
De collectie van Annick en Anton Herbert

Koen Brams

DE WITTE RAAF

Editie 58 november-december 1995

(<http://www.dewitteraaf.be/edities/detail/nl/23>)

Zeven vragen/Vijf antwoorden (Gent, 1995)

De collectie van Annick en Anton Herbert

Ten geleide: *Dit artikel bestaat uit twee delen. Het eerste deel is een bijgestelde versie van een tekst van Annick en Anton Herbert die opgenomen werd in aflevering 54 (1989) van het Canadese tijdschrift "Parachute" waarin ruime aandacht werd besteed aan het private verzamelen van kunst. Deze tekst werd ons voorgesteld na een eerste bezoek aan de collectie op 16 september. Het tweede deel berust op zeven vragen over deze tekst en over de verzameling die we schriftelijk overmaakten aan Annick en Anton Herbert op 26 september. De schriftelijke antwoorden, onderverdeeld in vijf rubrieken, ontvingen we op 7 oktober. Op die datum ondertekenden we een overeenkomst waarin de afspraken over de deelname van Annick en Anton Herbert aan deze aflevering van "De Witte Raaf" geregistreerd werden. (K.B. en D.P.)*

I. De verzameling en haar essentiële factoren ("Parachute", 1989)

Het ontstaan van de collectie

Een privé-collectie wordt doorgaans opgebouwd in een periode van ten hoogste twintig tot dertig jaar, waarna ze ofwel verdwijnt ofwel bewaard wordt als vaste collectie. Ze is het resultaat van een subjectieve keuze en het gevolg van een persoonlijke visie.

Onze collectie nam reeds vijftien jaar geleden een aanvang, meer bepaald aan het einde van 1972. Daarvoor hadden we jarenlang de evolutie van de hedendaagse kunst van nabij gevolgd, zonder ons weliswaar rechtstreeks te engageren, tenzij dan onder de vorm van een imaginaire verzameling.

Doorslaggevend was de ontmoeting met Fernand Spillemaeckers van Galerie MTL in Brussel, in die jaren een van de markantste figuren van eigentijdse kunst. Samen met Konrad Fischer, John Weber, Nicholas Logsdail, Art & Project, Enzo Sperone en Yvon Lambert, was hij de belangrijkste promotor van de conceptuele kunstenaars en minimalisten, zoals Hanne Darboven, Sol LeWitt, Jan Dibbets, On Kawara, Daniel Buren, Dan Graham, Robert Barry, Art & Language, Stanley Brouwn, Niele Toroni en anderen. Met deze 'nomaden'- kunstenaars, die telkens een zeer duidelijke stelling innamen tijdens hun doorreis in Brussel, organiseerde MTL - met wisselend succes - acht à tien tentoonstellingen per seizoen. In die periode kreeg onze collectie duidelijk gestalte.

Twee andere ontmoetingen in het begin van 1973 zouden de verdere richting van onze collectie bepalen. Onze ontmoeting met Rudi Fuchs, die in februari 1975 directeur zou worden van het Van Abbemuseum en er meteen een reeks opmerkelijke individuele tentoonstellingen zou organiseren, en onze ontmoeting met Konrad Fischer, waarna we herhaaldelijk naar Düsseldorf zouden reizen.

Een collectie kan maar correct tot werking gebracht worden als ze geïntegreerd wordt in een zeer specifieke ruimte. Het was voor ons duidelijk dat hedendaagse kunst een strikte opstelling vereist en geenszins een traditionele, decoratieve presentatie duldt. Daarom zijn we zeer vroeg op zoek gegaan naar een ruimte die aan die eisen voldeed. In 1981 vonden we een passend gebouw, dat we vanaf eind 1982 in overleg met een ingenieur-architect met respect voor de originele structuur verbouwd hebben tot tentoonstellingsruimten waaraan de woonruimte rechtstreeks werd verbonden.

De keuze van de werken

Het is van in het begin onze bedoeling geweest een compromisloze collectie aan te leggen van fundamentele en essentiële werken. Dit is een langzaam proces, waarbij van bepaalde prioriteiten niet mag worden afgeweken. Moeilijk te installeren of op te hangen werken werden nooit uitgesloten, wel integendeel. De collectie bevat dus meerdere werken die daardoor op een definitieve opstelling moesten wachten. Ze werden toen tijdelijk in Eindhoven ondergebracht: "Inca Pisco" van Gilbert & George, "Le Programme" van Marcel Broodthaers, "Slate Circle" van Richard Long, "Permutation" van Gerhard Richter, "Henge" van Carl Andre, "40 Steps" van Stanley Brouwn, en andere.

