

Façade de l'habitation Herbert, 1984; photo: Peter Downsborough.



# La Collection Herbert

la recherche sans compromis  
d'Anton et Annick Herbert

Michael Tarantino

## NOTES SUR LA COLLECTION PRIVÉE

### PRIVÉ/PUBLIC

Dans son introduction à *Keywords*, Raymond Williams décrit son livre comme le «dossier d'une enquête sur le vocabulaire»<sup>1</sup>. Il y poursuit un examen des significations généralement acceptées qui se sont greffées à une liste privilégiée de mots fréquemment utilisés dans le cadre de toute discussion concernant la culture et la société au vingtième siècle. Répertoire des processus de développement et de raffinement qui ont modifié notre compréhension de ces mots, Williams situe la tâche du critique comme celle d'un lecteur de textes et d'objets dont le sens fluctue sans cesse. Comme pour le processus historique, on ne peut arrêter ou limiter leur sens au moment précis de leur création; on doit plutôt les évaluer, et les réévaluer, selon les différents contextes dans lesquels ils se retrouvent.

Dans son analyse du mot «privé», Williams observe comment, au XIV<sup>e</sup> siècle, ce terme décrivait une situation en retrait de la vie publique. Ce premier type de distinction entre «privé» et «public» devait marquer l'interprétation de ces deux mots pendant des siècles. En ce sens, le «privé» portait aussi une connotation de privilège dans laquelle «un accès ou une participation limitée n'était pas perçue comme un manque mais comme un avantage. [...] Toutefois, ce mouvement général doit être distingué d'un autre mouvement, encore plus important, dans lequel «retrait» et «retraite» ont fini par être remplacés par «indépendance» et «intimité»<sup>2</sup>. Plus tard, les connotations positives de son usage finissant par dominer, la sphère du privé sera liée au personnel et au subjectif.

Une collection d'oeuvres d'art se situe inévitablement au coeur de la dialectique privé/public. Quand nous parlons d'une collection de musée, nous faisons référence à une situation déterminée par différentes

considérations, d'ordre historique, économique, social, esthétique, etc. Le musée, ou la collection publique, a pour objet d'inscrire une période, ou des périodes, de créativité artistique, et ce, dans le contexte de sa propre activité de collectionneur. Comme le souligne Anton Herbert dans le texte qui suit, les choix qu'opère le musée doivent rendre compte de son sens de l'objectivité, puisque sa responsabilité est de présenter des oeuvres au «public» en général. Par ailleurs, la collection privée est régie par un tout autre ensemble de paramètres. Dans certains cas, telle la collection Saatchi, les frontières entre privé et public, entre personnel et corporatif, ne sont pas toujours distinctes. Dans d'autres cas, telle la collection Annick et Anton Herbert, la sphère du privé peut être perçue comme une incarnation des avantages auxquels on a fini par l'identifier. Libérés du rôle social du musée et de la collection publique, libérés de la nécessité d'instaurer une continuité historique dans la présentation des oeuvres, les Herbert se sont servi de leur subjectivité pour arriver à représenter le travail de trente-deux artistes d'une manière qui se développe et se déploie sans cesse.

### TRAVAUX EN COURS/ENVIRONNEMENT

Herbert parle aussi de la collection privée comme d'une «activité», «d'une relation sans compromis avec l'avant-garde, d'une aventure avec sa génération». En atténuant le rôle social de la collection privée, Herbert l'inscrit en tant que processus continu, qui se doit d'être libre des contraintes du public. En état de redéfinition constante, sa responsabilité est d'engendrer sa propre croissance, plutôt que de jouer un rôle catalyseur à l'extérieur de sa propre sphère d'activité. À partir de la définition qu'on donnait du terme «privé» au XIV<sup>e</sup> siècle, cette activité pourrait être perçue comme étant isolée ou hiérarchique. La Collection Herbert déjoue toutefois cette description et se rapproche davantage de cette définition du «privé» qui accentue le personnel et le subjectif. Grâce à cette subjectivité, à cette création d'un univers clos, certaines périodes de créativité artistique peuvent être présentées dans leur ensemble.

