moralistische slogans over rolpatronen, de consumptie-maatschappij, kunst en politiek.

We are not what we seem (1988) slaat niet enkel op de afgebeelde foto, maar ook op onze maatschappij, op onszelf, op wat we doen en op alles wat ons omringt: niets is zoals het eruitziet. Krüger levert kritiek op bepaalde stereotiepe denkbeelden uit onze mannenmaatschappij. 'We are not what we seem' wijst ons op het feit dat beelden niet éénduidig leesbaar zijn, dat er verschillende sleutels zijn om beelden te interpreteren. Het onderscheid tussen illusie en werkelijkheid valt door de montage weg en nieuwe associaties worden gelegd.

Neoconceptuele kunst: invloed van massamedia en consumptie-maatschappij

Vanaf de jaren tachtig wordt in de Verenigde Staten de term neoconceptuele kunst gebruikt voor kunstenaars als Jeff Koons en Haim Steinbach. Het is een verzamelnaam voor figuratief en abstract werk met een sterk conceptueel karakter. Het gaat om zeer uiteenlopend werk, waarbij de nadruk ligt op de invloed van de massamedia en op de ideeën over kunst, in haar relatie tot de moderne consumptie-maatschappij.

De Franse filosoof Jean Baudrillard heeft het over de stortvloed van informatie die de werkelijkheid reproduceert, verdubbelt en tot een systeem van lege tekens maakt. Kunstwerken zijn enkel nog tekens zonder oorspronkelijke inhoud, die niet langer fundamentele waarheden weerspiegelen maar alleen nog verwijzen naar elkaar, naar de marktwaarde en naar hun positie binnen het ruilwaardesysteem. Het eens zo duidelijke verschil tussen kunst en kitsch is opgeheven.

Typisch in de neoconceptuele kunst is het gebruik van dagelijkse voorwerpen. De kunstenaars baseren zich op de readymades (het samenvoegen en tentoonstellen van bestaande objecten zoals een fietswiel op een barkruk:



Barbara Krüger (VS, 1945)
We are not what we seem, 1988

fotografische zeefdruk op vinyl op chassis
275 x 240 cm
verzameling MUHKA
foto: Syb'Pictures
(zie cover)

'all ready made') van Marcel Duchamp, op de wijze waarop Andy Warhol koel en zonder commentaar de brokstukken van de moderne westerse samenleving presenteert en het effect ervan versterkt door motieven te herhalen en te vergroten (bijvoorbeeld Campbell's soepblikken) en op het in vraag stellen van de museale context zoals Marcel Broodthaers.

Installaties met elementen uit de realiteit

In 1979 maakt **Guillaume Bijl** (België, 1946) zijn eerste transformatie-installatie. Hij bouwt kunstgalerij *Ruimte Z* te Antwerpen om tot een autorischool. *Autorischool Z* (1979), nu in het bezit van het MUHKA, is een echte autorischool met alles erop en eraan. Je verwacht dat de instructeur er elk moment kan binnenkomen om met de les te beginnen!

Dit werk is Bijls eerste kunstliquidatieproject, zagezegd in opdracht van de Staat. De idee is de volgende: de overheid besteedt geld aan iets (aan cultuur) dat niets opbrengt vanwege het onfunctionele karakter van kunst. Daarom zou het financieel en economisch gezien heel wat interessanter zijn om alle culturele instellingen (tijdelijk) te veranderen in ruimtes met een commercieel of praktisch nut.



Guillaume Bijl (B, 1946)
Autorischool Z, 1979-1989

installatie, mixed media
260 x 535 x 1024 cm
schenking van de kunstenaar,
1990
foto: Philippe De Gobert, Brussel

Graffiti: ingrepen in de realiteit

Graffiti zijn afbeeldingen die lijken op beeldschrift, op pictogrammen. Vanaf de jaren zestig duiken graffiti vooral op in New York, op openbare gebouwen en in de metro. De voorstellingen worden in de jaren zeventig en tachtig complexer en kleuriger, de letters worden gecombineerd met cartoonachtige stripfiguren.

Graffiti maken deel uit van een aantal culturele verschijnselen, zoals ook de rapmuziek en de breakdance. Het grote publiek en de overheid associëren graffiti met vandalisme en criminaliteit, de kunstenaars daarentegen benadrukken het decoratieve aspect.

In de jaren tachtig werden een aantal tentoonstellingen gewijd aan graffiti, in de jaren negentig is de interesse grotendeels verdwenen.

Keith Haring (Verenigde Staten, 1958–1990) is in New York al vroeg actief als graffiti-kunstenaar, in de metro en op straat. Zijn herkenbare en eenvoudige figuurtjes zijn inmiddels wereldberoemd. In de jaren tachtig zijn de gadgets met zijn tekeningen razend populair. Zelfs Grace Jones en Madonna laten zich door hem beschilderen (bodypainting).

In 1987, het jaar van de officiële opening van het MUHKA, is Haring in Antwerpen. Met een walkman op zijn hoofd schildert hij in één dag en zonder voorontwerp de tekening *Zonder titel* (1987) op de cafetariamuur. Deze schildering lijkt een, in vrolijke kleuren verholde, kritiek op de toenemende mechanisering van onze maatschappij.

Individuele mythologieën

De verzamelnaam 'Individuele Mythologieën' wijst op de terugkeer naar een nieuwe subjectiviteit in de beeldende kunst. In tegenstelling tot de objectieve zeggingskracht van beelden in de minimal art, ontstaan beelden met meer subjectieve uitdrukkingsvormen. Hoe verschillend deze vormen ook kunnen zijn, individuele mythologieën hebben met elkaar een belevingswereld gemeen waarin de verbeelding van de persoonlijke identiteit van de kunstenaar centraal staat. Het rusteloze verlangen naar het persoonlijke, naar het eigen ik wordt gestild in de hang naar de mythe. In een poging de betekenis van de mythe te achterhalen, wordt een beroep gedaan op het onbewuste of het onderbewuste, met alle symbolische, mystieke en contemplatieve aspecten vandien.