Van 1972 tot vandaag hebben we onze collectie opgebouwd rond een dertigtal kunstenaars, met, indien mogelijk, per kunstenaar verschillende werken die samen een geheel vormen. De aankoopbeslissingen gebeurden telkens onoverhaast en weloverwogen. De lacunes in de collectie hebben in geen geval een impact op het subjectieve geheel. Minimal Art, Concept Art en Arte Povera vormen de kern van de collectie. Het is in ieder geval niet de bedoeling een universeel beeld van de hedendaagse kunst te brengen, maar wel bepaalde accenten ervan te belichten: Bruce Nauman, Marcel Broodthaers, Lawrence Weiner, Jan Dibbets, Jannis Kounellis, en niet Georg Baselitz, Anselm Kiefer, David Salle, Julian Schnabel of Markus Lupertz. Die keuze beantwoordt aan onze persoonlijke visie en betrokkenheid als verzamelaar.

Na de tentoonstelling van de collectie in het Van Abbemuseum in Eindhoven eind 1984, werd overgegaan tot de aankoop van werken van de jongere generatie: Reinhard Mucha, Didier Vermeiren, Jan Vercruyse en Thomas Schütte.

De sociale rol van de collectie

Een privé-collectie van hedendaagse kunst vervult geen rechtstreekse sociale rol. Het betreft veeleer een activiteit, een relatie met de avant-garde, een avontuur met zijn eigen generatie. Het enige criterium voor de verzamelaar is kwaliteit. Alleen kwaliteit staat borg voor de authenticiteit van hedendaagse kunst. Daardoor komt de nadruk te liggen op kunstenaars die door hun radicaliteit en hun sterke persoonlijkheid een bijdrage leveren tot de evolutie van de hedendaagse kunst: Marcel Broodthaers, Jannis Kounellis of Daniel Buren, om er maar enkele te noemen.

Indien een privé-collectie bij haar afsluiting een bilan van niveau voorlegt, kan haar continuïteit in een museale structuur, onder een te bepalen vorm, haar sociale rol worden.

Het verschil tussen de openbare collectie van een museum en de private collectie van een verzamelaar is driedig. Ten eerste streven musea objectiviteit na bij hun keuzes van werken uit alle hedendaagse kunststromingen, zowel nationaal, internationaal, regionaal als lokaal. Bij hun aankopen moeten ze rekening houden met allerlei overwegingen en compromissen afsluiten, ten koste van de onmisbare strengheid. Ten tweede hebben musea een didactische en educatieve verantwoordelijkheid tegenover een weinig of niet gespecialiseerd publiek. Hun tentoonstellingen richten zich tot een zo breed mogelijk publiek, wat een consequente benadering van de in se al vrij ontoegankelijke en op het eerste gezicht ondoordringelijke hedendaagse kunst onmogelijk maakt. Dat er een contradictie bestaat tussen het concept museum en de hedendaagse kunst is geen gratuite bewering. Ten derde, en daarin bestaat hun grootste verdienste, vervullen musea een historische rol door de hedendaagse kunst in het bestaande kunstpatrimonium te integreren.

Deze drie vaststellingen zijn in oppositie met de eigenschappen van de privé-verzameling. Ten eerste wordt een privé-collectie gekenmerkt door subjectieve keuzes, accenten op bepaalde aspecten van de hedendaagse kunst, naargelang de persoonlijkheid van de verzamelaar, met de nadruk op kwaliteit en inhoud. Ten tweede heeft de privé-verzamelaar geen verantwoordelijkheid tegenover een publiek en kan hij bepaalde aspecten belichten van de hedendaagse kunst. (Het betreft een subjectieve interventie die binnen een zeer klein en snel circuit vaak zeer interessante resultaten oplevert, daar waar een museum veel trager moet opereren.) Ten derde mist een privé-collectie historische continuïteit en komt ze tot stand in een zeer beperkte periode, waarna ze ofwel verdwijnt ofwel, opgenomen in een museale structuur, een sociale rol krijgt. Dat laatste punt vormt, op slechts enkele uitzonderingen na, het grootste probleem van iedere privé-verzameling.

De verhouding tussen privé-verzameling en museum

In de loop van 1983 stelde Rudi Fuchs ons voor, een selectie werken van onze collectie tentoon te stellen in het Van Abbemuseum. De bedoeling van dit project werd nauwkeurig vastgelegd: onze visie op hedendaagse kunst uittesten in een neutrale ruimte en confronteren met een selectie werken van het Van Abbemuseum.