Il peut sembler paradoxal de citer Roland Barthes dans son essai «La Mort de l'auteur» pour discuter du rôle de la collection privée d'oeuvres d'art, mais son



Didier Vermeiren,  
*Sans titre*, 1986.

analyse du désir d'arrêter, et de limiter ainsi, le sens apparaît ici particulièrement pertinente. «L'Auteur une fois éloigné, la prétention de «déchiffrer» un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. [...] Dans l'écriture multiple, en effet, tout est à démêler, mais rien n'est à déchiffrer...»<sup>3</sup>

La Collection Herbert opère de façon à ce que les oeuvres choisies conservent leur contenu multiple. Même si les Herbert sont les «auteurs» indéniables de leur collection, leur façon de montrer les oeuvres est remarquablement discrète. Leur collection illustre l'importance de l'installation et de la localisation d'une oeuvre d'art. À travers l'acquisition de certaines oeuvres et leur positionnement dans l'espace, les collectionneurs ont créé un environnement qui franchit les oeuvres de toutes limites. La collection, comme les oeuvres elles-mêmes, n'a pas de «signifié dernier». Plutôt que d'offrir des réponses ou des déclarations définitives, comme une institution publique pourrait en sentir l'obligation, elle offre des éléments de réflexion qui conservent leur mystère et leur singularité propres. En créant un espace d'exposition neutre, un espace dont «l'architecte est absent», les Herbert ont aussi créé un espace où l'oeuvre elle-même domine.

Dans ce contexte, les oeuvres qui font partie de la collection sont vues dans des conditions idéales. Elles aussi sont marquées par la multiplicité de textes qu'elles engendrent. Depuis les bâtons d'Andre Cadere, lesquels questionnent et examinent la relation entre artiste, objet et lieu d'exposition, en passant par le *Bottrap Piece* (1977) de Donald Judd, qui détermine et se joue de l'espace environnant, au *Public Space/Two Audiences* de Dan Graham où le phénomène de la perspective architecturale devient paradoxal — le sens des oeuvres de la collection se constitue comme un processus continu lié à l'espace d'ex-

position. Tout comme la collection elle-même, les oeuvres génèrent un processus de perception actif.

#### ABSENCE/PRÉSENCE

Cette collection — en fait, toute collection — doit aussi aborder la question d'absence et de présence. L'addition de toute oeuvre suggère une multitude d'omissions. Tout en visant la «complétude», une collection reconnaît l'impossibilité d'une telle entreprise. En même temps, toute addition produit sur la collection, en tant que telle, un effet de changement et d'expansion du contexte. Une pièce de Carl Andre peut renvoyer à l'ensemble de son oeuvre et la représenter, mais elle peut aussi, par sa seule présence, témoigner d'un intérêt particulier.

Par l'acquisition récente d'oeuvres produites par une génération d'artistes plus jeunes (Reinhard Mucha, Thomas Schütte, Jan Vercruyse, Didier Vermeiren), la collection Herbert aborde de façon explicite la dialectique présence/absence. Puisqu'une collection d'art contemporain doit être en état constant de changement et demeurer active, comment aborde-t-elle la présence du vide et la nécessité de se ressourcer? L'absence, qui ne peut jamais être comblée, est-elle abordée de façon verticale, c'est-à-dire en faisant l'acquisition d'oeuvres par des artistes déjà représentés (Marcel Broodthaers, Mario Merz, Giulio Paolini, etc.) dans le but de décrire leur travail plus en profondeur? Ou fonctionne-t-on plutôt de façon horizontale en ajoutant de nouveaux artistes, dont le travail peut être perçu comme étant en continuité ou en rupture avec les préoccupations de la génération précédente? Les Herbert ont essayé de suivre les deux axes, de développer la collection dans les deux directions à la fois. Au sujet de cette évolution, ils soulignent que les critères de la nouvelle génération s'appuient sur une certaine conception de l'environnement et de la société. Par conséquent, ils se sont eux-mêmes séparés de la génération précédente pour être en mesure d'explorer ces préoccupations dans leur propre contexte. Le travail de Reinhard Mucha n'aurait pas été possible si celui de Donald Judd ne l'avait précédé; cependant, il demeure entièrement personnel, original et détaché des préoccupations premières de l'art minimaliste et conceptuel.