Wetenschapper-kunstenaar

Als kind droomde **Panamarenko** (België, 1940) ervan om als een vogel door de lucht te vliegen. De naam Panamarenko is een samentrekking van Pan American Airlines and Company. Aanvankelijk is de kunstenaar betrokken bij happenings in Antwerpen en vervaardigt hij poëtische objecten. Hij wordt in 1967 bekend met een performance waarbij hij met magneetschoenen op het plafond van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg in Brussel beweegt. Als pseudo-wetenschapper werkt hij sinds 1967 aan fantasievolle luchtvaartuigen en machines,

geïnspireerd op insecten, vogels en oude vliegtuigen. Hij gebruikt lichte materialen zoals papier, draad, aluminium en bamboe.

De *Pastillemotor* (1991) of zachte motor is licht en geluidloos. Hij is de verkleinde versie van de reusachtige vliegtuigmotor, die de kunstenaar ontwierp voor zijn 'rugzakvliegtuig'.

Panamarenko (B, 1940)**Pastille Motor, 1994**

sokkel: 95 x 50 x 50 cm

motor: 63 cm diameter x 20 cm

diepte

verzameling MUHKA

foto: Syb'l S.-Pictures





Jan Fabre (B, 1958)
Mur de la montée des anges,
1993

verzameling MUHKA
 foto: Syb'l S.-Pictures

Universele kunstenaar

Jan Fabre (België, 1958) is niet alleen beeldend kunstenaar. Hij is ook actief op het gebied van theater, opera, video en performance. Hij creëert een fantastische wereld rond zichzelf en zijn bezigheden. De balpen of de bic is zijn belangrijkste instrument. Ter voorbereiding van zijn theaterproducties ontstaan honderden schetsen en ontwerpen, die soms uitgroeien tot zelfstandige kunstwerken. Het blauw van de bic symboliseert het mysterieuze 'Uur Blauw'.

'Wanneer de nachtdieren gaan slapen en de dagdieren ontwaken is er in de natuur een moment van sublieme stilte waarin alles opensplijt, openbarst en verandert... Het is een ruimte tussen dag en nacht, tussen leven en dood, waarin ondefinieerbare dingen gebeuren.'

De buste *Mur de la montée des anges* (1993) is gemaakt met honderden juweelkevers en lijkt op een engel die naar de hemel opstijgt. De kleur van de kevers varieert van groen tot blauwachtig paars. Fabre is geïnspireerd door de insectenwereld. Insecten hebben geen geschiedenis en zien of kennen ons niet. Hij verwijst daarvoor graag naar zijn overgrootvader, de entomoloog Jean-Henri Fabre.

'Wat, tenslotte, is de mens in de natuur? Niets tegenover het oneindige, alles tegenover het nietige, een midden tussen alles en niets...'

Thierry De Cordier (B, 1954)
'1988', 1993

hout, zwarte monnikenstof, zwarte verf, aarde
 verzameling MUHKA
 foto: Syb'l S.-Pictures



Filosoof-kunstenaar

Terwijl onze maatschappij gericht is op consumptie en prestatie, denkt **Thierry De Cordier** (België, 1954) na over 'het leven'. Omdat het communiceren met anderen daarvoor zo moeilijk is, keert hij zich in zichzelf. De kunstenaar creëert een stolpvormige woon- en werkplaats, waar hij in alle rust kan nadenken en waar hij de confrontatie met de buitenwereld kan ontlopen. Een voorbeeld hiervan is *1988* (1993): een 'denktank', vervaardigd uit paterpij. De ruwe textuur is bedekt met aarde en stof en werd zwart geschilderd. Bovenop zit een lapje uit astrakanwol: de plaats om met het hoofd te bonken bij meditatie. De sculptuur stelt ook een romp voor, zonder hoofd, net een ineengedoken eenzame figuur. Dit werk is de veruiterlijkste vorm van De Cordiers *Jardinières*: interieurtekeningen van denkplaatsen in de grond, als droogkamers voor onze gedachten.

Antropoloog-kunstenaar

Jimmie Durham (Verenigde Staten, 1940), schrijver, beeldhouwer, performancekunstenaar en dichter, is een van de meest controversiële figuren binnen de hedendaagse kunst. Als Cherokee indiaan en als lid van de 'American Indian Movement', richt hij eind jaren zeventig de 'International Treaty Council' op bij de Verenigde Naties en verdedigt hij de rechten van de Amerikaanse indianen.

'Ik ben een Cherokee-kunstenaar die vecht om ervoor te zorgen dat de Cherokee-kunst zou beschouwd worden als universeel en onbegrensd, zoals ook de kunst van gelijk welke blanke beschouwd wordt... Authenticiteit is een racistisch concept dat functioneert om ons opgesloten te houden in 'onze' wereld voor het gemak van de dominante maatschappij.'

Es geht um die Wurst (1992) werd in 1992 getoond op Documenta IX te Kassel als een deel van de presentatie van het werk van Durham. Het beeld is uit hout gesneden en beschilderd. Kenmerkend zijn spot en humor en de bewuste formele onbeholpenheid. Het beeld illustreert dat het begrip 'schoonheid' geen streefdoel is voor Durham.

Zijn werk wordt ingedeeld bij de 'wilden' en daarom keert hij de stereotiepe opvattingen over 'de wilden' en het 'primitivisme' om. Hij buit de interesse van de Amerikaanse en Europese dominante cultuur uit door hun culturele verwachtingspatronen om te keren.

Durham is ook schrijver. De tekst speelt in het werk een belangrijke rol. 'Es geht um die Wurst' komt neer op de uitspraak: 'het zal me worst wezen, het laat me koud'.