De keuze van de werken, de presentatie en ophanging ervan werden toevertrouwd aan Jan Debbaut, de catalogus werd ontworpen door Walter Nikkels. De titel van de tentoonstelling luidde "L'architecte est absent", een verwijzing naar onze aandacht voor een geschikte en anonieme ruimte en onze voorkeur voor kunst op zich.

Dankzij deze buitengewone ervaring, die het resultaat was van een zeer intense samenwerking met dit museum, konden we toen een balans van de verzameling opmaken: enerzijds bleek duidelijk het belang van de rigoureuze en gedurfde keuze, anderzijds kwamen er hiaten aan het licht die dringend moesten worden weggewerkt (Robert Ryman).

Dergelijke samenwerking van een privé-verzamelaar met een museum is zeldzaam en zeker niet evident. Ze vereist wederzijds respect en een subtiele afstand. In dezelfde interessesfeer kunnen werken, is de essentiële voorwaarde, die in ruime mate afhangt van de verstandhouding tussen de betrokken personen.

Hoe dan ook toch valt het besluit dat een privé-collectie het best tot haar recht komt in haar eigen en natuurlijke omgeving. Zo behoudt ze al haar vrijheid en stuwende kracht. De Panza-collectie, zoals ze destijds werd voorgesteld in Varese, is daar een duidelijk voorbeeld van.

De relatie van de verzamelaar met de kunstenaars

De collectie is gevormd uit ensembles van tweeëndertig kunstenaars, met wie we vaak contact hebben en discussies voeren. Deze intense samenwerking is van fundamenteel belang. Door actief met hedendaagse kunst om te gaan, verstevigt men de band met de generatie waartoe men behoort en is men actief getuige van dit gebeuren. Zo hebben we ons altijd essentieel verbonden gevoeld met de kunstenaars van onze generatie en de kunst van onze tijd: Carl Andre is van 1935, Fabro en Kounellis zijn van 1936, Weiner is van 1940, Dibbets en Nauman van 1941.

De krachtlijnen van de collectie

Enkele kunstenaars in het bijzonder hebben met hun werk duidelijk hun stempel gedrukt op de evolutie van de verzameling: Carl Andre en Donald Judd, Bruce Nauman en Marcel Broodthaers, Lawrence Weiner en Giovanni Anselmo, Robert Ryman en Daniel Buren, Mario Merz en Jannis Kounellis. Ze hebben een duidelijke impact op de collectie als geheel. Anderen nemen, door hun sterke, eigengereide visie en hun persoonlijke boodschap, een speciale plaats in: On Kawara, Andre Cadere, Stanley Brouwn, Niele Toroni, Richard Long. Nog anderen hebben een specifieke betekenis door hun analyse van de kunstbeweging op zichzelf: Joseph Kosuth, Dan Graham, Art & Language.

De voorkeurwerken

Sommige werken houden sterk rekening met de ruimte en de omgeving: "*Many Colored Objects, Placed Side by Side, to Form a Row of Many Colored Objects*" van Lawrence Weiner, geschilderd als leidmotief op de buitenmuur, zichtbaar en aanwezig in alle ruimten van het gebouw. Of "*Voie d'Acier*" van Carl Andre, een rij rechthoekige stalen platen, drieëntwintig meter lang. Werken als "*L'Apothéose d'Homère*" van Giulio Paolini of "*Bottrop*" van Donald Judd vereisen een specifieke plaats en opstelling in het gebouw.

Andere werken vormen door hun historische betekenis een hoogtepunt binnen het oeuvre van de kunstenaar: "*Permutation*" van Gerhard Richter, "*Inca Pisco*" van Gilbert & George, de "*Ezra Pound Igloo*" van Mario Merz, "*Fuocchi*" van Jannis Kounellis.

Nog andere werken hebben een precieze inhoud en beklemtonen daardoor de gekozen richting van de

verzameling: "Le Programme" van Marcel Broodthaers, "Musical Chairs" van Bruce Nauman en "Invitation Piece" van Robert Barry.

De huidige evolutie van de collectie

De huidige keuze voor het werk van Reinhard Mucha, Jan Vercruyssen, Didier Vermeiren en Thomas Schütte ontstaat uit de overtuiging dat deze nieuwe generatie duidelijk een eigen plaats inneemt: hun criteria en hun onderzoek vloeien voort uit hun visie op de omgeving en de maatschappij waar ze deel van uitmaken. Ze distantiëren zich duidelijk van hun voorgangers en toch refereren ze ernaar. Precies daarin bestaat hun sterkte. Hun werk getuigt van een grote helderheid en een onvoorwaardelijk engagement.

