

ARCHIEVEN  
VAN  
HEDENDAAGSE KUNSTENAARS

Commissie

cultureel

verdrag

Vlaanderen

Nederland



**ARCHIEVEN**

**VAN**

**HEDENDAAGSE KUNSTENAARS**



Advies van de Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland

Onderwerp	Evaluatie CVN-project Archieven van Hedendaagse Toonaangevende Kunstenaars
Datum	25-05-2007
Aan	B. Anciaux, Vlaams minister van Cultuur, Jeugd, Sport en Brussel R. Plasterk, Nederlands minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap
Cc	G. Bourgeois, Vlaams minister van Bestuurszaken, Buitenlands Beleid, Media en Toerisme F. Timmermans, Nederlands staatssecretaris van Buitenlandse Zaken  D. Verstraeten, secretaris-generaal Buitenlands Beleid, Vlaamse Gemeenschap J. Hoekema, ambassadeur Culturele en Internationale Samenwerking, Nederlands ministerie van Buitenlandse Zaken C. Claus, secretaris-generaal Cultuur, Jeugd Sport en Media H.E.M. Seerden, directeur Internationaal Beleid, Nederlands ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap

Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland  
Belliardstraat 15-17, bus 4  
BE 1040 Brussel  
Tel. 00 32 2 502 84 36  
Fax. 00 32 2 502 84 36  
e-mail: [commissie@cvn.be](mailto:commissie@cvn.be)



## INHOUD

Inleiding	3
Vraagstukken met betrekking tot behoud en beheer van hedendaagse kunst	3
Uitwerking van het Project Archieven van hedendaagse toonaangevende kunstenaars	4
Enkele punten vroegen tijdens de evaluatie bijzondere aandacht	8
Aanbevelingen	13
Bijlage 1: Lijst van gebruikte afkortingen	
Bijlage 2: personen en instellingen die in het kader van de evaluatie werden geraadpleegd	
Bijlage 3: samenstelling van de CVN-werkgroepen	
Bijlage 4: Projectvoorstel 02-03-2001	
Bijlage 5: Verslagboek symposium Archieven Hedendaagse Kunstenaars, 04-04-2003	
Bijlage 6 SBMK, Eindverslag project Kunstenaarsarchieven 2002-2005	
Bijlage <sup>7</sup> <del>8</del> : H. Janssen, Daan van Golden – Case-study voor een kunstenaarsarchief, JongHolland, 2005, nr. 1, pp. 13-19	
Bijlage <sup>8</sup> <del>9</del> : G. Vermeiren, Project kunstenaarsarchieven – Het Fototarchief van Hugo Debaere, Fotomuseum Magazine, nr. 26, juni 2003, pp 64-69	
Bijlage <sup>9</sup> <del>10</del> : Beschrijvingssysteem van V2_Archive	





## EVALUATIE-ADVIES

### PROJECT ARCHIEVEN VAN TOONAANGEVENDE HEDENDAAGSE KUNSTENAARS

#### Inleiding

Musea worden geconfronteerd met vraagstukken rond behoud en beheer van hedendaagse kunst. Het vervagen van de grenzen tussen de verschillende soorten kunst maakt deze vraagstukken des te relevanter. Sommige kunstwerken zijn efemer. Het gebruikte materiaal is soms niet geschikt voor conservatie op langere termijn en in andere gevallen hebben de kunstwerken eerder het karakter van een tijdelijke voorstelling. Hoe staat de kunstenaar tegenover de vergankelijkheid van (onderdelen van) zijn kunstwerk? Welke materialen heeft hij gebruikt? Hoe moet het kunstwerk worden opgesteld? Wat waren de intenties van de kunstenaar? Conservatoren en restauratoren zoeken naar antwoorden op deze vragen en zouden graag de hiervoor relevante informatie vastleggen en breed toegankelijk maken. De informatie technologie ontwikkelt zich zeer snel en geeft hiervoor interessante nieuwe mogelijkheden. Vlaanderen en Nederland besloten in 2002 met gebruikmaking van nieuwe informatietechnologie samen naar oplossingen te zoeken voor de vraagstukken rond behoud en beheer waarvoor men zich gesteld zag. Door bundeling van ervaring en kennis zouden de beide regio's op dit gebied waar de ontwikkelingen nog in de kinderschoenen stonden, internationaal een speerpuntfunctie kunnen gaan vervullen. Juist door vanuit 'cases' te werken hoopte men aan een dergelijk domein in ontwikkeling versneld gestalte te geven. Het CVN-project 'archieven van toonaangevende hedendaagse kunstenaars' is in dat kader ontstaan. Het was een ambitieus pilootproject met een experimenteel karakter.

Wat valt er nu in retrospectief uit de ervaringen te leren, welke aanbevelingen voor toekomstige projecten rond behoud en beheer kunnen we formuleren en hoe kunnen we de twee deelonderzoeken rond Hugo Debaere en Daan van Golden die samen het project kunstenaarsarchieven vormden, op een voor alle partijen op een bevredigende manier afronden?

#### Vraagstukken met betrekking tot behoud en beheer van hedendaagse kunst

Musea zijn ingesteld op het beheren en tentoonstellen van objecten, maar lopen daarbij tegen vraagstukken aan waarop geen eenvoudige antwoorden zijn te geven. Sommige kunstwerken hebben bijv. bewegende onderdelen die wellicht niet tot in eeuwigheid blijven functioneren. Kunstwerken hebben niet in alle gevallen de bedoeling om tot in lengte van jaren bewaard te blijven. Zo voegde Daan van Golden aan enkele werken gedroogde bloemen toe (o.a. Buddha) die niet het eeuwige leven zullen hebben, maar de kunstenaar bleek te vinden dat het ouder worden en uit elkaar vallen van de bloemen onderdeel vormde van het kunstwerk. Andere hedendaagse kunstwerken hebben eerder het karakter van een tijdelijke voorstelling, omdat het kunstwerk om praktische en/of fysieke redenen niet lang kan blijven bestaan.<sup>1</sup> De Vlaamse kunstenaar Hugo Debaere gebruikte oudere kunstwerken of delen daarvan regelmatig opnieuw bij de samenstelling van nieuwe kunstwerken. Welk kunstwerk moet dan bewaard

<sup>1</sup> Denk bijv. aan de controversiële hamzuilen van de aula in Gent van Jan Le Fabre of de ingepakte gebouwen van de Christo's



worden, het oude of het nieuwe? In de hedendaagse kunst zijn kunstenaar en object zelfs niet altijd van elkaar te scheiden. De kunstenaar kan ook zelf kunstwerk zijn. Hoe gaat het museum met dergelijke vraagstukken om mede in het licht van de intentie van de kunstenaar? Het SMAK beheert het hele atelier van Hugo Debaere. Het secundaire materiaal van de kunstenaar is in de huidige context zeer waardevol. De vraag doet zich voor welke voorwerpen in het atelier van de kunstenaar die in eerste instantie als gebruiksvoorwerpen omschreven worden, eigenlijk deel uitmaken van toekomstige of vroegere kunstvoorwerpen. De kunstenaar verwerkte immers vaak gebruiksvoorwerpen in zijn kunstwerken. De initiatiefnemers van het project hoopten door het opstellen van kunstenaarsarchieven dit materiaal beter te kunnen duiden en toegankelijker te maken.

Musea hebben behoefte aan informatie die gericht is op specifieke objecten. Er is een informatiestructuur nodig, waarin zowel de informatie over een specifiek kunstwerk als ook de nodige achtergrondgegevens te vinden zijn. Als er vijf installaties over vijf verschillende musea verspreid zijn, zullen die musea geneigd zijn vijf verschillende op de praktijk gerichte onderzoeken in gang zetten. Een onderzoek waarin het hele oeuvre of een deelgebied dat representatief is voor het werk van een specifieke kunstenaar centraal staat, kan meer diepgang opleveren. Het is essentieel dat de data ontsloten kunnen worden en toegankelijk zijn voor toekomstige onderzoekers. De ontwikkeling van een nieuwe manier van databeheer met betrekking tot gegevens van kunstwerken (en het kunstbegrip van waaruit ze zijn ontstaan) kan leiden tot nieuwe vormen van kunsthistorisch onderzoek. Daarom zijn ook de universiteiten in dergelijke projecten geïnteresseerd. Het levert een meerwaarde op om vanuit het werk van de kunstenaar te vertrekken en de kunstenaar in zijn totaliteit te presenteren zodat het creatieve proces zichtbaar wordt. Het te ontwikkelen systeem moet daarnaast inventariseren wat er gemaakt is en informatie over de gebruikte materialen en technieken opslaan m.b.t. behoud en beheer.

### **Uitwerking project Archieven van hedendaagse toonaangevende kunstenaars**

#### *Voorgeschiedenis*

Tijdens de culturele conferentie die de Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland (CVN)<sup>2</sup> in 1999 organiseerde, werd de volgende aanbeveling geformuleerd: "In het kader van collectiebeheer en behoud van hedendaagse kunstwerken, stelt de werkgroep<sup>3</sup> voor een archief aan te leggen van toonaangevende kunstenaars die zijn vertegenwoordigd in museale collecties in Nederland en Vlaanderen. Om dit te realiseren zal een speciale werkgroep een projectvoorstel moeten opstellen en het onderzoek vervolgens technisch voorbereiden."<sup>4</sup> CVN stelde in december 2000 een werkgroep<sup>5</sup> in onder voorzitterschap van B. De Baere, en F. Lubbers om het projectvoorstel verder uit

<sup>2</sup> De Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen Nederland werd ingesteld om toe te zien op het in 1995 gesloten Cultureel Verdrag. De commissie CVN heeft tot taak de beide regeringen te adviseren over de Vlaams-Nederlandse samenwerking op het gebied van cultuur, onderwijs, welzijn en wetenschappen.

<sup>3</sup> De werkgroep Beeldende Kunsten en Film

<sup>4</sup> Verslagboek Culturele Conferentie Gent, 26-27 november 1999, p. 19

<sup>5</sup> Bijlage 3



te werken<sup>6</sup>. De Vlaamse minister B. Anciaux en de Nederlandse staatssecretaris R. van der Ploeg stelden in mei 2002 elk €100.000 euro ter beschikking om een pilootproject uit te voeren.