Jimmie Durham (VS, 1940)
Es geht um die Wurst, 1992
 mixed media
 149 x 110 cm
 verzameling MUHKA
 foto: Syb'l S.-Pictures

Besluit

Deze tekst wil een idee geven van wat er in het MUHKA aan hedendaagse kunst aangekocht wordt. Een selectief beeld: uit de ongeveer 600 werken die de collectie rijk is, werden er slechts 25 geselecteerd. Deze selectie is een persoonlijke keuze, waarbij uiteraard rekening werd gehouden met de plaats van de werken in hun (kunst)historische context.

Bij het bespreken van kunstwerken kan je verschillende indelingen hanteren, bijvoorbeeld: geografisch, chronologisch, naar het materiaalgebruik,... Het leek mij het meest geschikt om een onderscheid te maken tussen modernistische en postmodernistische kunst, vermits de collectie van het MUHKA toegespitst is op de kunst vanaf de jaren '80, de breuklijn tussen modernisme en postmodernisme

De identiteit van een museum wordt grotendeels bepaald door de eigen collectie. Daarom streeft het MUHKA vanaf voorjaar 1998 naar een permanente 'tijdelijke' opstelling van zijn verzameling; een presentatie op het gelijkvloers die om de drie maanden verandert

Greet Stappaerts

Een Verhaal zonder Helden

(Tien jaar tentoonstellen in het MUHKA)

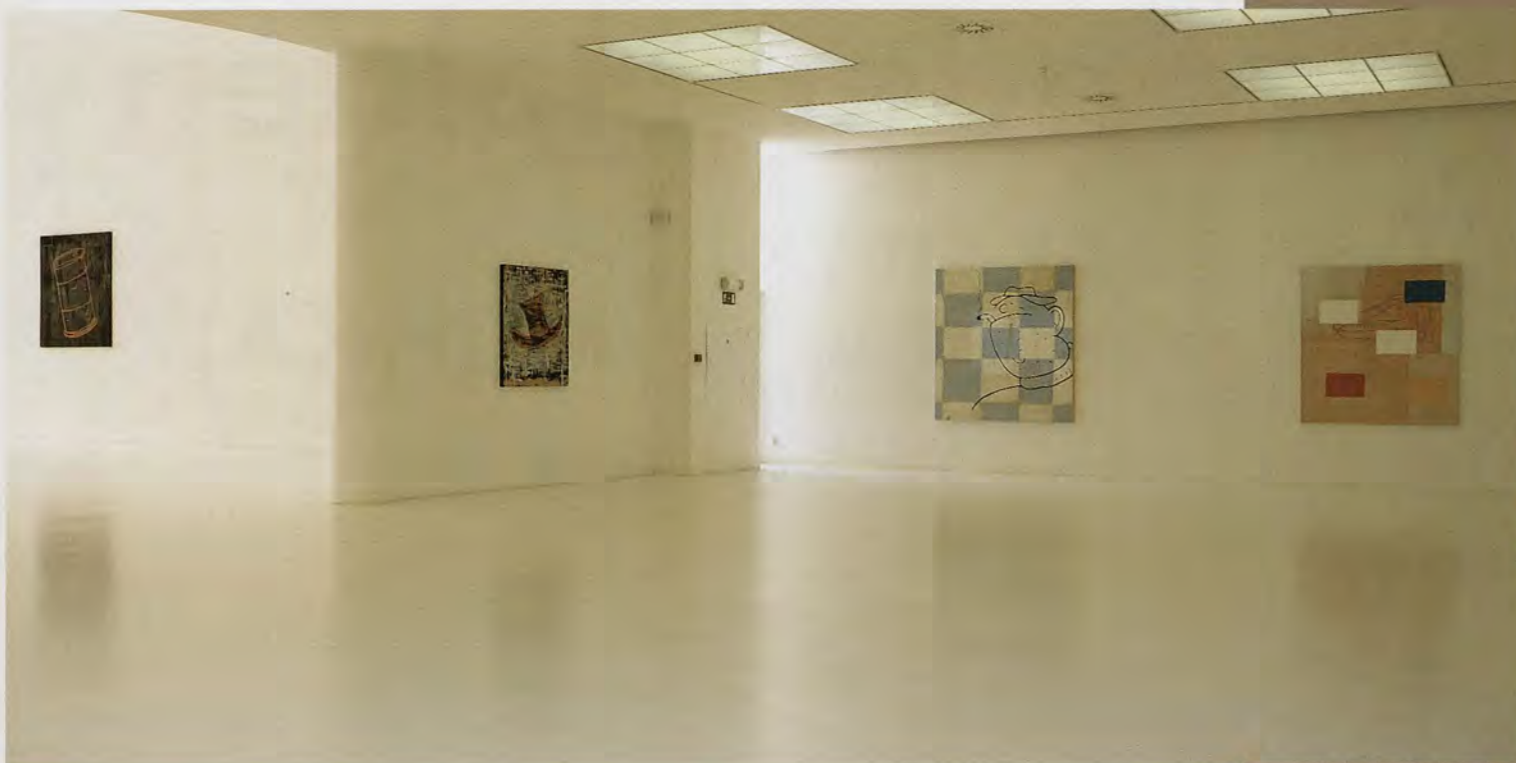
Museum

Tien jaar MUHKA werd niet gevierd met een tentoonstelling, maar met een presentatie van een aantal stukken uit de verzameling. Het had iets weg van een verjaardagsfeest zonder taart. Nochtans profileert het MUHKA zich al tien jaar onafgebroken en met wisselend succes als een context voor tijdelijke tentoonstellingen. Tot de uitbreiding van 1993 ging vrijwel alle beschikbare ruimte naar tentoonstellingen, en ook daarna nam de verzameling verhoudingsgewijs een veeleer beperkte plaats in. De volledige jaarwerking van het museum is als een biologische klok afgestemd op de indeling in tentoonstellingsperiodes en de belangstelling van de pers en de opkomst van het publiek zijn vrijwel uitsluitend verbonden aan de tijdelijke exposities.