Toute collection, en particulier une collection privée qui n'a de comptes à rendre qu'aux collectionneurs eux-mêmes, peut faire jouer entre elles les relations qui existent entre différentes oeuvres et différents artistes. La collection engendre une mise en scène, par sa façon de montrer les oeuvres, et aussi parce que son tout constitue une énonciation de possibilités. Alors que la collection publique se doit de proposer des axes de développement fixes, la collection privée peut présenter le développement lui-même. Dans un contexte où les collectionneurs tiennent à présenter l'art contemporain dans «des espaces simples, neutres, sans prétention», une mise en scène des oeuvres, qui leur permet de réaliser leur plein potentiel, semble particulièrement riche.

#### NOTES

1. Williams, Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture & Society*, Fontana, 1976, p. 13. [Trad. de l'anglais]
2. *Ibid.*, p. 13.
3. Barthes, Roland, «La Mort de l'auteur» in *Le Bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris, Le Seuil, 1984, p. 65-66.

Michael Tarantino est critique d'art et vit en Belgique.

Traduit de l'anglais par Colette Tougas.

## LA COLLECTION ET SES FACTEURS DÉTERMINANTS ANTON HERBERT



Mario Merz, 6765, 1976.



Donald Judd, *Botfrog Piece*, 1977.

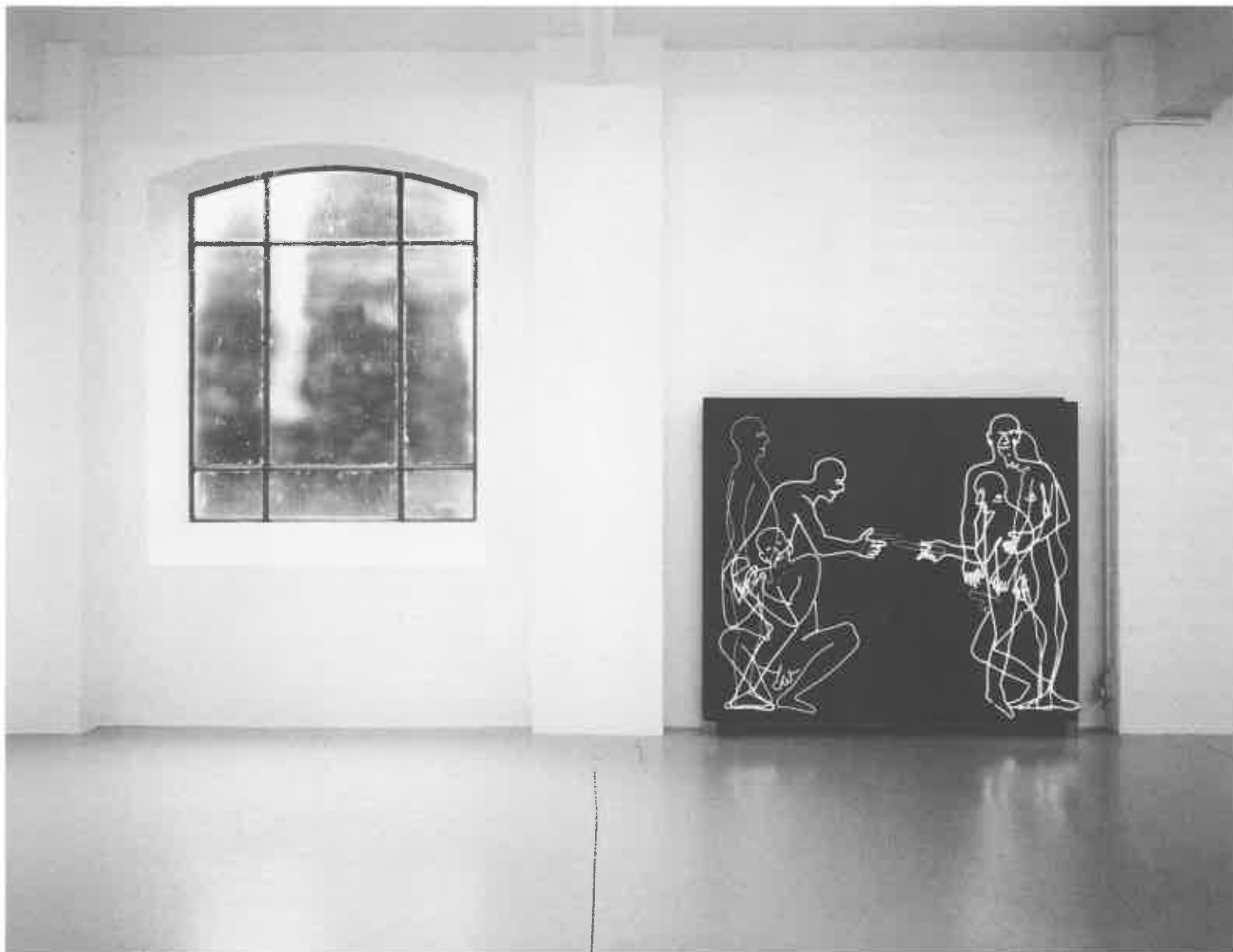
#### L'HISTORIQUE DE LA COLLECTION

Une collection privée n'a en général, lors de sa constitution et de sa formation, qu'une période de travail limitée à vingt ou trente ans, avant son démantèlement ou sa fixation durable. Elle se réalise par un choix strict, précis et subjectif, et dépend d'une vision et d'un regard personnel.

Notre collection, avec ses quinze ans d'activités, se trouve actuellement à mi-chemin de son développement. Son point de départ actif se situe à la fin 1972, précédé par des années d'information et de

réflexions sur la situation de l'art contemporain, mais sans engagement direct, sinon au niveau d'une collection imaginaire.

Le moment décisif a été la rencontre de Fernand Spillemaeckers de la Galerie MTL à Bruxelles, un des hommes les plus marquants et les plus engagés dans l'art de son époque. Il formait avec Konrad Fischer, John Weber, John Lisson, Art & Project, Sperone et Lambert, le réseau essentiel des artistes conceptuels et minimalistes comme Carl Andre, Sol LeWitt, Jan Dibbets, On Kawara, Daniel Buren, Dan Graham, Robert Barry, Art & Language, Stanley Brouwn, Niele



Bruce Nauman, *Sex and Death*, 1985.