In Vlaanderen werd gekozen voor de jong overleden kunstenaar Hugo Debaere. Als onderzoekers werden G. Vermeiren (kunsthistoricus) en C. Cafmeyer (deskundige restauratie) aangesteld. Het Stedelijk Museum Actuele Kunst (SMAK) in Gent beheerde de subsidiegelden en het onderzoek werd door het SMAK en door de vzw On Line begeleid. In Nederland werd Daan van Golden als kunstenaar gekozen en H. Janssen, conservator Haags Gemeentemuseum, werd aangesteld als onderzoeker. De begeleiding van het project en het beheer van de subsidie was in handen van de Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK). De SBMK stelde een begeleidingscommissie in waarin ook het Instituut Collectie Nederland (ICN) vertegenwoordigd was. De CVN-werkgroep die het projectvoorstel had uitgewerkt, begeleidde ook de uitwerking van het eerste pilootproject met dien verstande dat L. Coelewij inmiddels het co-voorzitterschap van F. Lubbers had overgenomen. Het project ging in september 2002 van start. De CVN-werkgroep organiseerde in april 2003 een symposium waarin de voortgang en de eerste resultaten van het project met deskundigen op het gebied van behoud en beheer van hedendaagse kunst werden besproken<sup>7</sup>.

#### *Project kunstenaarsarchieven*

Het project kunstenaarsarchieven had een experimenteel karakter. Vlaanderen en Nederland hadden de ambitie een speerpuntfunctie in de ontwikkeling van een nieuwe aanpak op het gebied van behoud en beheer van hedendaagse kunst te gaan vervullen. Via een in essentie monografische aanpak ambieerde het project kunstenaarsarchieven nieuwe mogelijkheden te openen binnen het kunsthistorische apparaat. In feite betrof het een vorm van prekunsthistorisch onderzoek, als een derde weg tussen de veelal rigide informatiestructuren van een behoudsgezinde archiefwereld en de bijna literaire traditie van de kunstgeschiedschrijving. Dit project zou van bijzondere betekenis kunnen zijn voor een nieuw élan binnen een onderbouwd beheer en behoud van kunstwerken binnen musea voor actuele kunst. Niet alleen moest relevante informatie met betrekking tot behoud en beheer van hedendaagse kunst worden vastgelegd en ontsloten voor een breder publiek van conservatoren, restauratoren en wetenschappers, maar men wilde ook boven de basisregistratie een aantal clusters uitwerken waardoor analytische verbanden tussen de verschillende data gelegd zouden kunnen worden. Het was tevens de bedoeling dat in een latere fase nieuwe ontwikkelingen in het kunstenaarsarchief konden worden verwerkt. Het kunstenaarsarchief moest interactief zijn en meegroeien met de kunstenaar. Hiervoor moest een 'open source' aanpak ontwikkeld worden. Ten slotte moest één leidraad voor het opstellen van kunstenaarsarchieven worden opgesteld waarmee musea in de toekomst zelf mee aan de slag zouden kunnen gaan.

#### *Project Hugo Debaere*

De vorming van een kunstenaarsarchief rond de kunstenaar Hugo Debaere bleek geen eenvoudige opgave te zijn. Het SMAK heeft een aantal belangrijke kunstwerken van Hugo Debaere in eigendom. Het atelier en de bijbehorende spullen zijn na het overlijden van de kunstenaar door de familie in langdurig

---

<sup>6</sup> Bijlage 4

<sup>7</sup> Zie bijlage 5



beheer aan het museum gegeven. Na de dood van de kunstenaar was er in het atelier maar weinig veranderd. De inventarisatie, het fotograferen en de ordening van al het beschikbare materiaal was nuttig maar ook tijdverslindend. Er waren heel veel data (fotomateriaal, tekeningen, dagboek aantekeningen voorstudies enz) die verwerkt moesten worden. Er werden in de loop van het project wel verbanden duidelijk die anders nooit naar buiten waren gekomen<sup>8</sup>. In feite zijn nu zowel al het materiaal in het atelier als de kunstwerken die het SMAK in beheer of in bezit heeft gekregen, geïnventariseerd, het fotomateriaal, de aantekeningen en de tekeningen zijn gescand, er zijn enkele interviews afgenomen<sup>9</sup> en er is technische informatie bijv. over het materiaalgebruik ten behoeve van toekomstige restauratie vastgelegd. Ook heeft G. Vermeiren enkele clusterteksten<sup>10</sup> geschreven die het verband tussen de verschillende data aangeven. Hij stelde ook vanuit zijn ervaring met het onderzoek Hugo Debaere een conceptleidraad op<sup>11</sup> waarin hij het project plaatst binnen het actuele debat over het belang van de contextuele benadering en de organisatie van de informatie, documentatie en ontsluiting. "Het project vindt een maatschappelijk draagvlak in de huidige dialoog en synergie tussen kunst en documentatie."<sup>12</sup> Deze tekst is opgenomen in het databestand.

De onderzoekers hebben indertijd voor het verwerken van hun data gebruik gemaakt van een proefsysteem in de softwaretechnologie filemaker. Helaas zijn op dit moment deze data niet toegankelijk. On Line heeft indertijd de nodige software ten dele aangekocht en ten dele zelf ontwikkeld in het kader van het onderzoek Hugo Debaere en ontving daarvoor de met het SMAK overeengekomen vergoeding. Eén en ander werd gefinancierd uit de voor het project toegekende subsidie. De data zouden hetzij op de laptop hetzij door overbrenging op de server van het museum aan het SMAK zijn overgedragen, maar het SMAK kan tot op heden geen toegang tot deze data krijgen. Wellicht zit er een wachtwoord of code op de software die de toegang verhindert. On Line ontkent bewust een wachtwoord of code op de software aangebracht te hebben en zegt geen rechten op de informatie te kunnen laten gelden, omdat zij indertijd betaald is. Mogelijk is het wachtwoord dat de onderzoekers indertijd gebruikten, per abuis niet verwijderd bij de overdracht. De onderzoekers zoeken in hun aantekeningen na of zij de indertijd gebruikte codewoorden kunnen terugvinden. On Line heeft echter ook een kopie van de informatie opgeslagen op een harde schijf en op de laptop die G. Vermeiren indertijd heeft gebruikt en die eigendom is van On Line. Op deze laptop zou geen wachtwoord of code zijn aangebracht. On Line heeft echter ook geen toegang meer tot de data omdat zij inmiddels is overgestapt op een andere technologie die weliswaar geënt is op filemaker maar waaraan een zwaardere software ten grondslag ligt. Die omschakeling was op een bepaald moment nodig om internationaal de aansluiting te kunnen maken. Er kan pas binnen de structuur van On Line met de data die het onderzoek naar Hugo Debaere heeft opgeleverd, worden gewerkt, als deze zijn omgezet naar de technologie die nu wordt gebruikt.

<sup>8</sup> Eén van de onderzoekers merkte bijv. op dat het heel interessant zou zijn om een studie te verrichten rond de werken van Hugo Debaere die overgeschilderd waren.

<sup>9</sup> o.a. met de beide vriendinnen van de kunstenaar

<sup>10</sup> O.a. rond het begrip Nimba (berg in Afrika en sigarettenmerk) dat in een bepaalde periode zowel in zijn kunstwerken als in het fotomateriaal en zijn tekeningen een grote rol speelt

<sup>11</sup> G. Vermeiren, Hugo Debaere Archive (leidraad versie 1.0), oktober 2003

<sup>12</sup> G. Vermeiren,, p. 2





### *Project Daan van Golden*

H. Janssen heeft de opdracht met betrekking tot het archief van de hedendaagse kunstenaar Daan van Golden in de periode september 2002 tot eind 2003 uitgevoerd. Het resultaat is een grote hoeveelheid fiches waarop het werk van Daan van Golden wordt beschreven en waarop ook interviews zowel met de kunstenaar zelf als met anderen die met de kunstenaar te maken hebben gehad, zijn verwerkt. Er is technische informatie over het werk van Van Golden zoals over de Japanse lak die de kunstenaar in de zestiger jaren gebruikte of over de wijze waarop hij in de tachtiger jaren zijn foto's tegen het glas monteerde, op terug te vinden maar ook over de intenties van de kunstenaar met het kunstwerk. Deze data zijn op fiches verwerkt en kunnen digitaal worden geraadpleegd. Er zijn kruisverbanden tussen de fiches aangebracht. H. Janssen heeft bovendien in een eindverslag<sup>13</sup> aandacht besteed aan de opzet van het onderzoek tegen de achtergrond van actuele ontwikkelingen op het gebied van museaal bewaren en conserveren van eigentijdse kunst en gaat in op de moeilijkheden die zich bij interpretatie van het materiaal voordoen. Het onderzoek Daan van Golden blijkt te specifiek te zijn om op grond daarvan alleen een leidraad voor toekomstige onderzoeken op te stellen. Deze tekst maakt deel uit van het databestand Daan van Golden.

De data die het archief Daan van Golden uitmaken, bevinden zich momenteel bij het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD). Het RKD werkt aan de ontwikkeling van een nieuwe database die steunt op eerder ontwikkelde databases en die een mogelijkheid tot synthese biedt. Deze database heeft de naam RKD-monographs meegekregen en bevat teksten die de informatie uit de verschillende andere RKD-databases kan verbinden. Het documentatiebestand Daan van Golden wordt hierin als eerste opgenomen. Het RKD ziet dit als een test hoe een dergelijk databestand zou kunnen werken.

### *Publicaties*

Zowel H. Janssen<sup>14</sup> als G. Vermeiren<sup>15</sup> publiceerden een artikel in een vaktijdschrift over hun onderzoek. De inleidingen die C. Cafmeyer, H. Janssen en G. Vermeiren over hun onderzoek gaven tijdens het symposium werden door CVN in het betreffende Verslagboek<sup>16</sup> opgenomen.