Het MUHKA zelf is een typisch product van de jaren tachtig, een periode waarin ambitieuze internationale tentoonstellingen van hedendaagse kunst een nieuw fenomeen worden in de cultuurindustrie. Prestigieuze evenementen als *Zeitgeist* (Berlijn) en *Bilderstreit* (Keulen) illustreren zowel de economische welvaart van de actuele kunstscène als de postmoderne neiging de kunstgeschiedenis van morgen vandaag al aan te vatten. Die euforie leidt onder meer tot de oprichting van een groot aantal musea van hedendaagse kunst, die vooral in de Verenigde Staten en in Duitsland gekenmerkt worden door een bijzonder ambitieuze bouw- en verzamelpolitiek. Het paradoxale 'terugblikken' naar en institutionaliseren van de actuele kunst wordt pas in de tweede helft van de jaren tachtig het onderwerp van reflectie en kritiek. In 1987, het jaar waarin het MUHKA zijn deuren opent, publiceert Sandy Nairne bijvoorbeeld zijn *State of the Art. Ideas & Images in the 1980s*, gebaseerd op de gelijknamige TV-reeks van *Channel Four*. De omstreden Duitse kunstenaar Hans Haacke, wiens tentoonstelling van 1971 in het Guggenheim omwille van te kritisch bevonden werk werd afgelast, krijgt zijn eerste grote tentoonstelling in New York, en het PSK in Brussel toont de recente schilderijen van *Art & Language*, waaronder de bijzonder relativerende reeks *Accidents in a Museum*.

Voor het overige valt er in België, waar de hedendaagse kunst dan net begonnen is aan haar internationale opmars, in gang gezet door baanbrekende evenementen als *Chambre d'Amis* en *Initiatief 86*, van die relativerende houding nog weinig te merken.

Ook het concept en de beleidsprincipes van het nieuwe MUHKA kaderen sterk in de euforische, neoliberale sfeer van het begin van de jaren tachtig. De officiële doelstellingen van het museum kunnen samengevat worden als promotie en informatie, namelijk de uitstraling van de Belgische kunst in de internationale kunstwereld en het vertrouwd(er) maken van het Belgische publiek met de nationale en internationale beeldende kunst. De verzameling zou een soort publieke studiecollectie voor de toekomst worden, met als kunsthistorisch fundament de uit de jaren zeventig stammende werken van de Stichting Gordon Matta-Clark. De tijdelijke tentoonstellingen moesten veeleer de diversiteit en de dynamiek van de internationale kunstwereld in kaart brengen. Beide zouden de Belgische kunstenaar situeren in zijn internationale context. Van bij de oprichting is het MUHKA tegelijk een beperkte én een hybride instelling. Enerzijds is er in de beleidsverklaringen geen sprake van wetenschappelijk onderzoek of theoretische reflectie, anderzijds vervult de instelling tegelijk de functies van museum én kunstcentrum, van verzamelaar én organisator. De dubbele optie biedt boeiende mogelijkheden voor verzameling en tentoonstelling, maar houdt ook potentiële gevaren in. Het uitbouwen van een verantwoorde collectie én het maken van talrijke, betekenisvolle tentoonstellingen blijkt immers een bijzonder zware dubbeltaak, waarvan de resultaten kwantitatief duidelijk in het oog springen, maar kwalitatief nogal ongelijk zijn. Terugblikkend op een decennium tentoonstellingen, blijkt van échte uitschieters, spraakmakende tentoonstellingen met een uitgebreide (internationale) weerklank, weinig sprake. Het tentoonstellingsverhaal van het MUHKA kan dan ook eerder beschouwd worden als een degelijke documentaire (een verhaal zonder helden), dan als een sensationele avonturenstory.



Zaalgezicht
tentoonstelling: Walter Swennen
(17 september – 20 november 1994)
foto: Syb'l S.-Pictures



Dennis Adams
Eén op vier, 1994
tentoonstelling: Dennis Adams
(12 maart – 29 mei 1994)
foto: Syb'l S.-Pictures

Principes

Bij nader inzien is de kloof tussen verzamelen en tentoonstellen niet zo groot. Een tentoonstelling is een tijdelijke verzameling, uiteraard sterk afhankelijk van het specifieke ontwerpproces en de beleidsprincipes die eraan voorafgaan. Wat de principes van het tentoonstellingsbeleid in het MUHKA betreft, kunnen we afgaan op de doelstellingen die in 1986 geformuleerd werden door artistiek directeur Flor Bex en door de toenmalige voorzitter van de raad van beheer, Marcel Van Jole. In een speciale editie van het tijdschrift *Knack* van 1987, volledig gewijd aan het nog te openen museum, schrijft Van Jole onder meer over 'een mobiele tentoonstellings- en animatiepolitiek, de realisatie van projecten, performances, videovoorstellingen als een reëel platform voor de actuele kunst'. Ongewild doet die programmaverklaring sterk denken aan het progressieve imago van het ICC, waar Flor Bex directeur was van begin jaren zeventig tot 1982. In zijn taakomschrijving van het museum verwijst Van Jole overigens naar wat Flor Bex daar al over gesteld had, namelijk 'informatie bieden over wat zich voordoet in de

internationale kunstwereld door het organiseren van tentoonstellingen met werk van buiten de eigen museumcollectie, met dien verstande dat bepaalde werken uit de eigen collectie in tijdelijke tentoonstellingen opgenomen worden om ze in een verduidelijkende context te plaatsen'. In dezelfde taakomschrijving wordt ook verwezen naar een degelijke wetenschappelijke en educatieve begeleiding via informatiebladen, catalogi, audiovisuele programma's en dergelijke. Aan die laatste noodzaak is de afgelopen tien jaar alleszins voldaan, onder meer via de uitbouw van een efficiënte educatieve werking en een vrij intensief publicatiebeleid. De algemene doelstellingen van het MUHKA-beleid hebben algemeen betrekking op 'het aantrekken van een breder publiek dan het zogenaamde kunstmilieu', het bevorderen van de individuele creativiteit en promotie van de eigen kunstenaars 'door opname in tentoonstellingen, uitwisselingen en collectieve projecten met buitenlandse musea'. De circa vijftigduizend bezoekers, van wie een derde Nederlanders, die het museum het