De collectie in een nationale of internationale context

Hedendaagse kunst en zeker een collectie van hedendaagse kunst mag in geen geval binnen een strikt nationale context beschouwd worden. Sinds enkele jaren merkt men jammer genoeg een zeer duidelijk hernieuwde interesse, door verschillende musea, voor kunstenaars van eigen bodem. Die tendens doet zich zowel in Frankrijk, Duitsland, België als Engeland of de Verenigde Staten voor. Vele openbare musea gaan over tot compromisaankopen van werken van lokale kunstenaars.

Onze relaties in de kunstwereld zijn opgebouwd met personen die allen in dezelfde geest internationaal werkzaam zijn op het terrein van de hedendaagse kunst en hun activiteiten obsessieel toespitsen op kunstenaars van hun tijd: Kasper König, Germano Celant, Johannes Gachnang, Rudi Fuchs, Nic Serota, Harald Szeemann, Jan Debbaut en recenter Ulrich Loock, Saskia Bos en Bart Cassiman. Door hun radicaal engagement drukken ze hun stempel op hun tijd. Hun handelingen zijn elitair in de strikte betekenis van het woord.

Vooraf heeft vanaf zijn eerste tentoonstelling van Lawrence Weiner in het Stedelijk Van Abbemuseum in het begin van 1975 tot zijn laatste tentoonstelling van Jannis Kounellis in oktober 1988 in Rivoli, onze activiteiten gestimuleerd. Als organisator van individuele tentoonstellingen, op het juiste tijdstip en op de juiste plaats, maakte hij een zeer grote indruk op ons.

De binding van de collectie met de ruimte en de omgeving waar ze deel van uitmaakt

Hedendaagse kunst vereist eenvoudige, neutrale, pretentieloze ruimten: echte muren, een effen vloer, rechte hoeken, een anonieme en discrete architectuur. Sommige industriegebouwen zijn hier uitermate geschikt voor. Zoiets konden we realiseren voor zowel de woonruimte als de tentoonstellingsruimten.

De opstelling van de kunstwerken in deze ruimten wordt het best toevertrouwd aan de kunstenaar zelf. Dit was onder andere het geval voor Carl Andre, Dan Graham, Reinhard Mucha, Lawrence Weiner en Didier Vermeiren.

Vandaag beslaan de tentoonstellingsruimten drie niveaus met een oppervlakte van ongeveer 2.000 m². De nodige tijd wordt uitgetrokken om een zo optimaal mogelijke opstelling te vinden die elk werk tot zijn volle recht laat komen. Zodra de werken een vaste opstelling hebben gevonden, worden ze zelden verplaatst. Dit was een van de kenmerken die we vastgesteld hebben bij Panza in Varese en de Crex-verzameling in Schaffhausen. Sommige kunstenaars streefden zelf een stille omgeving voor hun werken na, zoals Donald Judd in Marfa. Dit in tegenstelling tot verschillende musea die de plaatsing van werken onrustig om de drie à vier weken wijzigen.

Werken worden zelden uitgeleend voor tentoonstellingen, tenzij op aanvraag van de kunstenaar of van talentvolle organisatoren. Vandaag de dag worden te veel werken, die daarvoor noch geschikt noch bedoeld zijn, van tentoonstelling naar tentoonstelling en van de ene strategische opstelling naar de andere verhuisd. De werken lopen het risico beschadigd of zelfs helemaal vernietigd te worden. Daartegenover staan wij voor een vaste, adequate opstelling in een perfect geschikte omgeving.

Het is te hopen dat de openbare musea, die vooral oog hebben voor tijdelijke tentoonstellingen, eveneens overtuigd raken van het belang van een vaste en precieze opstelling van hun collectie. Veel ruimten zijn echter totaal ongeschikt. Het frappantste voorbeeld daarvan is Beaubourg, dat weliswaar een van de mooiste collecties van de belangrijkste exponenten van de moderne en hedendaagse kunst bezit, maar qua architectuur totaal onaangepast is om de werken te laten spreken. In Duitsland zijn de nieuwe musea veeleer ontworpen om de architecten tot eer te strekken dan om de hedendaagse kunst te dienen. Ze hebben onoplosbare problemen met de opstelling van hun werken. In het ergste geval wordt de 'museumtempel' opgetrokken aan de voet van de kathedraal, zoals in Keulen.