### *Eindverslag SBMK van het project kunstenaarsarchief Daan van Golden*

De SBMK stelde in 2002 in nauwe samenwerking met het Instituut Collectie Nederland (ICN) een commissie<sup>17</sup> in om het project Daan van Golden inhoudelijk te begeleiden. Deze commissie stelde in juni 2006 een eindverslag op waarin zij het project Daan van Golden evalueerde en aanbevelingen formuleerde<sup>18</sup>. De

<sup>13</sup> H. Janssen, Kunstenaarsarchieven Daan van Golden Bouwstenen voor een museale conserveringsstrategie van eigentijdse kunst, 24 maart 2004, Amsterdam

<sup>14</sup> Bijlage 8: H. Janssen, *Daan van Golden – Case-study voor een kunstenaarsarchief*, *JongHolland*, 2005, nr. 1 pp.13-19

<sup>15</sup> Bijlage 9: G. Vermeiren, *Project kunstenaarsarchieven – Het Fotoarchief van Hugo Debaere*, *Fotomuseum Magazine*, nr. 26, juni 2003, pp 64-69

<sup>16</sup> Bijlage 5, Verslagboek symposium Archieven Hedendaagse Kunstenaars, 04-04-2003

<sup>17</sup> Deze begeleidingscommissie bestond uit: J. van Adrichem (hoofd afdeling Documentatie en Onderzoek, Stedelijk Museum Amsterdam); Y. Hummelen (Restaurator, senior onderzoeker ICN), E. van de Wetering (Hoogleraar Nieuwe Kunst UVA), Dario Gamboni (Hoogleraar Moderne Kunst UVA), John McKenzie Owen (Hoogleraar Informatica UVA)

<sup>18</sup> Eindverslag SBMK, project Kunstenaarsarchieven 2002-2005, , Juni 2006. Zie bijlage 5



Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland besloot op 01-09-2006 op haar beurt tot een evaluatie van het project Kunstenaarsarchieven.

#### *Werkwijze bij evaluatie*

M. Langenberg-Tissot van Patot en A. Schramme voerden gesprekken met de leden van de CVN-werkgroep, met de bij het project betrokken instellingen (SBMK, ICN, SMAK, MuHKA en RKD) en met de onderzoekers<sup>19</sup>. Het uitgangspunt was daarbij de door alle betrokkenen gedeelde opvatting dat vraagstukken m.b.t. behoud en beheer van hedendaagse kunst die ten grondslag lagen aan het project kunstenaarsarchieven, nog steeds actueel zijn en wellicht in de toekomst nog dringender dan nu om een antwoord zullen vragen. Het is daarom zinvol een aantal aanbevelingen te formuleren voor toekomstige projecten die als doel hebben noodzakelijke informatie voor het behoud en beheer van werken van hedendaagse kunstenaars vast te leggen. Alle betrokkenen vonden ook dat de data die het resultaat van de beide projecten vormen, in ieder geval voor een breder publiek toegankelijk moeten worden gemaakt.

#### **Enkele punten vroegen tijdens de evaluatie bijzondere aandacht**

##### *Vorbereiding*

Alle betrokkenen zijn het er over eens dat er goede afspraken moeten worden gemaakt voordat het onderzoek van start gaat. Het is bijv. van belang dat de juridische aspecten van te voren goed zijn uitgeklaard. Het onderzoek kan het beste door een interdisciplinair samengestelde commissie naar vorm en inhoud worden voorbereid. Beperking van de vraagstelling en van de omvang van het onderzoek vergroot de haalbaarheid van het project. In een latere fase kunnen deelonderzoeken alsnog worden samengevoegd.

##### *Uitvoering*

De uitvoering van het onderzoek moet ook door een interdisciplinair samengestelde commissie worden begeleid. Uiteraard moet hierbij de vrijheid van de onderzoeker wel gewaarborgd blijven. Bij volgende projecten kan het beste verder worden gebouwd op de ervaring die ICN inmiddels met het interviewen van kunstenaars heeft opgedaan.

##### *Leidraad*

Een bijzonder punt van aandacht was de leidraad. Het ministerie van OCW had bij de subsidieverlening expliciet als voorwaarde gesteld dat er een leidraad voor het opstellen van kunstenaarsarchieven zou worden opgesteld. Zowel H. Janssen als G. Vermeiren hebben een poging gedaan om vanuit hun onderzoekservaring een dergelijke leidraad op te stellen, maar dit bleek in de praktijk een moeilijke opgave. De beide kunstenaars Hugo Debaere en Daan van Golden waren in veel opzichten zeer verschillend van elkaar. Alleen al het feit dat Hugo Debaere al overleden was en Daan van Golden nog leeft en zelf zijn werk kan toelichten, leidde tot een andere aanpak van het onderzoek. De kunstenaars behoorden bovendien tot verschillende generaties en ook hun werk was zeer verschillend van aard. Beide onderzoekers zijn zich er van bewust dat hun eigen onderzoekservaringen in veel opzichten specifiek voor de kunstenaar zijn en niet zonder meer veralgemeeniseerd kunnen worden. G. Vermeiren stelde in zijn

---

<sup>19</sup> Zie bijlage 1



conceptleidraad bijv. de interpretatie van het secundaire materiaal aan de orde en waarschuwt er voor dat dit niet in alle gevallen als determinerend voor het creatieve proces beschouwd kan worden. "Bij een kunstenaar die misschien wel zijn meest beklijvende werken gerealiseerd heeft vanuit een directe confrontatie met de eigenschappen en de présence van materie, is het mogelijk dat er een vrijere vorm van artistieke improvisatie in het spel is."<sup>20</sup> Ook H. Janssen gaat in op de moeilijkheden die zich bij interpretatie van het materiaal voordoen en wijst er bijv. op dat een uitspraak van een kunstenaar niet zonder meer als intentie kan worden opgevat en dat er aan de andere kant intenties zijn die aan de kunstwerken worden toegedicht maar die in feite meer met werkexterne aspecten als tijd en context van doen hebben en niet zonder meer als kunstenaarsgebonden kunnen worden opgevat.

Het was dus zeer moeilijk om op basis van deze twee onderzoeken tot een leidraad te komen die een meer algemene geldigheid zou hebben. Hiervoor zouden in ieder geval meer projecten nodig zijn geweest. In het oorspronkelijke voorstel was dit overigens ook al aangegeven. Daarin werd een drie stappen plan ontwikkeld dat drie keer drie jaar omvatte. In de eerste fase van drie jaar wilde de werkgroep kunstenaarsarchieven rond drie Vlaamse en drie Nederlandse kunstenaars aanleggen<sup>21</sup>. De SBMK beveelt in haar evaluatie dan ook aan "om naar meer kunstenaarsarchieven te kijken, bijv. naar bestaande foundations, beheersstichtingen of monografische musea, die zich rond de grootste kunstenaars als vanzelf vormen. Dan zijn parallellen en structuren te herkennen die zich bijna 'van nature' zo voordoen, waarop een model kan worden gebaseerd."<sup>22</sup>

Onderdeel van de leidraad had de ontwikkeling van een registratiesysteem moeten zijn dat het mogelijk zou maken de data van de verschillende kunstenaarsarchieven in een overeenkomstige basisstructuur op te slaan, zodat ze met elkaar in verband kunnen worden gebracht. De onderzoeker heeft immers de opdracht de informatie te archiveren en te ontsluiten. Hij moet afstand kunnen nemen en het materiaal op zo'n manier ordenen dat een toekomstige onderzoeker er weer verder onderzoek op kan verrichten. Onder de ordeningsstructuur zou een matrix moeten liggen die de onderzoeker stimuleert tot het trekken van conclusies. Er dient een functioneel verband te bestaan tussen de informatie en de ordening.

Hoe situeer je kunstenaar en kunstwerk in alle facetten en met alle daarbij behorende informatiebronnen (correspondentie, mail, blogsite enz) in een groter geheel? Hoe kun je vastleggen wat een kunstwerk is, wat een deel van een kunstwerk is en wat behoort tot de voorbereiding naar een kunstwerk toe? Er is software nodig waarin een ordeningsstructuur kan worden ontwikkeld, waarin we de kunstenaar een grotere content kunnen geven en waarin al deze elementen een plaats kunnen krijgen.

De Nederlandse begeleidingscommissie was in meerderheid van oordeel dat hiervoor een matrix moest worden ontwikkeld die flexibel genoeg was om voor meerdere kunstenaarsarchieven gebruikt te worden. Hoe hoger je op metadata

<sup>20</sup> G. Vermeiren, Hugo Debaere Archive (leidraad versie 1.0), oktober 2003, p.2

<sup>21</sup> Zie bijlage 3 projectbeschrijving, p. 8 en 9

<sup>22</sup> Zie bijlage5, SBMK Eindverslag, aanbevelingen 1 en 2, p.7 en 8



standaardiseert, hoe flexibeler je daarbinnen met de data kunt omgaan. Wel moet daarbij voorkomen worden dat de matrix te zeer bepalend zou worden voor de keuze van de data. Anderen waren voorstander van een meer kunstenaarsgerichte aanpak: we gaan met de individuele kunstenaar aan de slag in de verwachting dat er zich na meerdere onderzoeken wel een patroon zal aftekenen. Een dergelijke aanpak maakt het moeilijker om tot een matrix te komen die voor meerdere kunstenaarsarchieven bruikbaar is. Het is in de loop van het project kunstenaarsarchieven in ieder geval duidelijk geworden dat de ontwikkeling van een matrix die aan alle gestelde vereisten voldoet, niet zo eenvoudig is.