laatste jaar over de vloer kreeg, tonen aan dat het met het publieksbereik goed gaat, maar beter kan. Wat de twee andere doelstellingen betreft, de impact van de tentoonstellingen daarop is onmogelijk te meten. Over de concrete praktijk, de presentatie van de kunstwerken is Flor Bex in zijn beleidsnotities nogal vaag, maar hij refereert wel aan een doordachte *mise en scène*, een uitgebalanceerde *acchrochage* die 'niet enkel elk individueel werk tot zijn recht laat komen, maar daarnaast een dialoog met andere werken laat aangaan'. In de diverse voorwoorden die Bex de jaren daarop schreef in de tentoonstellingspublicaties wordt zelden dieper ingegaan op specifieke aspecten van het tentoonstellingsbeleid. In de catalogus *Dennis Adams. Trans/Actions* (1994) vat hij dit beleid echter als volgt samen: 'Het MUHKA beoogt met een gevarieerd tentoonstellingsbeleid de boeiende diversiteit en fragmentatie van de hedendaagse kunst in beeld te brengen.'

Proces

Het ontwerpproces van de tentoonstellingen wordt uiteraard sterk bepaald (beperkt) door de aanwezige infrastructuur, de organisatie van de werking en de financiële organisatie. De meest (bij sommigen als een doorn) in het oog springende ruimtelijke beperking wordt uiteraard gevormd door het gebouw, waarvan het nagelnieuwe en hagelwitte interieur al heel wat zwarte inkt heeft doen vloeien. Los van de laatmodernistische ideologische consequenties en de concrete museologische beperkingen die het gebouw heeft, beschikt het ontegensprekelijk over een potentiële verleidingskracht die weinig bezoekers onverschillig laat en hun confrontatie met hedendaagse kunst wellicht vergemakkelijkt. Een nadeel is dan weer dat er in de tentoonstellingen doorgaans nogal oppervlakkig wordt omgegaan met de architecturale context, met andere woorden, men weinig of nooit vragen stelt over de implicaties van de ruimte, noch overgaat tot een tentoonstellingsproject *extra muros*. Een gevolg is dat de meeste tijdelijke presentaties in het MUHKA erg op elkaar lijken, wat een grote voorspelbaarheid in de vormgeving tot gevolg heeft. Met iemand als 'anarchitect' Gordon Matta-Clark aan de oorsprong zou het MUHKA zou het eigenlijk anders kunnen. Anderzijds zijn enkele kunstenaars, onder wie Guillaume Bijl, Luc Deleu en Ann-Veronica Janssens, er via hun ingrepen in geslaagd om het interieur kritisch te bevragen waardoor nieuwe mogelijkheden zichtbaar worden.

Als artistiek directeur beschikt Flor Bex over vijf vaste wetenschappelijke medewerkers die om beurten exposities organiseren, doorgaans tentoonstellingen zonder uitgesproken signatuur. Uitzonderingen zijn de kleinere Praktijk-presentaties die in bepaalde gevallen wel degelijk de stempel dragen van de curator en dan ook eigenzinniger zijn qua keuze en vormgeving. Het werken met 'onzichtbare' tentoonstellingsmakers heeft zijn voor- en nadelen. Elke vorm van sterren- en heldendom wordt vermeden, anderzijds is er weinig sprake van avontuur, experiment of *statement*. De niet-gespecialiseerde bezoeker, volgens de beleidsprincipes de belangrijkste doelgroep van het MUHKA, heeft daar meestal weinig behoefte aan, maar de specialist blijft op zijn honger. Wellicht ligt hier een gedeeltelijke verklaring voor de negatieve receptie die het MUHKA de laatste tijd mocht incasseren in de gespecialiseerde pers. Zonder diep in te gaan op de financiële situatie van het MUHKA, blijkt het tekort aan middelen voor tentoonstellingen het beleid enigszins parten te spelen. De relatief hoge personeelskosten veroorzaken een ondermaats aandeel voor de werkingskosten. Flor Bex betreft dan ook dat niet zijn beoogde twintig procent, maar slechts zeven à acht procent van het totale jaarbudget (dat wil zeggen, 6 van de 72 miljoen Belgische frank voor 1996) beschikbaar is voor het organiseren van tentoonstellingen. (Onder meer die relativiteit van middelen bracht de directie er in het eerste werkingsjaar van het MUHKA toe gebruik te maken van een zogenaamd harmonicaplan, waarbij voor één tentoonstelling verschillende scenario's werden uitgewerkt, te hanteren naargelang van de budgetten die beschikbaar zouden komen.)

Product

Zaalgezicht

tentoonstelling: Stephen Sack
(11 maart – 28 mei 1995)

foto: Syb'1 S.-Pictures



Met die budgettaire beperkingen in het achterhoofd lijkt het haast een wonder dat op tien jaar tijd uiteindelijk circa negentig tentoonstellingen de revue passeerden. Meestal waren er in het MUHKA tegelijkertijd drie à vier tentoonstellingen te zien, vaak van diverse omvang en pluimage. Het op het eerste gezicht tamelijk heterogeen aanbod van tentoonstellingen beantwoordt bij nader inzien echter aan een tamelijk eenvoudige typologie. Er is het onderscheid tussen interne en externe producties. In dat verband blijken slechts enkele tentoonstellingen, zoals *Gran Pavese: The Flag-Project* en *Het Postmoderne aan kinderen verklaard*, overgenomen producten te zijn; het MUHKA evolueert zelf meer en meer naar een producent van reizende tentoonstellingen, zoals het geval was bij de bijzonder succesvolle retrospectieven van Denmark en Guillaume Bijl.