De toekomst van de collectie

Een collectie die de tijd trotseert en haar intrinsieke waarde behoudt, zou tot slot moeten kunnen worden geïntegreerd in een museumstructuur, zonder aan haar eigen omgeving te worden ontrukkt. Dat had men alvast gehoopt voor de Panza-collectie in Varese of voor het atelier van Brancusi aan de Impasse Ronsin in Parijs. We moeten ver in de tijd teruggaan om voorbeelden te vinden van waardevolle collecties die voor verdwijning werden behoed en in hun oorspronkelijke omgeving werden behouden. Het Institut de France beheert, via zijn vijf academies, waaronder de Académie des Beaux-Arts, een indrukwekkend onroerend en artistiek patrimonium: het Musée Jacquemart André en het Musée Marmottan in Parijs, het huis van Monet in Giverny, om er maar enkele te noemen.

Voor hedendaagse kunst droomt men van een gelijkaardige oplossing: een museale structuur onder leiding van dynamische kunstkenner die in verscheidene landen ateliers en collecties beheren en de werken binnen hun oorspronkelijke omgeving optimaal laten functioneren.

Vertaling uit het Frans: Ann Jooris

II. Zeven vragen/

Vijf antwoorden

(Gent, 1995)

1.

Koen Brams en Dirk Pültau: *Waarom verzamelt u? Wat betekent voor u het bezitten van een kunstwerk. Wat is het specifieke surplus dat vervat zit in het bezitten van - het totale beschikken over - een kunstwerk?*

Annick en Anton Herbert: Onze omgang met hedendaagse kunst leek ons van in het begin te beperkt, te afstandelijk, indien het verzamelen hierin niet werd opgenomen. Het verdiepen van vragen, die de hedendaagse kunst toen, in 1972, opriep, was voor ons noodzakelijkerwijze verbonden met het verzamelen ervan en het beleven in privé sfeer. Interesse in hedendaagse kunst en verzamelen was een door elkaar lopend proces.

Daaruit ontstond aanstonds de problematiek van de keuze, de selectie, wat wél en wat niet, de criteria hiervoor, beredeneerd of gevoelsmatig, of beide door elkaar. De gesprekken, en contacten, met een kleine kern van kunstenaars en galeristen, waren intens en veelvuldig en brachten de intuïtieve keuzes dikwijls in opspraak of in versnelling.

De vraag omtrent bezit van kunst in de conceptuele tijd van toen, was verre van evident: een zin van Lawrence Weiner 'bezitten', een gesprek met Ian Wilson 'kopen', een katoenen streepjesdoek van Daniel Buren 'aanschaffen'. Naar buiten uit stelde men zich dan ook duidelijk op: we doen het, we nemen stelling voor die groep en vinden het essentieel, we staan achter deze keuze en doen er de materiële inspanning voor. Ook is er geen weg terug en stilaan vormt die keuze een gericht geheel. Elke beslissing, hoe moeilijk ook, moest passen in het subjectief geheel dat men voor ogen had.

In feite wordt verzamelen zodoende een creatieve activiteit en benadert men, stap na stap, inspanning na inspanning, de 'imaginaire' verzameling, die men vooropstelt. Dit nooit afgesloten proces van verzamelen, meestal intuïtief, soms minder, is irreëel en ambivalent: de afsluiting, de eindfase, het resultaat van al die jaren kan maar veel later 'zichtbaar' worden.

2.

K.B. en D.P.: *In de toelichting bij uw verzameling hanteert u kunsthistorische termen, zoals Arte Povera, Minimal Art en Concept Art. In tegenstelling tot een kunsthistoricus of een conservator van een openbaar museum is de verzamelaar helemaal niet verplicht om zich van deze begrippen te bedienen. Waarom gebruikt u deze termen wel? Een privé-verzamelaar kan zelfs de kunstgeschiedenis aan zijn laars lappen. Dat doet u duidelijk niet, maar hoe zou u uw omgang met kunstgeschiedenis typeren? Als u niet van de gangbare kunsthistorische categorieën gebruik zou maken, hoe zou u dan uw collectie opdelen? Hoe zou u uw collectie in zijn geheel karakteriseren zonder gebruik te maken van strikt kunsthistorische terminologie? Hoe zou u - in dezelfde zin - het uitgangspunt van uw collectie omschrijven?*

3.

K.B. en D.P.: *Uw collectie strekt zich uit over een erg beperkte periode. Maar ontbeert ze daarom elke historische continuïteit? Loopt er niet bij uitstek een historische lijn door uw collectie, vertrekkende van Jannis Kounellis, Marcel Broodthaers, Mario Merz, Donald Judd en Lawrence Weiner tot bij kunstenaars als Thomas Schütte, Jan Vercruyse, Harald Klingelhöller? Articuleert u niet juist deze (kunst)historische as wanneer u bijvoorbeeld werken van Donald Judd en Jan Vercruyse confronteert? Zo ja, hoe zou u deze as omschrijven? Hoe ziet u zelf het scharnier tussen de oude en de jonge generatie binnen uw verzameling?*

4.