#### *Ontwikkeling van registratie en ontsluitingssystematiek*

Zowel in Vlaanderen als in Nederland is gewerkt aan de ontwikkeling van een registratie- en ontsluitingssystematiek die niet alleen een mogelijkheid tot registratie van de data op basis van de inventarisatie zou bieden, maar die ook zou uitnodigen tot het leggen van analytische verbanden en die de informatie zou kunnen ontsluiten voor een breder publiek. Het moest bovendien een interactief systeem worden, dat mee zou kunnen groeien met de ontwikkeling van de kunstenaar. In Vlaanderen heeft On Line geprobeerd op basis van het ict-programma filemaker software te ontwikkelen die dit mogelijk zou maken, maar is daar in het jaar dat voor het project was uitgetrokken en met de toen beschikbare technologie, niet in geslaagd. De nieuwere versie van filemaker die On line nu gebruikt, zou wellicht meer mogelijkheden bieden, maar On Line schat dat hier toch nog minimaal een jaar werk voor nodig is. Het omzetten van de gegevens naar de nieuwere software zodat de basisregistratie van de data die de inventarisatie van de in het atelier van Hugo Debaere aangetroffen materiaal hebben opgeleverd, weer toegankelijk is, zal volgens On Line een drietal maanden vragen. Het ontwikkelen van de software en het aanbrengen van clusters en dwarsverbanden vraagt daarna nog zeker een jaar. Met de ontwikkeling van een interactief systeem gaat vervolgens nog meer tijd heen. Het Museum Hedendaagse Kunst Antwerpen (MuHKA) heeft in de tussenliggende periode ook enkele projecten opgezet die verwant waren aan het project kunstenaarsarchieven maar ook in het MuHKA is men er niet in geslaagd om op deze uitdagingen afdoende antwoorden te vinden.

De Nederlandse onderzoeker H. Janssen heeft in overleg met de SBMK eerst V2\_Archive, Instituut voor instabiele media in Rotterdam, gevraagd een digitale structuur voor dit project te ontwikkelen<sup>23</sup>. Het voorstel van V2 nam de vorm aan van een demonstrator: een relevante selectie van materiaal uit het kunstenaarsarchief werd in de archiefdatabase van V2 opgenomen in de vorm van een aparte dataset, en werd online ontsloten via de archiefportal van V2. V2 hanteert een onconventionele datastructuur en maakt gebruik van een zogenaamde "object-relatiestructuur". "De informatie wordt opgesplitst in kleine atomaire 'objecten' die vaak als metadata niet meer dan een aantal titelvelden bevatten; deze atomaire objecten krijgen betekenis en extra metadata door ze aan andere relevante objecten te koppelen via relaties<sup>24</sup>." De Nederlandse begeleidingscommissie heeft uiteindelijk besloten dat deze structuur in principe wel bruikbaar is maar voor cognitieve doelen vermoedelijk minder geschikt is.

<sup>23</sup> Bijlage 10, S. Fauconnier, *Kunstenaarsarchief Daan van Golden en het beschrijvingsstelsel van V2\_Archive*, Rotterdam, 2004

<sup>24</sup> Bijlage 8, Fauconnier, p. 1 en 2





Bovendien stelden sommigen zich ook vragen bij de stabiliteit van de data op de langere termijn in de digitale structuur die V2 had ontwikkeld.

Daarna is het RKD benaderd. Het RKD is in 1932 opgericht als documentatie-instelling en richt zich er op kunsthistorische documentatie goed te beheren en voor anderen toegankelijk te maken. In eerste instantie lag het accent meer op de oude kunst maar al gauw ging het RKD zich ook toeleggen op moderne en hedendaagse kunst. Het RKD beschikt over beelddocumentatie, technische documentatie, persdocumentatie, archieven en een bibliotheek. Het RKD heeft een eigen collectie en beheert daarnaast die documentatie die nationaal gezien relevant is. Bij iedere nieuwe collectie wordt gekeken bij welke instelling deze gezien de betekenis van het materiaal op lokaal, regionaal of landelijk niveau het beste kan worden ondergebracht.

Het RKD beschikt inmiddels ook over een uitgebreid digitaal documentatiesysteem en biedt vijf on-line databases aan. Deze zijn gratis toegankelijk. De databases vormen toegangen tot een groot deel van het RKD-collecties en zijn, waar mogelijk, met elkaar verbonden. RKD-artists waarin biografische gegevens van kunstenaars en andere sleutelfiguren in de kunst (critici, directeuren van kunstinstituten e.d.) worden opgenomen, vormt de ruggengraat van het documentatiesysteem. De gebruiker kan vanuit een kunstenaarsrecord in RKD-artists doorklikken naar de betreffende kunstwerkbeschrijvingen in RKD-images, naar de archiefbeschrijvingen in RKD-collections&archives of naar de beschrijvingen van publicaties in RKD-library. Het RKD werkt aan de ontwikkeling van een database die steunt op de vier bovengenoemde databases maar die een mogelijkheid tot synthese biedt. Deze database heeft de naam RKD-monographs meegekregen en bevat teksten die de informatie uit de verschillende databases kan verbinden. Het documentatiebestand Daan van Golden wordt hierin opgenomen. Het RKD ziet dit als een test hoe een dergelijk databestand zou kunnen werken.

Deze teksten zijn op zichzelf gesloten documenten waarbij datum en auteur zijn vastgelegd. Het RKD vindt het belangrijk dat de status van de documentatie duidelijk is en beveiligd wordt. De methodiek mag niet vervuild worden door ten onrechte later ingevoerde wijzigingen. Het RKD waarschuwt ook voor problemen met auteursrechten, beeldrechten en privacywetgeving als de status van de documentatie niet wordt beveiligd. Er moet ook rekening worden gehouden met internationale wetgeving op dit gebied. Er kunnen wel in een latere fase nieuwe documenten aan het bestand worden toegevoegd die wellicht vanuit een andere invalshoek of op grond van nieuwe gegevens tot een andere benadering leiden. Zowel de auteur als ook de kunstenaar kunnen in de loop van de jaren immers van mening veranderen. Interpretatie en kunststopvattingen zijn tijdsgebonden. Iedere generatie ontwikkelt zijn eigen visie op kunst en cultuur. Dit geldt ook voor een documentatiebestand als dat van Daan van Golden. De vaststelling dat dit bestand over het werk van Daan van Golden door H. Janssen in de periode 2002-2004 bijeen is gebracht, geeft het op zich ook een meerwaarde voor latere onderzoekers. Op die manier kan een documentatiebestand rond een bepaald thema groeien en zich verder ontwikkelen, maar de digitale opname (invoer) van nieuwe documentatie dient te geschieden door de RKD-redacteur. Het is geen interactief proces; nieuwe bestanden worden via aanlevering verwerkt.

Het RKD werkt momenteel met verschillende andere instellingen samen, zodat



kennis gedeeld kan worden, en ontwikkelt daarvoor een protocol. Er worden daarbij schotten tussen de verschillende bestanden aangebracht en er moeten in overleg met de kunstenaar en met de onderzoeker afspraken over de toegankelijkheid van de data worden gemaakt. De andere instelling die toegang tot het RKD-bestand verkrijgt, kan geen veranderingen in de data aanbrengen. Een museum met veel werk van een bepaalde kunstenaar kan wel een kopie van de desbetreffende databestanden van het RKD krijgen, maar er moet vooraf goed gekeken worden naar de gebruiksrechten, omdat de documentatie ook privacygevoelig materiaal kan bevatten. Men kan bijv. vastleggen dat een deel van het materiaal gedurende een bepaalde periode alleen op afspraak of alleen voor museummedewerkers toegankelijk is en dat het na een bepaald aantal jaren wel voor een breder publiek wordt ontsloten. Er moet dus in dat geval in de bestanden een scheiding tussen extern en intern toegankelijk materiaal worden aangebracht.

Het RKD streeft van het begin van het proces af een zo groot mogelijke transparantie na en legt in een plan voor elke fase de aanpak vast. Het RKD is gespecialiseerd in het beheer van documentatie en wil graag meedenken over de vraag hoe de link gelegd moet worden tussen de behoeften van de collectiebeheerders, de onderzoekers en het beheer van de documentatie.

Het RKD is bijv. onlangs een samenwerking aangegaan met de Nederlandse fotomusea. Dit nieuwe initiatief is gericht op bundeling van informatie rond fotografie. Het fotografische deel van het RKD-artists wordt hiervoor uitgeleend ter aanvulling door derden (de samenwerkende instellingen), maar het moederbestand blijft onder de hoede van het RKD. De aanvullingen worden door de andere partijen op die manier ook in het moederbestand ingevoerd volgens een afgesproken protocol; de gegevens komen terug naar het moederbestand. De anderen kunnen vervolgens wel putten uit het moederbestand en ten behoeve van hun eigen databestand en de gegevens uit het moederbestand van het RKD in hun eigen website presenteren. .

Het RKD werkt ook aan een project rond de documentatie van vormgevingsarchieven - een initiatief dat wordt ontwikkeld in nauwe samenwerking met de Stichting Prensela en andere instellingen in Nederland (Nederlands Architectuurinstituut, Nederlands Archief Grafisch Ontwerpers, Museum de Beyerd Breda). Het doel is een forse inhaalslag tot stand te brengen voor het verwerven, ontsluiten, digitaliseren en beschikbaar stellen van vormgevingsarchieven. Het RKD heeft hiervoor het Centraal Register voor Vormgevingsarchieven (CRVA) opgericht. Dit register bevat gegevens over verblijfplaats, omvang, inhoud en toegankelijkheid van vormgevingsarchieven en vermeldingen van belang en prioriteit. Het RKD is in gesprek met het Design museum Gent over een samenwerking. Het RKD stelt zijn eigen informatiestructuur gratis ter beschikking zodat het Design museum Gent hierin de eigen informatie kan opslaan. Op deze manier kan een goede uitwisseling van data en informatie gemakkelijker tot stand komen.

De data die het project Daan van Golden heeft opgeleverd, bevinden zich nu bij het RKD. Het RKD heeft deze kunnen bekijken en is bereid deze data in hun databases op te nemen als integraal document zodat de gegevens behouden blijven en beschikbaar komen voor geïnteresseerden. Het RKD stelt een verwerking voor in hun databases RKD-monographs (onder de noemer:



Kunstenaarsarchief Daan van Golden samengesteld via het project Kunstenaarsarchieven SBMK onder auspiciën van de Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland) waardoor de identiteit van het project behouden blijft en zichtbaar wordt in samenhang met RKD-artists en RKD-images, volgens de inhoudelijke principes zoals Hans Janssen die heeft aangegeven.