Een inhoudelijk(en dus meer zinvol) onderscheid is dat tussen monografische en groepstentoonstellingen. Elk type vormt ongeveer de helft van het totale tentoonstellingsaanbod. Van de circa vijfenveertig solopresentaties was ongeveer eenderde gewijd aan Belgische (in de praktijk Vlaamse) kunstenaars. Die optie kadert in het beleidsprincipe jaarlijks één of meer tentoonstellingen te wijden aan een Belgisch kunstenaar die zijn sporen verdiend heeft en al terug kan blikken op een 'oeuvre'. In de vorm van vaak erg geslaagde overzichten en sterke presentaties vielen Panamarenko, Leo Copers, Luc Deleu & T.O.P. Office, Mark Luyten, Walter Swennen, Denmark, Bernd Lohaus, Guillaume Bijl, Marcel Maeyer en Jan Fabre die eer te beurt. Elke kunstenaar wordt daadwerkelijk betrokken bij de concipiëring en de verwezenlijking van zijn tentoonstelling en de begeleidende publicatie.

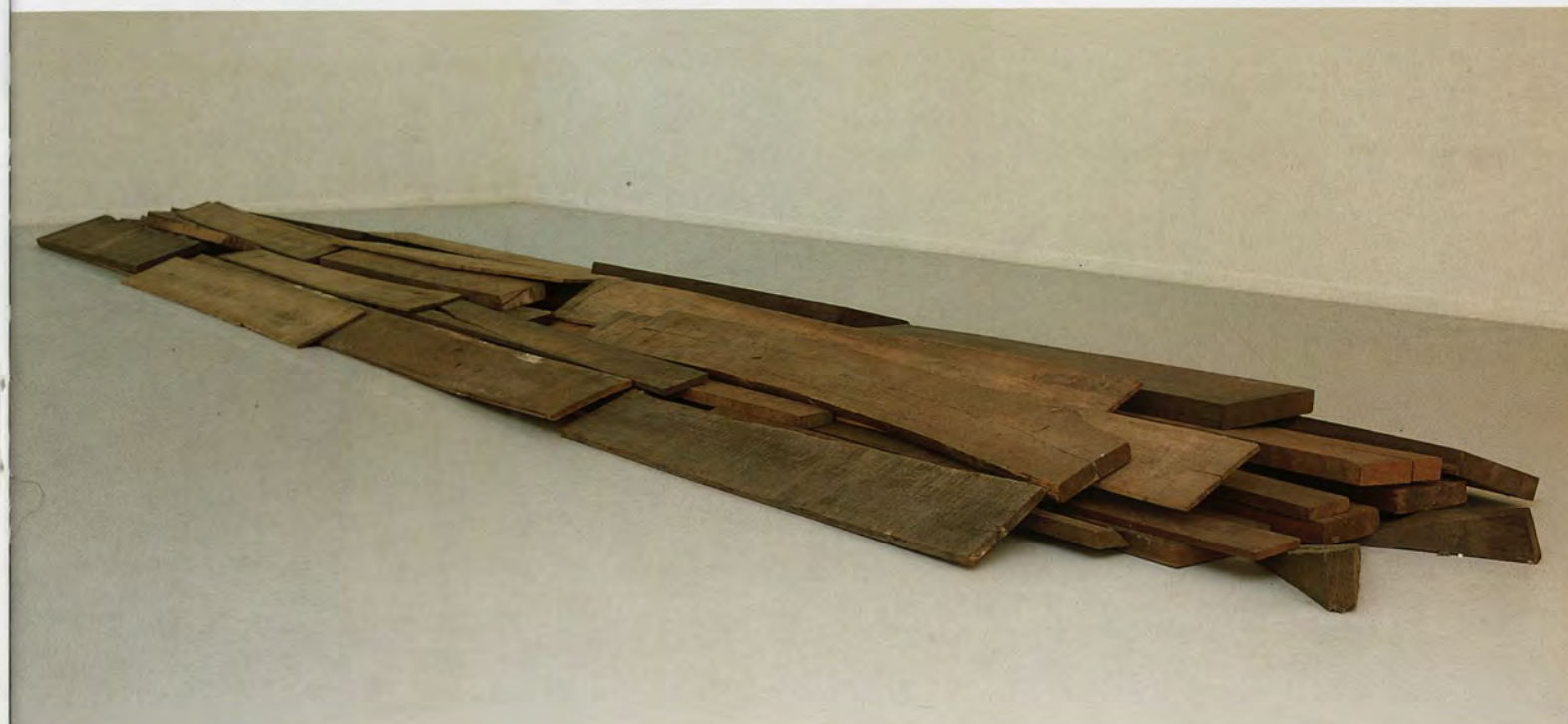
Ondanks de ongelijke kwaliteit, vullen deze monografische catalogi zeker een leemte op in het uitgavenaanbod over hedendaagse Belgische kunstenaars. Kleinere individuele prestaties, onder meer in de Praktijk, werden georganiseerd met werk van onder anderen de Belgische kunstenaars Daniel Dewaele, Nadine Tasseel, Paul Casaer, Maria Blondeel en Raoul De Keyser. Talrijker zijn de onemanshows met werk van buitenlandse kunstenaars die onder meer overzichten toonden van Gordon Matta-Clark, Ben Vautier, Luca Patella, Joseph Kosuth, Richard Deacon, Ulay & Marina Abramovic, Joachim Bandau, Boyd Webb, Dennis Adams, Les Levine, Ettore Spalletti, Felix Droese, Ulrich Meister en David Nash, en de kleinere presentaties en installaties van Fouad Bellamine, Mohamed Kacimi, William Engelen, Genevieve Cadieux, Stephen Sack, Mark Manders, John Körmeling, Liliana Moro, Marijke van Warmerdam en Eran Schaerf. Bij het overlopen van de namen valt op dat vele van de oudere kunstenaars al in de jaren van het ICC met Flor Bex gewerkt hebben. Hierdoor ontstaat er, net zoals in de verzameling, een zinvol aspect van continuïteit tussen de kunstpraktijk van de jaren zeventig en die van de jaren tachtig. Anderzijds lijkt de individuele tentoonstellingspolitiek zich haast uitsluitend te beperken tot West-Europese kunstenaars. Uitzonderingen zijn de Amerikanen Kosuth en Adams en de Marokkanen Bellamine en Kacimi. De afwezigheid van internationale kunstenaars van topniveau stippen we eerder aan.