Toroni et autres. MTL organisait huit à dix expositions par saison, les unes plus intéressantes que les autres, avec des engagements très précis de la part de ces artistes nomades, lors de leur passage à Bruxelles. Ce fut le départ en flèche de notre collection.

Début 1973, deux autres rencontres allaient marquer la conception de la collection. Celle avec Rudi Fuchs, qui deviendra en février 1975 le directeur du Van Abbemuseum, et qui a mis aussitôt en place une série d'expositions individuelles remarquables. Celle avec Konrad Fischer qui nous amena à des visites répétées à Düsseldorf.

Une collection ne peut fonctionner correctement que si elle s'intègre à un lieu précis, permettant des installations parfaites. Il était clair pour nous que l'art contemporain exige une présentation rigoureuse et n'accepte d'aucune façon l'usage décoratif habituel. Très tôt, nous nous sommes mis à la recherche d'un espace permettant de développer ces idées. En 1981, une opportunité se présentait et, à partir de fin 1982, les préparatifs et adaptations au bâtiment démarraient patiemment avec un souci de préserver la structure originale. Avec l'aide précieuse d'un architecte-ingénieur, un lieu d'habitation relié aux espaces destinés aux oeuvres a été réalisé.

#### LE CHOIX DES OEUVRES

Le but de la collection a été, dès le début, la recherche sans compromis d'oeuvres majeures et essentielles. C'est un travail lent lié à des priorités. Des oeuvres difficiles à installer ou à monter n'ont pas été écartées, au contraire. Dès lors, la collection rassemblait plusieurs oeuvres qui attendaient un lieu définitif. Elles furent alors prêtées temporairement à Eindhoven: *Inca Pisco* de Gilbert & George, *Le Programme* de Marcel Broodthaers, *Slate Circle* de Richard Long, *Permutation* de Gerhard Richter, *Henge* de Carl Andre, *40 Steps* de Stanley Brouwn et autres.

De 1972 à ce jour, la collection a été axée sur une trentaine d'artistes, avec, si possible, plusieurs oeuvres de chacun formant des ensembles. Les décisions d'achat ont été prises sans précipitation et sans hâte. Des absences peuvent être relevées mais n'ont pas d'impact sur l'ensemble qui est subjectif. Le minimal, le conceptuel et l'arte povera sont largement représentés et forment l'essentiel. De toute façon, il n'y a aucune volonté de vision universelle mais bien des accents précis: Bruce Nauman, Marcel Broodthaers, Lawrence Weiner, Jan Dibbets, Jannis Kounellis et non pas Georg Baselitz, Anselm Kiefer, David Salle, Julian

Schnabel ou Markus Lupertz. Ces préférences correspondent à nos obsessions personnelles et à notre engagement propre en tant que collectionneur.