Aan het V2 -model ligt een dynamische digitale systematiek ten grondslag waarbij de informatie door anderen in een later stadium kan worden aangevuld. Het RKD gaat eerder uit van een archiefmodel: de archiefstukken moeten aanwezig zijn en de data kunnen wel aangevuld worden met andere data maar ze kunnen op zich niet gewijzigd worden. Hierdoor is de stabiliteit van het bestand op de langere termijn beter gewaarborgd. Door de ontwikkeling van het RKD-monograph is het mogelijk om door middel van clusterteksten analytische verbanden aan te brengen tussen data in de vier andere RKD-databases. Dat is in ieder geval al heel wat meer dan de digitalisering van informatiedata op het eerste (non-hiërarchische ordening van het beschikbare materiaal op basis van de inventarisatie) en tweede niveau (hiërarchische ordening van het geïnventariseerde materiaal naar vindplaats bijv. foto's per filmrolletje, tekeningen per map of aantekeningen per schrift). Uiteraard is daarmee nog niet de matrix ontworpen die de initiatiefnemers van het project kunstenaarsarchieven oorspronkelijk voor ogen hadden, maar het geeft toekomstige onderzoekers toch een zekere structuur en kan als een stap in de goede richting worden beschouwd.

### **Aanbevelingen**

#### **a) *Belang van projecten rond behoud en beheer van hedendaagse kunst***

Het is belangrijk om te blijven nadenken over het behoud en beheer van hedendaagse kunst. De problematiek waar de musea hedendaagse kunst met betrekking tot behoud en beheer vandaag de dag voor staan, is zeker niet minder groot dan een aantal jaren geleden. Het vervagen van de grenzen tussen de verschillende soorten kunst en het daar mee samenhangende meer efemere karakter van hedendaagse kunst versterkt deze tendens en maakt deze vraagstukken des te relevanter. Het is belangrijk om te weten welke intenties de kunstenaar met het kunstwerk heeft. Musea zijn ingesteld op het beheren en tentoonstellen van objecten, maar lopen daarbij tegen vraagstukken aan waarop geen eenvoudige antwoorden zijn te vinden.

Het CVN-project Kunstenaarsarchieven was een poging een passend antwoord te vinden op essentiële vragen over behoud en beheer van hedendaagse kunst<sup>25</sup> waarmee musea door de nieuwe ontwikkelingen geconfronteerd worden. Het onderzoek naar het oeuvre van één kunstenaar of naar een deelgebied dat representatief is voor het werk van de kunstenaar, naar samenhangend materiaal van materiaal-technische aard, geeft inzicht in processen van ontstaan. Dit is belangrijk met het oog op toekomstig behoud en beheer. Ook geeft het meer inzicht in het functioneren van kunstwerken; zowel het feitelijke functioneren als het gewenste functioneren. Archivering van al die aspecten van eigentijdse kunst blijft van groot belang voor de

<sup>25</sup> Het project Kunstenaarsinterviews waar ICN aan werkt is een andere mogelijke aanpak



ontwikkeling van conserveringsstrategieën en voor de presentatie van kunstwerken. Het is aan te bevelen dat Vlaanderen en Nederland op dit terrein onderzoek blijven doen en door bundeling van ervaring en kennis in de beide regio's internationaal een speerpuntfunctie kunnen gaan vervullen.

## **2) Plaatsing onderzoek in een breder kader**

De ervaring die opgedaan is met de Kunstenaarsinterviews en met het International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA), in de Vlaamse en Nederlandse musea voor hedendaagse kunst of door organisaties als Instituut Collectie Nederland (ICN), Digitaal Erfgoed Nederland (DEN), Initiatief Beeldende en media Kunsten (IBK), Culturele Biografie Vlaanderen, met betrekking tot het digitaliseringsproject Beeld en Geluid en het onderzoek dat aan de universiteiten in Vlaanderen en Nederland verricht wordt, moet meegenomen worden in de opzet van vervolgonderzoeken op het gebied van behoud en beheer van hedendaagse kunst. Het is tevens van belang dat het RKD bij een nieuw project vanaf het begin betrokken is.

## **3) Thesaurus**

De ontwikkeling van hedendaagse kunst vraagt om andere systemen van behoud en beheer. Het is een hybride amorf gebied. Er zijn in veel gevallen meerdere interpretaties mogelijk. Hieraan liggen vaak semantische vraagstukken ten grondslag. Termen als 'reproduceren', 'migreren' worden bv op meerdere manieren gebruikt. Het is aan te bevelen voor hedendaagse kunst een terminologielijst te ontwikkelen. We moeten voortbouwen op de ervaring die door anderen is opgedaan bv. met GettyImages en met de Art and Architecture Thesaurus, Nederlandstalig (A.A.T.). Het zou interessant kunnen zijn om te bekijken of een informatiesysteem voor hedendaagse kunst ontwikkeld kan worden dat aan A.A.T. en Getty gekoppeld kan worden.

Getty en A.A.T zijn op de klassieke schilderkunst geënt. Veel termen die in de hedendaagse kunst worden gebruikt, zijn daar niet in terug te vinden. Het is aan te bevelen om op dit punt te overleggen met de deskundigen bij A.A.T.

## **4) Voorbereiding voordat een project daadwerkelijk van start gaat**

### **a) Duidelijke afspraken vooraf**

De problemen die tijdens het project kunstenaarsarchieven naar voren zijn gekomen, hangen gedeeltelijk samen met de gekozen vorm. Het is essentieel dat er, voordat het project daadwerkelijk van start gaat, goede afspraken worden gemaakt over de vorm en de inhoud. De opdracht moet vooraf scherp en eenduidig worden omschreven.

Er moet bepaald worden wat het project inhoudelijk moet opleveren: een theoretische bepaling. Dat kan afhankelijk van het gekozen onderwerp open of juist heel specifiek zijn. Op welke gronden kiezen we voor het werk van een bepaalde kunstenaar en wat willen we eigenlijk vastleggen?

Op basis daarvan moet vervolgens worden bepaald hoe het materiaal/de data gestructureerd moet(en) worden en aan welke voorwaarden het eindresultaat moet voldoen.





Wie is de opdrachtgever, en aan wie moet (ook tussentijds) verantwoording worden afgelegd? Wie beheert het eindresultaat en wie is de juridische eigenaar? Is de beheerder van de eindresultaten dezelfde als de (juridische) eigenaar?

b) *Begeleidende commissie per onderzoek*

De gekozen aanpak zal per kunstenaar verschillen. Het is belangrijk dat per kunstenaarsarchief een begeleidingscommissie wordt ingesteld die voordat het project daadwerkelijk van start gaat, een duidelijke opdracht formuleert en die daarna het project inhoudelijk begeleidt. Deze groep moet interdisciplinair samengesteld zijn en de verschillende instellingen die bij het project betrokken zijn, moeten in het begeleidingsteam vertegenwoordigd zijn, zodat de kans dat de eigen prioriteiten van een bepaald instituut de overhand krijgen in het project, verminderd wordt. Het is aan te bevelen bij een volgend project ook de universitaire wereld te betrekken.

c) *Materiële infrastructuur*

Uiteraard moet het basismateriaal dat de onderzoeker nodig heeft bijv. een pc/laptop en de juiste software bij aanvang van het onderzoek beschikbaar zijn.

d) *Vraagstelling en omvang van het onderzoek*

Het aanleggen van een kunstenaarsarchief bleek veel meer tijd en onderzoek te vragen dan bij de aanvang van het project was voorzien. Het is aan te bevelen om in de toekomst eerst met kleinere projecten aan de slag te gaan. Het is daarom beter om de omvang van het onderzoek van tevoren te bespreken en eventueel de probleemstelling te specificeren tot bijv. een representatief deel van het oeuvre van de kunstenaar, naar aanleiding van de retrospectieven, ter voorbereiding van een grote tentoonstelling of ten behoeve van de restauratie van een specifiek kunstwerk. Ook moet in die fase bekeken worden wat gedigitaliseerd moet worden. Scannen kost veel tijd. De keuze hangt samen met de vraagstelling die voor het onderzoek wordt gekozen en het ambitieniveau van het onderzoek. Die vraagstelling zou vanuit de musea of de conservatie-instellingen geformuleerd moeten worden. Het materiaal is bij een afgebakende opdracht beter te overzien, het onderzoek wordt dan gericht en zal wellicht tot een bevredigender resultaat leiden. Wellicht kan in een latere fase uit verschillende onderzoekscomponenten een groter geheel worden opgebouwd.

e) *Criteria kunstenaar*

Van tevoren dient goed overwogen worden welke kunstenaar gekozen wordt. Sommige kunstenaars lenen zich nu eenmaal minder voor het aanleggen van een kunstenaarsarchief rond hun werk dan anderen.

f) *Beschikbaarheid van het archiefmateriaal*

Voordat de onderzoeker aan het werk gaat, moet duidelijk zijn wat het archief omvat, welk materiaal beschikbaar is en moet vast zijn gelegd dat het materiaal kan worden onderzocht, gefotografeerd en beschreven en dat deze informatie in een databestand kan worden opgenomen en



ontsloten voor een groter publiek<sup>26</sup>.

g) *Rechten*

De juridische structuur behoort tot de bovenbouw. Dergelijke zaken moeten zeker van tevoren goed geregeld zijn. Van te voren moet vastgesteld worden wie de rechten op het bronmateriaal heeft.: intellectueel recht, recht op afbeelding en materieel recht. De contractuele aanspraken met alle mogelijke betrokkenen worden uitgeklaard: de subsidiegever (in dit geval de Vlaamse overheid), het museum dat de collectie beheert, de kunstenaar cq de familie/erfgenamen, de organisatie die de software ontwikkelt. De "content" is immers niet toegankelijk, als men geen gebruik van de software kan maken. Pas daarna kan een onderzoeker worden aangesteld om het onderzoek uit te voeren.