Ann Veronica Janssen

Rooksculptuur

tentoonstelling:
Ann Veronica Janssen
(31 januari – 30 maart 1997)

foto: Syb'1 S.-Pictures



Zaalgezicht

tentoonstelling: Joachim Bandau
(17 november 1990 – 6 januari 1991)

foto: MUHKA

Guillaume Bijl TV-Quiz Dekor, 1993

mixed media
bruikleen Ministerie van de
Vlaamse Gemeenschap

foto: Syb'1 S.-Pictures



Kijk-wijzer

De geleide bezoeken

'We hebben eerder nood aan garagisten die de jonge toeschouwer een blik onder de motorkap gunnen, dan aan showroomverkopers die hem om de oren slaan met de weetjes over het laatste model.'

Gerd Dierckx (Rasa)

Bij het bekijken (bevragen) van kunstwerken met een groep, wordt het volgende schema van vragen door de begeleider als leidraad gehanteerd.

WAT ziet u?
(beschrijving, voorstelling (of niet), vormen, kleuren,...)

HOE is het werk gemaakt?
(materialen en technieken)

WAAROM heeft de kunstenaar het (zo) gemaakt?
(idee, verhaal, betekenis, context, eigen oordeel,...)

Deze drie vragen kan u ook zelf hanteren bij het bekijken van werken in het museum. De vragen laten toe een evenwicht te vinden tussen een vormelijke en een inhoudelijke benadering. 'Wat' en 'hoe' zijn veeleer vragen naar de vorm, terwijl de 'waarom' vraag naar de inhoud peilt. Wat wil de kunstenaar mij vertellen? Hoe schrijft zijn werk zich in de geschiedenis van de kunst in? Wat vind ik er zelf van?

Deze laatste vragen kunnen misschien de belangrijkste lijken. Toch kan je er niet mee beginnen. Eerst moet je als kijker vanuit je eigen ervaring contact krijgen met het werk. Pas daarna kan je openstaan voor bijkomende informatie.



Kunst-kijker
Patrick Corillon
La grande rétrospective J. Beuys, 1987
verzameling MUIHKA
foto: Donald Woodrow

Al spelend

De museumspelen

Onvermijdelijk verloopt de educatieve begeleiding voor een groot deel via de taal. Toch is het belangrijk om, al naargelang van de leeftijd en het niveau van de groep, tijdens de rondleiding ook kijk-, zoek- of doe-opdrachten in te lassen zodat de deelnemers op een meer visuele, associatieve manier met de beelden om kunnen gaan.

Bij die opdrachten worden vaak de museumspelen gebruikt.

Het museumspel *Kunstpluk*, ontworpen bij de vaste collectie (in een vormgeving van Els Verstraete), staat opgesteld in de educatieve ruimte op de benedenverdieping van het museum. Het kan door bezoekers van alle leeftijden, individueel (bijvoorbeeld door ouders met kinderen) of in groep (bijvoorbeeld onder begeleiding van een gids of leerkracht), gratis worden gespeeld.

Aan touwen in de ruimte hangen blokjes in verschillende vormen en kleuren. Elk blokje heeft twee zijden: aan de ene kant zit een stukje materiaal; aan de andere kant een afbeelding. Deze verwijzen vormelijk en inhoudelijk naar één van de werken uit de collectie. De spelregels geven aan hoe het spel gespeeld kan worden.

De spelers zoeken uit bij welk werk elk blokje thuishoort. Als ze dat weten, zoeken ze het antwoord op de drie vragen (wat, hoe en waarom). Ter afsluiting worden de blokjes in de educatieve ruimte bij de foto's van de werken geplaatst.

Kunstpluk is ontstaan uit de kleinere doosjes die nog steeds ontworpen worden bij tijdelijke tentoonstellingen en gratis ter beschikking staan in de educatieve ruimte.

Een dergelijke speelse aanpak lijkt ons beter dan de klassieke vragenlijst. De museumspelen zijn tactiel en visueel in plaats van verbaal; ze leiden de aandacht niet af met geschreven of neer te schrijven informatie, maar richten de aandacht op het kijken naar de kunstwerken. De spelen spreken aan door hun aantrekkelijke vormgeving. Ook door hun associatief en open karakter sluiten zij meer aan bij de aard van de kunst zelf.



Kunstpluk
foto: Els Verstraete

Museumatelier
foto: Syb'1 S.-Pictures

Kinderpraat

De educatieve publicaties

Ook als u als individuele bezoeker het museum aandoet, kan enige (educatieve) begeleiding welkom zijn. Educatieve publicaties zijn dan een bruikbaar instrument. Ook als voorbereiding op of verwerking na groepsbezoeken bewijzen ze hun nut.

Daarom voorziet de educatieve dienst bij elke tentoonstelling niet alleen een catalogus, maar ook een publicatie voor volwassenen, bedoeld voor niet-kunstkenners: de informatieve tentoonstellingsfolder.

Voor jongeren is er de *Jongerengids* en voor kinderen *Kinderpraat*, met aangepaste vragen, opdrachten en vergelijkingen.

Voor jonge kinderen werd rond de collectie ook een boekje gepubliceerd in samenwerking met OKV: *Het Laddertje & Co.* Bij dit boekje hoort een video, in samenwerking met de BRTN gemaakt. Werken uit de vaste collectie worden op een speelse manier met elkaar geconfronteerd.

Naast geleide bezoeken, museumspelen en educatieve publicaties omvat de werking van de educatieve dienst nog vele andere aspecten zoals educatieve tentoonstellingen, multidisciplinaire projecten, studienamiddagen voor het onderwijs enzovoort.

Daarover kunnen wij binnen het bestek van deze tekst helaas niet verder uitweiden, maar meer hierover is te vinden in de jaarverslagen van de educatieve dienst.