K.B. en D.P.: *Wat kan men volgens u verstaan onder een "lacune" in een private collectie? Is de ambitie om "kapitale" of "essentiële" werken te bezitten en om van bepaalde kunstenaars ensembles samen te stellen niet erg museaal?*

A. en A.H.: Kunsthistorische termen zijn voor de kunstgeschiedenis en niet voor de verzamelaar. Sommige kunsthistorici kunnen het dan hebben over Pattern Painting, Body Art, Neue Wilden, Narrative Art en andere 'gemaakte' zijwegen van de hedendaagse kunst. Niets voor ons.

In de tekst, verschenen in het Canadese tijdschrift "Parachute" midden 1989, schrijven we wel degelijk dat de Minimalrichting, de Conceptuele kunst en de Arte Povera sterk in de verzameling aanwezig zijn. Deze termen gebruiken we omdat ze tot het normale taalgebruik behoorden.

De Minimal-kunstenaars stelden zich in New York, midden de jaren '60, extreem op tegen de gangbare en onduidelijke esthetiek. Ze vroegen naar radicaliteit, eenvoud, de rechte lijn en de witte muur. Omtrent kleur, materiaal, vorm en ruimte, werd een strenge houding ingenomen.

De avant-garde tussen 1968 en 1974 rondom de Conceptuele kunst nam deze omschrijving op in de dagelijkse omgang. Joseph Kosuth en Art and Language schreven er uitgebreid over en Sol LeWitt publiceerde in januari '69 zijn "Sentences on Conceptual Art". Lucy Lippard maakte er toen een "zesjaren dagboek" over. Dit had niets te doen met de huidige classificatieopvatting in de kunstgeschiedenis, maar met een kordate stellingname: er voor of er tegen.

Terzelfdertijd kwam in Italië de Arte Povera van de grond. Het was het signaal en de groepsterm van Germano Celant om de activiteiten van Kounellis, Merz, Fabro en hun companen in het daglicht te stellen.

Kunstgeschiedenis komt vanzelfsprekend later en vervormt meestal de oorspronkelijkheid van de beginjaren door het indelen in historische hokjes.

We hadden de kans, zonder het toen goed te beseffen, enorm sterke jaren van de hedendaagse kunst te beleven en met bovenvermelde kunstenaars om te gaan, hun werk reeds te 'zien' bij het ontstaan ervan. Wellicht was dit dan onze omgang met de kunstgeschiedenis.

Zou dan een eventuele historische opdeling van de verzameling, verspreid over slechts 39 kunstenaars en een zeer korte tijdspanne, gerealiseerd kunnen worden? Onmogelijk. Integendeel, eerder het ander extreem: door elkaar. Franz West samen opstellen met René Daniëls. En duidelijk Donald Judd met Jan Vercruyse. Of buiten op de muur, de tekst van Lawrence Weiner en binnen in het gebouw er recht tegenover Harald Klingelhöller. Het ene werk speelt in op het andere. Maar zeker geen steriel kastensysteem, geen vaste standenindeling of nationaal/regionaal chauvinisme.

Wat wel zal opvallen, is dat de verzameling zijn voorkeur geeft aan enkele, telkens terugkomende criteria. De leesbaarheid van het inhoudelijk aspect in het werk, het steeds verder zoeken naar het essentieelste kunstwerk en het belang van ruimte, licht, plaatsing en dimensie. Hierdoor wordt continuïteit in de subjectieve keuze gevormd, de rode draad in de historische lijn getrokken en de scharnier tussen de oude en de jonge generatie gerealiseerd.

De ambitie naar essentiële werken is niet historisch museaal, maar is 'de lat hoog leggen' om een partiële, persoonlijke visie te realiseren naar het onmogelijke toe. Die werken zijn dan ook essentieel voor de verzamelaar zelf. Ieder werk 'kadert' zichzelf in het subjectief ensemble. Daaruit ontstaan vanzelfsprekend en terzelfdertijd, geen lacunes, maar wel gemiste kansen door te late beslissingen en te grote aarzelingen. Ook de herinneringen aan deze beslissingen en aarzelingen, zowel in de ene als in de andere richting, maken deel uit van het uiteindelijk geheel van de verzameling. Dit maakt het ensemble zowel broos als subtiel.

Zoals Duchamp het zegt: "de verzamelaar kiest werken uit en schildert zich zodoende een verzameling bijeen".

5.