De juridische problematiek die in Vlaanderen een belangrijke rol heeft gespeeld, is in Nederland niet relevant geweest. Niet een specifiek museum of instelling maar de SBMK – koepel van musea voor hedendaagse kunst – heeft de subsidie beheerd. Het materiaal zal uiteindelijk terechtgekomen bij het RKD en is algemeen toegankelijk. Maar op zich zou het ook in de Nederlandse situatie goed zijn als de juridische aspecten (eigendomsrecht van afgeleide vormen van kunstwerken) goed zouden worden uitgezocht. Je kunt bijv. ook denken aan de rechten op de verfilming van kunstwerken die slechts tijdelijk in hun oorspronkelijke vorm bestaan.

- i) Het is aan te bevelen dat een Vlaamse en een Nederlandse jurist de auteursrechtenkwestie volledig uitspitten en een richtlijn opstellen, zodat problemen op dat vlak voorgoed van de baan zijn.
- ii) Het zou aan te bevelen zijn als er zou een expertisecentrum binnen de Vlaamse overheid voor dergelijke vraagstukken ontwikkeld zou worden. De kunstwereld zou bij dit expertisecentrum terecht moeten kunnen als men worstelt met juridische vragen die met het gebruik van ICT te maken hebben. Dit expertisecentrum kan op basis van eerder opgedane ervaring als vraagbaak fungeren maar zou ook actief moeten proberen nieuwe vragen op te lossen. Voor veel voorkomende vragen is wellicht een min of meer standaardantwoord mogelijk. Voor ingewikkelde vragen kan de overheid de hulp van een deskundige advocaat inroepen. Men kan daarbij wellicht gebruik maken van een abonnementsformule. Een dergelijk expertisecentrum zou verbonden kunnen worden aan het IBK.

h) *Tijdspanne*

Er moet voldoende tijd voor het onderzoek uitgetrokken worden. Dit moet vooraf op basis van de complexiteit van het uit te voeren onderzoek en van de hoeveelheid materiaal worden vastgesteld, zodat je niet de kans

---

<sup>26</sup> Bij het project Hugo Debaere is hierdoor veel tijd verloren gegaan. Er moest nog onderhandeld worden met de familie over de beschikbaarheid van het archiefmateriaal. De inhoud van het atelier (afgietsels, niet voltooide kunstwerken e.d.) was in het depot van het SMAK, maar de aantekeningen en het fotomateriaal lag nog bij de familie.



loopt dat het onderzoek wegens tijdgebrek niet kan worden afgerond. In het geval van Hugo Debaere was er voor de basisregistratie van de gegevens al meer dan een jaar nodig om maar te zwijgen van de ontwikkeling van een clusterstructuur en een 'open source' aanpak. Het totale onderzoek had volgens de onderzoekers in vier jaar kunnen worden afgerond, ongeveer de tijd die nodig is voor een promotieonderzoek. Er moet na de inventarisatie nog voldoende tijd zijn voor de analyse van het materiaal en voor het trekken van conclusies..

- i) *Aanwijspcedure onderzoeker in samenhang met het onderzoek*  
De competenties waarover de onderzoeker in het kader van het betreffende onderzoek moet beschikken, moeten van tevoren duidelijk geformuleerd worden. Dit zou in de vorm van een sollicitatie kunnen gebeuren.
- j) *Aantal onderzoekers*  
De uitvoering van zo'n onderzoek vraagt meerdere competenties op het gebied van kunstgeschiedenis, restauratie en informatietechnologie. Het is moeilijk om onderzoekers te vinden die over al deze competenties beschikken. Men kan kiezen voor het aanstellen van meerdere onderzoekers die over verschillende competenties beschikken of voor één onderzoeker die indien nodig de hem ontbrekende kennis kan inkopen. In Vlaanderen heeft men geopteerd voor de aanstelling van twee onderzoekers (een kunsthistoricus en een restauratiedeskundige), die goed hebben samengewerkt. In Nederland werd één onderzoeker aangesteld. Het is op zich ook voorstelbaar dat in sommige gevallen een onderzoeker gedurende een langere periode deeltijds wordt aangesteld in plaats van voltijds. Er zijn voor elke aanpak op zich goede argumenten aan te voeren. De betrokkenen verschillen op dit punt tegen de achtergrond van hun ervaringen van mening. Sommigen beschouwen kunsthistorisch onderzoek als een solitaire bezigheid, maar erkennen wel dat er wel vanuit specifieke kennis ondersteuning nodig is. Organisaties als bijv. het RKD of ICN zouden die ondersteuning op bepaalde specialismen (restauratie, conservatie, materiaalkennis, documentatiekennis, ict) kunnen bieden. Anderen vinden dat de samenwerking van twee onderzoekers met verschillende expertises een meerwaarde voor het onderzoek biedt. Er dient van onderzoek tot onderzoek bekeken te worden of het verstandig is om één onderzoeker aan te stellen die de ontbrekende kennis inkoopt of om twee onderzoekers aan te stellen zodat zowel de invalshoek vanuit de kunstgeschiedenis als vanuit de restauratie goed tijdens het onderzoek uit de verf komt. Dit aspect moet tijdens de sollicitatieprocedure worden meegewogen.
- k) *Digitale infrastructuur*  
Er zou bij de aanvang van het onderzoek een digitale infrastructuur (een matrix) moeten zijn, waarin de onderzoeker zijn gegevens kan plaatsen. De onderzoeker moet zich niet voor de vraag geplaatst zien in welke software – de FileMaker-toepassing (vzw On Line) of ad lib (RKD) – de databestanden moeten worden verwerkt. Die beslissing kan beter voor de daadwerkelijke aanvang van het onderzoek worden genomen.



## 5) **Onderzoek**

- a) *Inhoudelijke begeleiding van het project*  
Een begeleidingscommissie dient elk onderzoeksproject inhoudelijk te begeleiden en toetsen. De kans op succes kan vergroot worden door duidelijke evaluatiemomenten in te lassen. De begeleidingscommissie moet er op toezien dat de continuïteit van het project wordt gewaarborgd.
- b) *Wetenschappelijke vrijheid van de onderzoeker*  
De onderzoeker moet uiteraard binnen het kader van de gemaakte afspraken en in overleg met de begeleidingscommissie in wetenschappelijke vrijheid en zelfstandigheid en met behoud van het recht op twijfel zijn onderzoek kunnen uitvoeren.
- c) *Verzamelen van data*
- i) Inventarisatie  
Een kunstenaarsarchief dient in ieder geval een inventarisatie te bevatten van het oeuvre van de kunstenaar en informatie over gebruikte materialen, dragers en pigmenten die relevant zijn voor toekomstige vraagstukken van behoud en beheer. Andere relevante objecten die beschreven moeten worden zijn bijv. teksten, aantekeningen, voorwerpen die wellicht de kunstenaar tot inspiratie dienden, en fotomateriaal. De kunstenaar kan zijn kunstwerken fotograferen als documentatie, maar de foto kan ook onderdeel vormen van het proces dat aan de totstandkoming van het kunstwerk voorafgaat. In een aantal gevallen werden de foto's ook zelf weer (onderdeel van) kunstwerken. Naast een non-hiërarchische basisregistratie (vermelding en omschrijving van de verschillende voorwerpen in het archief, van die gegevens die achtergrondinformatie verschaffen over een bepaald kunstwerk bijv. met betrekking tot het materiaalgebruik en secundaire literatuur), dient er in ieder geval ook een ordeningsstructuur naar vindplaats (foto's per filmrolletje, tekeningen per map en aantekeningen per schrift of bloknot) te worden aangebracht. Op deze wijze worden al een aantal relaties tussen de afzonderlijke data vastgelegd (bepaalde foto's zijn in een bepaalde periode genomen want ze behoren tot hetzelfde filmrolletje) en wordt een beter overzicht van het totale materiaal verkregen.
- ii) Interviews  
Daarnaast vormen interviews met de kunstenaar een interessante en aanvullende bron van informatie. Hierin kan technische informatie over bepaalde kunstwerken worden vastgelegd maar ook kan over de intenties van de kunstenaar worden gesproken worden. Interviews moeten op band of video vastgelegd worden, zodat de informatie later verifieerbaar is.

Er moet van tevoren worden vastgelegd van welke onderzoeksmethodes de onderzoeker voor de interviews gebruik zal maken. De onderzoeker moet zich bewust zijn van zijn eigen rol en van





de invloed die hij door zijn vragen en zijn gedrag op de kunstenaar uitoefent. Wat voor vragen stelt de onderzoeker en hoe stelt hij ze? Met betrekking tot de interviewtechniek moeten we te rade gaan bij de antropologie en de sociologie. Kunsthistorici zijn eerder geneigd tot een 'archeologische' benadering, gericht op het voorwerp. De onderzoeker heeft een etnografische relatie met de kunstenaar en moet in dergelijke onderzoeksmethoden getraind zijn. De opleidingen zouden aan dit aspect ook aandacht moeten besteden.

**d) Registratie, documentatie en ontsluiting**

**i) Registratie**

Voor het project kunstenaarsarchieven werd gezocht naar een ordeningsstructuur waarin niet alleen de inventarisatie van het beschikbare materiaal een plaats kon vinden maar waarin ook door bepaalde data met elkaar en met verklarende clusterteksten te verbinden, het onderzoek op een hoger analytisch niveau zou kunnen worden gebracht. Men wilde bovendien de verschillende kunstenaarsarchieven op den duur in één geheel onderbrengen en verbindingen tussen de verschillende kunstenaarsarchieven mogelijk maken. Hiervoor diende een heel brede basisstructuur (matrix) met kruisverbanden te worden ontworpen die toekomstige onderzoekers kan inspireren tot het trekken van nieuwe conclusies en die het onderzoek op een hoger niveau brengt. Deze matrix dient een flexibele structuur te zijn die de onderzoeker alle mogelijkheden geeft om zijn kunstenaarsarchief of onderzoek op de manier in te richten die het beste bij het werk van de kunstenaar aansluit. Een dergelijke matrix moet in ieder geval op de ervaring met meer dan twee kunstenaarsarchieven worden gebaseerd. De kunstenaars Hugo Debaere en Daan van Golden verschillen te veel van elkaar om op basis daarvan veel conclusies m.b.t. de opbouw van een algemeen geldende matrix te kunnen trekken. De onderzoekers hebben daarom in de praktijk eerst gekeken welke clusters uit de data in de basisregistratie naar boven kwamen drijven.