Après l'exposition de la collection au Van Abbemuseum à Eindhoven fin 1984, un engagement a été pris envers la génération plus jeune par l'achat d'oeuvres de Reinhard Mucha, Didier Vermeiren, Jan Vercruyse et Thomas Schütte.

#### LE RÔLE SOCIAL DE LA COLLECTION

Une collection privée d'art contemporain n'a pas de rôle social direct. Il s'agit plutôt d'une activité, d'une relation sans compromis avec l'avant-garde, d'une aventure avec sa génération. Le seul critère pour le collectionneur est celui de la qualité. Celle-ci doit ressortir la radicalité de l'art contemporain en mettant des accents sur le travail d'artistes qui, par leur forte personnalité, collaborent au développement de l'art moderne; Dibbets, Kounellis ou Weiner pour ne citer que trois noms. Si la collection dans son site propre peut présenter, en fin de période active, un bilan de haut niveau, sa continuité dans un engagement muséal, sous une forme à définir, peut constituer son rôle social éventuel.

Trois critères précisent les différences entre la

collection publique du musée et l'activité privée du collectionneur. Premièrement, les musées recherchent l'objectivité en faisant des choix dans toutes les tendances de l'art contemporain, aussi bien nationales qu'internationales, régionales et même locales. Leurs décisions d'achat doivent tenir compte de situations propres au système, acceptant ainsi de faire des compromis, aux dépens d'une rigueur indispensable. Ensuite, les musées ont une responsabilité didactique et un souci éducatif vis-à-vis d'un public peu ou non initié. Les expositions sont conçues pour l'audience la plus large, ce qui empêche une ligne stricte dans l'actualité d'un art déjà peu accessible et au contenu souvent illisible dans l'immédiat. Une contradiction entre l'idée de musée et l'art contemporain n'est pas à exclure. En dernier lieu et c'est là la plus grande qualité du musée: sa continuité historique qui permet l'intégration de l'art contemporain dans le patrimoine muséal existant.

Ces trois éléments sont à mettre en opposition aux critères de la collection privée: d'abord, subjectivité dans les choix et, de ce fait, des accents mis sur des points précis de l'art contemporain, selon la personnalité du collectionneur, avec primauté donnée à la qualité et au contenu; deuxièmement, absence de responsabilité envers un public mais rôle d'action permettant de saisir les aspects essentiels de l'art contemporain. (Il s'agit d'une activité subjective qui, par un circuit très court, permet un résultat souvent fort intéressant, là où les musées sont moins bien armés pour intervenir.); finalement, absence de continuité historique et période de travail très limitée, suivie soit d'un démantèlement mercantile, soit d'une intégration dans un rôle social. Ce dernier point est, à peu d'exceptions près, la pierre d'achoppement de toute collection privée.

#### LES RELATIONS ENTRE COLLECTION ET MUSÉE

Au cours de 1983, Rudi Fuchs nous a proposé de présenter une sélection d'oeuvres de la collection au Van Abbemuseum. Les objectifs de ce projet furent rapidement fixés: tester la valeur de notre vision de l'art contemporain dans un lieu neutre et y intégrer, en confrontation, un choix de pièces de la collection du Van Abbemuseum.

Le choix des oeuvres, la présentation et l'accrochage ont été faits par Jan Debbaut et le catalogue réalisé par Walter Nikkels. L'exposition eut pour titre «l'Architecte est absent», une référence à notre intérêt pour un site approprié et anonyme et à notre priorité pour l'art en soi.

Cette expérience exceptionnelle, qu'un très long contact avec un musée et son équipe a rendue possible, nous a permis de faire un bilan de travail: confirmation de l'importance de la rigueur et de l'audace dans le choix des oeuvres et constat d'absences qui devront être comblées en priorité (Robert Ryman).

De telles relations musée/collection privée sont rares et difficiles. Elles demandent un respect réciproque et une distance subtile. Le fait de pouvoir travailler dans le même esprit est essentiel et dépend largement de la compréhension des personnes engagées.

De toute façon, une collection fonctionne au mieux dans son site propre et son environnement naturel. Ainsi, elle garde sa meilleure et plus forte indépendance comme moteur d'activité créatrice. La collection Panza, telle que présentée à Varese à l'époque a été exemplaire sur ce plan.