K.B. en D.P.: *Hoe zou u de huidige presentatie van uw collectie omschrijven? Hebt u in het verleden wezenlijk verschillende presentaties uitgetest? Zo ja, welke? Hebt u zich ooit laten inspireren door andere (private of publieke) presentatiemodellen? Bestaat er voor u zoiets als een ideale opstelling (gegeven dat u over voldoende plaats zou beschikken om uw gehele collectie tentoon te stellen)?*

A. en A.H.: Het kunstwerk heeft in zich latente energie die door de opstelling, volgens de beschikbare mogelijkheden van ruimte, licht en context, of vernietigd of versterkt kan worden. Ofwel krijgt men een statische en steriele plaatsing, ofwel bereikt men, met sterke verbeelding en hard werken, de gezochte meerwaarde. Meestal en liefst door de directe ingreep van de kunstenaar zelf. Opeens wordt de presentatie als 'juist' aangevoeld. Het geheel klopt.

Dit is een lang en 'aanstrengend' proces dat, met soms minieme tussenkomsten, telkenmale herhaald moet worden. Het is zoeken en geduldig uittesten. Het resultaat zakt of stijgt en er komt een sterke bevrediging bij het bereiken van het evenwicht.

Een vooraf bedacht presentatiemodel, valt meestal verkeerd uit. De werken die men wil opstellen, hebben elk verborgen facetten, die men tijdens de opstelling moet ontdekken. Elk werk vraagt zijn juiste plaats in de zaal. Het is zoeken tot men die vindt, tussen en met de andere werken.

Slechts weinige museumverzamelingen of groepstentoonstellingen laten in hun opstelling een sterke belevenis toe. Meestal zijn er ook nog storende elementen in de ruimte of architectonische hoogstandjes. Sensatie of oppervlakkigheid: Ryman op een rode muur.

Toch zijn er uitzonderlijke momenten, waar elk werk maximaal meegaat in het geheel. Rudi Fuchs maakte indertijd meesterlijke opstellingen in Eindhoven en Rivoli. Panza realiseerde hoogtepunten bij het plaatsen van zijn Concept- en Minimalverzameling in Varese. Szeemann bracht harde confrontaties in zijn Berlijnse Hamburger Bahnhof-tentoonstelling "Zeitlos": Vermeiren, Beuys en Serra. "Espacio Mental" van Bart Cassiman in Valencia, bracht voor ons de krachtigste "Tombeaux"-opstelling van Jan Vercruyse.

6.

K.B. en D.P.: *Als we de omgang met uw collectie observeren, dan constateren we twee wezenstrekken die ons erg museaal voorkomen: (1) het opstellen van werken in ruimten die enkel voor kunst bestemd zijn; (2) de quasi bevrozing van die opstelling. Wordt het kijkgedrag op die manier niet geritualiseerd, net zoals in een gewoon museum? In het verlengde daarvan: kan men eigenlijk wel ontsnappen aan de wijze waarop een museum verzamelt? Zo ja, op welke manier? Zo neen, wat betekent deze vaststelling voor onze omgang met kunst?*

A. en A.H.: Wellicht lijkt de plaatsing van de werken in de verzameling op het eerste zicht koel museaal of ritueel bevrozend, alhoewel een intense confrontatie tussen het beleven van de werken met en naast het dagelijkse wordt doorgevoerd. De verzameling is bereikbaar en toch is er afstand, beschikbaar en toch niet vatbaar. Een andere omgang met de verzameling zien we niet zitten.

De ruimten waar de werken zijn opgesteld, lopen in en rond onze dagelijkse leefruimte. Er is gewild geen enkel werk in de leefruimte zelf, maar wel doorgang en visueel contact tussen beide. Binnen en buiten. Zicht op de buitenmuur met "Many Colored Objects..." van Weiner en zicht op de "Permutation" van Richter vanuit de leefruimte. Men moet zich verplaatsen.

Tussenin ligt de bibliotheek met het archief, tekeningen, affiches, objecten en boeken van Lawrence Weiner, Marcel Broodthaers, Stanley Brouwn of Rodney Graham. Ontsnappen in een andere wereld van tekst en lectuur. Een nog andere omgang met kunst.

En toch is er tweestrijd en contradictie: de privé-verzamelaar kan, naast zijn individuele/subjectieve keuzes, zich erbij ook nog museaal opstellen. Hij tracht het tijdelijke en beperkte karakter van zijn onderneming te verwijderen. Omgekeerd is er uitzonderlijk ook nog eens een museum, dat er toe komt obsessieel en partieel te verzamelen, zoals de privé-verzamelaar. Het resultaat van die combinatie kan indrukwekkend zijn: de verzamelaar die museaal reageert of het museum dat privaat verzamelt. Toeval en systeem.