**ii) Publicatie**

De onderzoeker moet worden verplicht in ieder geval 1 artikel over het onderzoek te publiceren in een gerenommeerd vaktijdschrift om zo de aandacht van de vakbroeders op dit archief te vestigen. Voor verdere informatie kunnen zij dan bij de database terecht.

**iii) Interface**

Er zou ook, gekoppeld aan de basisstructuur, een interface moeten worden ontwikkeld zodat verschillende gebruikers gemakkelijk de informatie waar zij behoefte aan hebben, uit de databank kunnen halen en aan hun eigen website kunnen linken. Het IBK bijv. is meer gericht op de promotie van kunstenaars en wil slechts een beperkt deel van het hele databestand aan zijn eigen website linken.

**iv) Interactieve informatiestructuur**

Er had ook een terugkoppeling naar het werkveld moeten plaatsvinden.



Het databestand moest gereed worden gemaakt voor publicatie op het internet zodat de informatie toegankelijk zou zijn voor musea, conservatoren, restauratoren en onderzoekers die op hen beurt ook weer interactief met de gegevens aan de slag zouden kunnen gaan. We leven immers in een 'open source community'. Steeds meer wetenschappers werken vanuit hun vaste standplaats en maken gebruik van het internet. Het is belangrijk om een goede informatiestructuur te ontwikkelen die aan deze behoeften tegemoet komt.

**v) Verder onderzoek nodig**

Er zijn verschillende pogingen gedaan om een goed registratie- en ontsluitingssysteem te ontwikkelen maar de ideale oplossing die aan alle voorwaarden voldoet, is nog niet gevonden. Door de aanpak waarvoor bij het project kunstenaarsarchieven is gekozen, is echter wel een nieuwe manier van denken ontstaan. Het is belangrijk dat er verder onderzoek –wellicht in een andere vorm dan het project kunstenaarsarchieven - kan worden gedaan zodat er bevredigende oplossingen gevonden kunnen worden voor de vraagstukken rond registratie, documentatie en ontsluiting van hedendaagse kunst.

**vi) Databeheer en documentatie**

Het is, voor welk registratie- en ontsluitingssysteem men ook kiest, van belang dat de data goed worden beheerd en ook op de lange duur geraadpleegd kunnen worden. De stabiliteit van de gekozen techniek en van de instelling die de documentatie beheert, is een essentiële factor. We moeten ons hierbij realiseren dat archivering een ander vak is met andere methoden en technieken dan de methoden en technieken die bij het behoud en beheer van kunstwerken een rol spelen. Bij het opzetten van een project als kunstenaarsarchieven moet ook die kennis en ervaring vanuit de archiefwereld worden betrokken. Een archief wordt nooit gemaakt in de zin van nieuw gecreëerd. Reeds bestaande gegevens worden bij elkaar gevoegd, op een bepaalde manier opgeslagen en toegankelijk gemaakt. Onder een kunstenaarsarchief zou volgens deze omschrijving moeten worden verstaan al hetgeen de kunstenaar zelf al dan niet op een bepaalde manier geordend heeft verzameld. Bij het project Kunstenaarsarchieven gaat het eigenlijk eerder om het vormen van een documentatiebestand waarin informatie ten behoeve van latere gebruikers (onderzoekers, museumconservatoren, restauratoren) wordt vastgelegd.

**6) *Oplossingen op de langere termijn***

Het is aan te bevelen om de digitale data die onderzoek op het gebied van behoud en beheer van hedendaagse kunst oplevert, onder te brengen bij een stabiele organisatie met expertise op het gebied van informatiebeheer. Het is belangrijk dat de toegankelijkheid van de opgeslagen informatie ook op de lange termijn gewaarborgd wordt. De rechten op dit softwaresysteem zouden bij de overheid moeten liggen (vgl. met de software die voor bibliotheken is ontwikkeld) en bijv. door een steunpunt worden beheerd.

Het uiteindelijke bestand zou op verschillende kopieën moeten worden vastgelegd die zich op verschillende plaatsen bevinden, zodat bij een crash of



een brand de informatie nog gerecupereerd kan worden.

Het is van belang dat voor het beheer van de gegevens naar een stabiele oplossing wordt gezocht. Als het beheer van dergelijke informatie aan een particuliere organisatie wordt toevertrouwd, is het gevaar immers niet denkbeeldig dat het materiaal weer verloren gaat, als een dergelijke organisatie op een gegeven moment door onvoorziene omstandigheden moet worden opgeheven. In Nederland heeft men daarom gekozen voor het RKD.

a) *Vlaamse dienst voor kunsthistorische documentatie*

Het is aan te bevelen dat er in Vlaanderen een organisatie wordt ingesteld voor het beheer van de kunsthistorische documentatie van hedendaagse kunst. De verschillende instellingen die in Vlaanderen bij onderzoek, registratie en documentatie van hedendaagse kunst zijn betrokken, zouden als partners in dit initiatief kunnen samenwerken. Te denken valt hierbij aan de drie musea voor hedendaagse kunst (MuHKA, PMMK en SMAK), het IBK, de Culturele Biografie Vlaanderen en On Line. Het samenwerkingsverband musea voor hedendaagse kunst zou hiervoor een goed gespreksplatform zijn. Het RKD is geïnteresseerd om als partner in dit samenwerkingsverband hieraan mee te werken en is op zich bereid daarvoor ook zijn informatiestructuur beschikbaar te stellen en bij de opbouw van een dergelijk documentatiebestand behulpzaam te zijn. Te denken valt aan een constructie die vergelijkbaar is met de hierboven geschetste Vlaams-Nederlandse samenwerking rond het project vormgevingsarchieven. Het RKD beschikt al over heel veel materiaal dat voor een Vlaamse instelling voor kunsthistorische documentatie interessant is. Zo houdt het RKD bijv. al 75 jaar de Vlaamse persdocumentatie over kunst bij.

b) *Rondetafelgesprek*

Doel van projecten op het gebied van behoud en beheer zoals het project kunstenaarsarchieven is om te komen tot een kennisstructuur die je onderling kunt delen en die een antwoord kan bieden op de vragen die zich met betrekking tot behoud en beheer van de hedendaagse kunst voordoen. CVN wil het voortouw hierbij nemen en een rondetafelgesprek organiseren waarvoor alle Vlaamse en Nederlandse organisaties die met deze problematiek te maken hebben, worden uitgenodigd. Te denken valt aan alle musea hedendaagse kunst, het IBK, de Culturele Biografie Vlaanderen, On Line, de Mondriaan Stichting, het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst (Fonds BKVB), het RKD, DEN. Tijdens deze bijeenkomst moet gezocht worden naar nieuwe oplossingen voor deze vraagstukken met in achtneming van de ervaringen die met de verschillende projecten in dit kader tot nu toe zijn opgedaan. Het rondetafeloverleg dient haalbare, praktische en concrete voorstellen op te leveren die passen in een bredere visie.

7) ***Afronding Project Kunstenaarsarchieven***

De ideale systematiek voor registratie, ontsluiting en documentatie is ondanks verschillende pogingen nog niet ontwikkeld maar het is wel belangrijk dat de data die de onderzoeken Hugo Debaere en Daan van Golden



hebben opgeleverd worden gedocumenteerd en ontsloten voor een breder publiek en dat wordt voorkomen dat zij op den duur verloren gaan. Het RKD is bereid de helpende hand te bieden bij de afronding van het project Kunstenaarsarchieven.

De verzamelde gegevens betreffende Daan van Golden zijn door Hans Janssen in april 2007 onder de hoede van het RKD gesteld. Het RKD heeft deze kunnen bekijken en is bereid deze data in zijn databases als integraal document op te nemen, zodat de gegevens behouden blijven en beschikbaar komen voor geïnteresseerden. Het RKD stelt een verwerking voor in zijn database RKD-monographs (onder de noemer Kunstenaarsarchief Daan van Golden samengesteld via het project Kunstenaarsarchieven SBMK onder auspiciën van de Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland waardoor de identiteit van het project behouden blijft en zichtbaar wordt) in samenhang met RKD-artists en RKD-images, volgens de inhoudelijke principes zoals Hans Janssen die heeft aangegeven.

De data van het Project Hugo Debaere kunnen ook - tijdelijk - een veilig onderkomen bij het RKD vinden totdat er een vergelijkbare organisatie in Vlaanderen is opgestart. Het RKD stelt voor dat in een begeleidende tekst, die eveneens wordt gepresenteerd in samenhang met het RKD-monographs, het Daan van Golden- en het Debaere-project worden toegelicht alsook de context waarin deze zijn opgezet en uitgevoerd. Er moeten afspraken met betrekking tot de toegankelijkheid van de data tussen het SMAK dat veel kunstwerken van Hugo Debaere in bezit heeft, zijn atelier beheert en het hele project heeft begeleid, en het RKD worden gemaakt.

Het RKD wil deze opdrachten aan een projectmedewerker, die ook de data van Daan van Golden redigeert, toevertrouwen. H. Janssen heeft toegezegd de RKD-projectmedewerker die met de redactie van de data van het project Daan van Golden wordt belast, in de uitvoering te willen steunen door inhoudelijke en redactionele aanwijzingen; het RKD zal zorg dragen voor de inhoudelijk eindredactionele begeleiding en zal de gestructureerde verwerking gericht op de opname in het RKD-databases ondersteunen. Ter uitvoering hiervan vraagt het RKD een subsidie van € 5.000. CVN stelt aan de SBMK en aan het Nederlandse ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap voor hiervoor het restant van de Nederlandse subsidie voor het project Kunstenaarsarchieven aan te wenden.