Carl Andre, *Vote d'acier*, 1985.

#### LA RELATION DU COLLECTIONNEUR AVEC LES ARTISTES

La collection est basée sur des ensembles et groupes d'oeuvres de trente-deux artistes avec lesquels des contacts et discussions fréquentes ont eu lieu et continuent. Cette collaboration intense est primordiale. Elle permet d'intensifier l'aventure de la génération à laquelle on appartient comme témoin actif de son évolution.

Cet esprit d'engagement pour sa génération et de participation dans l'art de son époque est très présent chez nous: Carl Andre est de 1935, Fabro et Kounellis de 1936, Weiner de 1940, Dibbets et Nauman de 1941.

#### LES ARTISTES LES PLUS IMPORTANTS DANS LA COLLECTION

Quelques artistes en particulier marquent nettement le développement de l'art moderne par leur travail: Andre et Judd, Weiner et Dibbets, Nauman et Broodthaers, Ryman et Buren, Merz et Kounellis. Ils ont un impact précis sur l'ensemble de la collection. D'autres occupent, par l'intensité de leur vision et leur message individuel, une place particulière: On Kawara, Andre Cadere, Stanley Brouwn, Niele Toroni, Richard Long, Giovanni Anselmo. D'autres encore ont une signification spécifique par leur analyse de la situation même du mouvement de l'art: Joseph Kosuth, Dan Graham, Art & Language.

#### LES OEUVRES PRÉFÉRÉES

Certaines oeuvres tiennent fortement compte du lieu et du site. C'est le cas pour la pièce de Weiner *Many Colored Objects, Placed Side by Side, to Form a Row of Many Colored Objects*, leitmotiv peint sur le grand mur extérieur, visible et présent dans les espaces du bâtiment. C'est également le cas pour la pièce de Carl Andre *Vote d'Acier*, une longue ligne de plaques rectangulaires d'acier brut, allongée au sol sur vingt-trois mètres. Des pièces comme *l'Apothéose d'Homère* de Giulio Paolini ou *Bottrop* de Donald Judd s'intègrent au mieux à des endroits précis.

D'autres pièces forment des points forts de par leur signification historique dans le travail de l'artiste: *Permutation* de Richter, *Inca Pisco* de Gilbert & George, *Igloo* de Mario Merz, *Fuocchi* de Kounellis.

D'autres encore ont un contenu particulier et mettent de ce fait un accent précis sur l'esprit de la collection: *Le Programme* de Broodthaers, *Musical Chairs* de Nauman et *Invitation Piece* de Barry.

#### COMMENT ÉVOLUE LA COLLECTION AUJOURD'HUI

Le choix actuel pour Mucha, Vercrusse, Vermeiren et Schütte est déterminé par la conviction que cette nouvelle génération prend clairement possession de son rôle: leurs critères et leurs réflexions se

Reinhard Mucha,  
*Bonn*, 1983  
et Luciano Fabro,  
*Italia Vota*, 1983.



Lawrence Weiner,  
*Green as well  
as blue as well  
as red*, 1972  
et Bruce Nauman,  
*White Breathing*, 1976.



espaces est en premier lieu laissé à l'artiste, comme ce fut le cas par exemple pour Andre, Graham, Mucha, Weiner ou Vermeiren. Il y a actuellement trois niveaux qui forment l'ensemble des espaces disponibles sur environ 2 000 m<sup>2</sup>. Le temps nécessaire est pris pour trouver une installation aussi claire et nette que possible afin que le travail puisse fonctionner dans le sens où il a été conçu. Les oeuvres, dès qu'elles ont trouvé leur place, bougent peu. C'est un des aspects très heureux qui avait été remarqué chez Panza à Varese ou dans la collection Crex à Schaffhausen. Certains artistes ont même été amenés à rechercher cette tranquillité pour leurs oeuvres comme Judd à Marfa. Ceci constitue un contraste reposant en comparaison aux expositions de musées qui changent leurs accrochages toutes les trois à quatre semaines.

Peu d'oeuvres sont prêtées pour des expositions, sauf si l'artiste lui-même ou des organisateurs de talent le demandent. Il y a actuellement un tel déplacement d'oeuvres qui ne sont pas faites pour être traitées ainsi et qui ne supportent pas cette folie du nombre d'expositions. Elles risquent d'être endommagées ou détruites à tout jamais. D'où plutôt une recherche poussée pour la présentation dans un endroit parfaitement approprié. Il s'agit d'une responsabilité qu'il faut assumer.