Besluit

Eén van de functies van een museum - volgens de definitie van de internationale museumvereniging (ICOM) die ook in het nieuwe Vlaamse museumdecreet wordt gehanteerd - bestaat, naast het verzamelen, bewaren en bestuderen van kunstwerken, in het tonen van kunst en deze toegankelijk maken voor een zo breed mogelijk publiek.

De educatieve dienst staat mee in voor het vervullen van deze publieksfunctie van het museum.

Publieksgerichtheid kan echter niet de functie zijn van één of twee diensten binnen een museum, maar moet de hele museumwerking, alle museumfuncties doordringen.

Er dient vooral gestreefd te worden naar het opbouwen van een geïnteresseerd publiek. Dat is een doel dat niet door de educatieve dienst alleen kan verwezenlijkt worden. Alle museummedewerkers moeten overtuigd zijn van het belang daarvan, van de museum-directeur tot de suppoost.

Geertrui Pas

'Kunst, niet slechts schilderkunst maar alle kunst, is een buitenlandse stad, en we houden onszelf voor de gek als we denken dat we er de weg weten. Niemand zal ervan opkijken dat een vreemde stad haar eigen gebruiken heeft en haar eigen taal spreekt. Je moet wel een boerenpummel zijn als je daaraan voorbijgaat en die stad de schuld geeft van je eigen falen. (...) Lang naar schilderijen kijken is zoiets als gedropt worden in een buitenlandse stad, waar stukje bij beetje, uit wanhoop en verlangen, een paar sleutelwoorden en het begin van een syntaxis de stilte verbreken.'

Jeannette Winterson (schrijfster), 1996

Bij de werken in de tentoonstelling zelf worden soms korte toelichtende teksten aangebracht: tentoonstellingsteksten. De voorkeur gaat hierbij naar een uitspraak van de kunstenaar zelf over het betrokken werk. De tekst is niet verklarend, maar veeleer suggestief, hij geeft een richting aan waarin de toeschouwer over het werk kan denken. De interpretatie blijft vrij.

Vrienden van het MUuseum van Hedendaagse Kunst Antwerpen vzw of kortweg 'Vrienden MUHKA'

Info:
MUuseum van Hedendaagse Kunst Antwerpen
 Leuvenstraat - 2000 Antwerpen
 Tel. 03/238 59 60 - Fax 03/216 24 86
 Internetadres: <http://www.artsite.be/musea/MUHKA/MUHKA.htm>
 E-mail: muhkaskynet.be

Open van dinsdag tot en met zondag, van 10u tot 17u
Gesloten op maandag,
 25 december 1997, 1 januari, 1 en 21 mei 1998
Toegangsprijs 150 BF/100 BF /75 BF

Educatieve dienst telefonisch bereikbaar op
 maandag, dinsdag, donderdag en vrijdag, van 10u tot 12u30 en op
 woensdag, van 14u tot 16u
Artshop open van dinsdag tot en met zondag, van 10u tot 17u
Cafeteria open van dinsdag tot en met zondag, van 10u tot 17u
Voor groepen is reservatie gewenst.
Geautomatiseerde consultatiebibliotheek
 open van dinsdag tot en met vrijdag, van 10u tot 16u.
 Bibliotheekkaart (geldig 1/1-31/12): 150 BF / 100 BF

Geleide bezoeken
Tarieven:
 * kinderen en jongeren (max. 10 personen per gids)
 600 BF per half uur
 1.200 BF (rondleiding van 1u)
 3.000 BF (rondleiding van het lange type 2u30)

* volwassenen (max. 15 personen per gids)
 2.250 BF (rondleiding van 1u30)

* Frans, Engels of Duits en na 17u
 toeslag 250 BF



Gezicht in de bibliotheek
 foto: Syb'1 S.-Pictures

Met het oog op de goede werking en een permanente verwezenlijking van de doelstellingen van het museum, werd in 1986 de 'Vrienden van het MUHKA' opgericht.

Het doel van deze vereniging is in de eerste plaats het stimuleren van de belangstelling voor de hedendaagse beeldende kunst, maar in het bijzonder het optimaal functioneren van het MUHKA.

Al van bij haar oprichting ijvert de vereniging ervoor om fondsen te verzamelen; dit om kunstwerken aan te kopen voor het MUHKA en de initiatieven en manifestaties van het museum te helpen verwezenlijken. Het meest treffende voorbeeld hiervan is de organisatie van een groots opgezet Fundraising Dinner in 1995. Met de opbrengst (± 850.000 BF) werd een prachtig kunstwerk van de Antwerpse kunstenaar Panamarenko aangekocht. De organisatie van een specifiek 'fundraising' initiatief is ondertussen een tweejaarlijks punt op ons programma geworden.

Wil de vereniging haar elan behouden en het museum blijven helpen, dan moet zij op een zo groot mogelijk aantal leden kunnen rekenen. Zij genieten van een aantal extra tegemoetkomingen.

Leden worden nl. geïnformeerd over de tentoonstellingen en activiteiten in het MUHKA, krijgen educatieve folders en MUHKA-kranten met de post thuis bezorgd, worden uitgenodigd op vernissages en vriendendiners, kunnen deelnemen aan rondleidingen, dagtrips en korte reizen, boekvoorstellingen, ...



Keith Haring
Zonder titel
 1987
 foto: Syb'1 S.-Pictures

Auteursidentificatie

Ernest van Buynder is voorzitter van de Raad van Beheer van MUHKA vzw.

Koen Van Synghel is kunstcriticus, verbonden aan Radio 3.

Flor Bex is directeur van het MUHKA.

Johan Pas is kunstcriticus.

De educatieve dienst van het MUHKA bestaat uit twee vaste medewerkers: Geertrui Pas, hoofd van de educatieve dienst, en Greet Stappaerts, educatief medewerkster, en een vijftiental freelance educatieve medewerkers.



Museum van

Hedendaagse

Kunst

Antwerpen