7.

K.B. en D.P.: *U beschikt over de middelen om keuzes te kunnen maken die een weerslag hebben op de ontwikkeling van de (hedendaagse) kunst. Deze keuzes blijven weliswaar voor het grote publiek verborgen, maar constitueren niettemin een publieke rol. Bestaat uw publieke rol niet uit een aandeel in de kunstgeschiedschrijving van onze tijd? Wanneer u de mogelijkheid van een publieke toekomst voor uw private collectie inbouwt, gaat u dan niet reeds nu impliciet uit van de veronderstelling dat uw private collectie meer is dan de reflectie van een persoonlijke en subjectieve keuze? Heeft u niet reeds - onwillekeurig, al verzamelend - een sociale rol of een publieke functie? Hoe zou u die rol of functie specificeren? Is er volgens u een specifieke rol weggelegd voor de (in situ) publiek gemaakte private collectie? Wat zou die functie kunnen zijn, vergeleken met het museum?*

A. en A.H.: Te veel middelen voor een verzameling breken de kwaliteit, actualiteit en intensiteit. Te weinig middelen kunnen leiden naar frustraties en middelmaat. Met te grote middelen zal een museum of een verzamelaar achterhaalde historische lacunes van de verzameling 'duur' willen opvullen. Weinig mogelijkheden verplichten tot een klein maar soms schitterend deelzicht. De obsessieel verzamelaar leeft steeds met schulden en afbetalingen en zijn beschikbare middelen moeten liefst 'onder' het niveau van zijn bezitsdrang en ambities liggen. Iedere aanwinst doet pijn en ligt aan de uiterste grens van de materiële mogelijkheden. Het karakter van de verzameling ligt in de moeilijkheidsgraad van zijn realisatie.

Tegenover de aankoopstrategie van het museum, is de privéverzamelaar bevoordeeld. Door zijn vlugge beslissingskracht kan hij snel inspelen op de actualiteit. Soms is hij hierin meegesleurd en reageert hij te snel en te jong. Sommigen willen dan ook nog hun beslissingen op de markt als kwaliteitsnorm opdringen. Ze leven in de illusie dat hun zienswijze invloed kan hebben op de ontwikkeling van de hedendaagse kunst. Wellicht kortstondig hebben ze dit op de marktsfeer, maar niet of nooit op de echte kunstenaar. Na korte tijd, vervalt dan deze machtstructuur tot niets en blijft er leegte.

Verzamelen is dikwijls snel beslissen wat men lang voorbereid heeft. De basislijn moet aangehouden worden en de nieuwe aanwinsten moeten zich integreren in het geheel. Het is een eigenzinnig avontuur dat, jaar na jaar, doorgaat en best haar kracht en doorzettingsvermogen in de obsessieel bezittingsdrang verderzet 'zonder' publiek op te treden. Creatief aanwezig zijn in de actualiteit is de rol.

Verzamelaar komt men toch ergens publiek mee buiten. Het vasthouden van deze talent is op zichzelf reeds

vanzelsprekend komt men toch ergens publiek naar buiten. Het vastleggen van deze tekst is op zichzelf reeds een bewijs hiervan. En, vanaf een bepaalde omvang van de verzameling is het risico om in een dergelijke rol meegetrokken te worden groter en groter. Zonder het te willen en tegen zijn overtuiging in, kan men snel worden meegesleurd. Men moet zich hiertegen verzetten.

De verzameling heeft zeker geen directe sociale rol in het artistiek circuit. Ze heeft, tijdens haar ontstaan en vorming, geen open functie, maar zal op termijn, na de afsluiting, een subjectieve analyse en bilan kunnen voorleggen van de kunstperiode waaraan ze heeft deelgenomen. Dit kan dan haar publieke rol worden.

De bekommernis om door de generaties heen de verzameling toekomst te geven, is zeker de moeilijkste opgave voor de verzamelaar. In deze actie zit natuurlijk een publieke opstelling. De kansen voor succes zijn utopisch en uiterst klein. De later publiek te maken private verzameling, moet zijn kenmerken van bewegingsvrijheid, flexibiliteit, subjectiviteit, partialiteit en onafhankelijkheid duidelijk stellen en deze essentiële normen vooraf inbouwen in het werkschema naar dit doel. De vele prachtige verzamelingen van vroegere generaties uit dit land, zijn praktisch allemaal verloren gegaan. Wat zijn de redenen hiervoor?

De Witte Raaf
Postbus 1428, B-1000 Brussel
Tel +32 2/223.14.50
info@dewitteraaf.be
(mailto:info@dewitteraaf.be)