Il faut espérer que cette rigueur dans la présentation des collections d'art contemporain devienne une préoccupation primordiale des musées publics, trop encombrés d'expositions temporaires, qui semblent être une véritable obsession des responsables. De plus, certains lieux ne sont pas du tout adaptés. L'exemple le plus frappant est Beaubourg, qui possède une des plus belles collections des plus grands moments de l'art moderne et contemporain mais dont l'architecture est absolument inadaptée à une lecture et à un regard attentif. En Allemagne, les nouveaux musées, destinés plus à la gloire d'architectes qu'au service de l'art contemporain, sont fortement confrontés avec les difficultés de présentation. Au pire, on construit un «musée-temple» au pied de la cathédrale, comme à Cologne.

#### L'AVENIR DE LA COLLECTION

Une collection avec site qui résiste au temps et garde sa valeur de phare devrait, à la fin de sa période active, pouvoir être intégrée dans une organisation muséale spécialisée, tout en restant dans son propre site. C'est ce qu'on aurait rêvé pour la collection Panza à Varese ou pour l'atelier de Brancusi, Impasse Ronsin à Paris. On doit retourner loin en arrière pour trouver des exemples de collections importantes sauvées de leur démantèlement et qui fonctionnent dans leur site d'origine. L'Institut de France gère, à travers ces cinq académies, dont l'Académie des Beaux-Arts, tout un patrimoine immobilier et artistique: le musée Jacquemart André et le musée Marmottan à Paris, la maison de Monet à Giverny, et à l'étranger La Casa Velasquez à Madrid, pour ne citer que ceux-là.

Une solution semblable pourrait peut-être être envisagée pour l'avenir de l'art contemporain: une structure muséale dirigée par des spécialistes dynamiques qui s'occuperaient dans plusieurs pays de lieux d'artistes et de collections permettant ainsi de saisir au mieux les oeuvres dans leur contexte le plus heureux.

basent sur le concept de leur environnement et de leur société. Ils se détachent d'une façon nette des artistes qui les précèdent et cela fait leur force. La clarté du travail est évidente et l'engagement entier.

#### LE CONTEXTE DE LA COLLECTION EN BELGIQUE ET DANS D'AUTRES PAYS

L'art contemporain ou une collection s'y rapportant ne doivent pas être considérés dans un contexte national. Il est regrettable de constater depuis quelques années un regain très formel, de la part de certaines autorités de musées en place, pour des artistes nationaux que ce soit aussi bien en France, en Allemagne et en Belgique qu'en Angleterre ou aux États Unis. Il faut également constater que la part d'achat «de compromis» d'oeuvres de vedettes locales s'est imposée dans plusieurs collections publiques.

Nos contacts dans le monde de l'art s'établissent avec des personnes de différents pays, poursuivant toutes dans le même esprit leur activité dans l'art contemporain et opérant autour des artistes essentiels de leur temps: Kasper Koenig, Germano Celant, Johannes Gachnang, Rudi Fuchs, Nic Serota, Jan Hoet,

Jean-Louis Froment, Urs Rausmüller et plus récemment Ulrich Loock, Saskia Bos, Bart Cassiman et Harald Szeemann. Ces personnes marquent leur époque en prenant un engagement créatif et radical. Leurs actions sont élitaires dans le sens précis du terme.

Le travail de Fuchs, en particulier, depuis sa première exposition de Weiner au Stedelijk Van Abbemuseum au début de 1975 jusqu'à la dernière de Kounellis en octobre 1988 à Rivoli, a stimulé notre propre activité. Sa valeur d'organisateur, en particulier d'expositions individuelles au moment historique et à l'endroit précis où elles doivent être réalisées, nous a toujours fortement impressionnés.

#### LA COLLECTION EST FORTEMENT LIÉE AU SITE, AU LIEU

L'art contemporain demande des espaces simples, neutres, sans prétention: de vrais murs, un sol uni, des angles droits, une architecture anonyme et discrète. Les anciens bâtiments industriels s'y prêtent bien. C'est ce que nous avons réalisé en intégrant l'habitation à la collection.

Le choix de l'emplacement d'une oeuvre dans les