Het RKD zal tevens, zo daartoe wordt besloten, het plan van aanpak voor de verwerking van de Vlaamse gegevens met betrekking tot het Kunstenaarsarchief Debaere, op inhoudelijke en technische uitvoerbaarheid beoordelen en de Vlaamse administratie Cultuur daarin zonnodig adviseren ten behoeve van de verwerking van de gegevens van dit project, gericht op het behoud van ook deze gegevens (voorzien voor een tweede uitvoeringsfase). Dit plan van aanpak kan door een Vlaamse onderzoeker die het materiaal kent, in overleg met het RKD worden opgesteld. Het RKD denkt dat de Vlaamse onderzoeker hiervoor een maand nodig zal hebben. Voor de tweede uitvoeringsfase wordt uitgegaan van een periode van maximaal drie maanden. Er wordt bekeken wat er in die periode mogelijk is. Het RKD beschouwt zowel het beoordelen en adviseren van het plan van aanpak en het coachen van de uitvoeringsfase van drie maanden als een service en zal





hiervoor geen extra kosten aan de Vlaamse administratie in rekening brengen. Er is wel inzet en ondersteuning nodig van de kant van de Vlaamse onderzoekers die het materiaal kennen, voor de uitvoering van zowel plan van aanpak als de verwerking van het materiaal tijdens de gestelde drie maanden. C. Cafmeyer is bereid hieraan mee te werken en G. Vermeiren is bereid C. Cafmeyer hierbij waar nodig op vrijwillige basis met advies bij te ondersteunen.

Er is om de afronding van het project Hugo Debaere mogelijk te maken behoefte aan een beperkte financiële ondersteuning van de Vlaamse administratie van Cultuur, Jeugd, Sport en Brussel, zodat C. Cafmeyer voor de tijd die zij voor de afronding van dit project inzet, gecompenseerd kan worden, voor haar reiskosten (Antwerpen-Den Haag) en voor eventuele bijkomende materiële kosten die voor de afronding van het onderzoek noodzakelijk zijn.



**Evaluatie-advies Project archieven van hedendaagse  
toonaangevende kunstenaars**

**Bijlage 1  
Lijst van gebruikte afkortingen**



## Lijst van gebruikte afkortingen

AAT	Art and Architecture Thesaurus Nederlandstalig
Beyerd	Museum de Beyerd Breda
CBV	Culturele Biografie Vlaanderen
CJSM	Administratie Cultuur, Jeugd, Sport, Media, Vlaamse Gemeenschap
CVN	Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland
DEN	Digitaal Erfgoed Nederland
Fonds BKVB	Fonds Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst
Getty	Getty Art and Architecture Thesaurus Online
IBK	Initiatief Beeldende en mediakunsten
ICN	Instituut Collectie Nederland
INCCA	International Network for the Conservation of Contemporary Art
MuHKA	Museum voor Hedendaagse Kunsten Antwerpen
NAGO	Nederlands Archief Grafisch Ontwerpers
NAi	Nederlands Architectuurinstituut
OCW	Ministerie van Onderwijs, Cultuur, Wetenschap
On Line	Vzw On Line, de organisatie achter de databank <a href="http://www.kunstonline.info">www.kunstonline.info</a>
PPMK	Provinciaal Museum Moderne Kunst (Oostende)
Premsele	Stichting Premsele –Dutch platform for design and fashion
RKD	Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie
SBMK	Stichting Behoud Moderne Kunsten
SMAK	Stedelijk Museum voor Actuele Kunsten (Gent)
V2	V2_Archive, Instituut voor instabiele media (Rotterdam)
UVA	Universiteit van Amsterdam



**Evaluatie-advies Project archieven van hedendaagse  
toonaangevende kunstenaars**

**Bijlage 2  
Personen en instellingen die in het kader van de evaluatie werden  
geraadpleegd**





## Errata

### Bijlage 2

#### Personen en instellingen die in het kader van de evaluatie werden geraadpleegd

Datum	Naam	Instelling
30-10-2006	B. De Baere	MuHKA, Antwerpen
16-02-2007	H. Janssen	Gemeentemuseum, Den Haag
05-03-2007	R. Bohez	SMAK, Gent
	S. Jacobs	SMAK, Gent
06-03-2007	J. van Adrichem	Stedelijk Museum, Amsterdam
	L. Coelewij	Stedelijk Museum, Amsterdam
	P. 't Hoen	Coördinator SBMK
	Y. Hummelen	ICN
15-03-2007	L. Foncke	Vzw On Line
27-03-2007	C. Cafmeyer	freelance restaurator
29-03-2007	G. Vermeiren	freelance onderzoeker
10-04-2007	A. Hopmans	RKD, Den Haag
	R. van 't Zelfde	RKD, Den Haag
	P. Timmer	RKD, Den Haag
04-05-2007	H. Feis	Vlaamse administratie, CJSM, Brussel



**Bijlage 2**  
**Personen en instellingen die in het kader van de evaluatie werden geraadpleegd**

Datum	Naam	Instelling
30-10-2006	B. De Baere	MuHKA, Antwerpen
16-02-2007	H. Janssen	Gemeentemuseum, Den Haag
05-03-2007	R. Bohez	SMAK, Gent
	S. Jacobs	SMAK, Gent
06-03-2007	J. van Adrichem	Stedelijk Museum, Amsterdam
	L. Coelewij	Stedelijk Museum, Amsterdam
	P. 't Hoen	Coördinator SBMK
	Y. Hummelen	ICN
27-03-2007	C. Cafmeyer	freelance restaurator
29-03-2007	G. Vermeiren	freelance onderzoeker
10-04-2007	A. Hopmans	RKD, Den Haag
	R. van 't Zelfde	RKD, Den Haag
	P. Timmer	RKD, Den Haag
04-05-2007	H. Feis	Vlaamse administratie, CJSM, Brussel



**Evaluatie-advies Project archieven van hedendaagse  
toonaangevende kunstenaars**

**Bijlage 3  
Samenstelling CVN-werkgroepen Kunstenaarsarchieven en  
begeleidingscommissie project Daan van Golden**



### **Bijlage 3**

#### **Samenstelling CVN-werkgroepen Kunstenaarsarchieven en begeleidingscommissie project Daan van Golden**

##### **2000-2001**

B. Debaere (wg-voorzitter Vlaanderen, directeur MuHKA)  
F. Lubbers (wg-voorzitter Nederland, plv. directeur Van Abbe Museum)

M. Magis-Habets (lid commissie CVN)  
M. Langenberg-Tissot van Patot (wg-secretaris, adj alg secretaris CVN)

R. Bohez (SMAK)  
L. Foncke (vzw On Line)  
F. Huys (SMAK)  
V. de Keyzer (Gemeentemuseum Den Haag)  
D. Sillé (ICN)

##### **2002-2004**

B. Debaere (wg-voorzitter Vlaanderen, directeur MuHKA)  
L. Coelewij (wg-voorzitter Nederland, conservator Stedelijk Museum)

M. Magis-Habets (lid commissie CVN)  
M. Langenberg-Tissot van Patot (wg-secretaris, adj alg secretaris CVN)

R. Bohez (SMAK)  
L. Foncke (vzw On Line)  
F. Huys (SMAK)  
Y. Hummelen (ICN)

##### Onderzoekers:

C. Cafmeyer (deskundige restauratie)  
G. Vermeiren (kunsthistoricus)  
H. Janssen (conservator Gemeentemuseum Den Haag)

##### **Begeleidingcommissie project Daan van Golden 2002-2005**

J. van Adrichem (hoofd afdeling Documentatie en Onderzoek, Stedelijk Museum Amsterdam)  
Y. Hummelen (restaurator, senior onderzoeker ICN)  
E. van de Wetering (hoogleraar Nieuwe Kunst UVA)  
Dario Gamboni (hoogleraar Moderne Kunst UVA)  
John McKenzie Owen (hoogleraar Informatica UVA)

##### **Evaluatie project archieven toonaangevende hedendaagse kunstenaars**

M. Langenberg-Tissot van Patot (adj. alg. secretaris CVN)  
A. Schramme (lid commissie CVN, Universiteit Antwerpen)





**Evaluatie-advies Project archieven van hedendaagse  
toonaangevende kunstenaars**

**Bijlage 4  
Projectbeschrijving (02-03-2001)**



# Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland

## Project Kunstenaarsarchieven

### Projectbeschrijving door de CVN-werkgroep Kunstenaarsarchieven

Uitgangspunt is het  
Advies van de Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland

**Onderwerp:**

Gemeenschappelijk Nederlands-Vlaams project m.b.t. Kunstenaarsarchieven

**Datum:**

2 maart 2001

**Aan:**

- De heer B. Anciaux, Vlaams Minister van Cultuur, Jeugd, Brusselse Aangelegenheden
- De heer F. van der Ploeg, Nederlands Staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen

**Inhoud:**

Inleiding: Kunstenaarsarchieven als een sleutel voor de toekomst

## Kader

- 2.1. algemeen
- 2.2. organisatie
- 2.3. informatie

## Preambule

## Voorstel

- 4.1. doelstellingen
  - 4.2. werkwijze
  - 4.3. tijdpad
  - 4.4. begroting
5. Verhouding tot andere initiatieven waarmee het Vlaams-Nederlands project kunstenaarsarchieven raakvlakken heeft
6. Mogelijke beleidseffecten

## Inleiding: Kunstenaarsarchieven als een sleutel voor de toekomst

De ontwikkelingen in kennis- en informatiesystemen leiden tot een ander beheer van beeldende kunst. Vlaanderen en Nederland kunnen deze ontwikkelingen op Europees niveau aansturen, als ze de handen in elkaar slaan en samen de standaard vastleggen. Het werken met voorbeelden is een uitstekende manier om dat te doen. De Commissie voor het Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland stelde voor om een dergelijk speerpuntproject te ontwikkelen voor kunstenaarsarchieven. Ze vroeg een werkgroep bestaande uit Vlaamse en Nederlandse leden dit idee te concretiseren. Het bijgevoegde dossier is het resultaat hiervan.

De werkgroep doet een concreet voorstel op middellange termijn, met beperkte kostenbegroting van 100.000 EURO per jaar per land. Hiermee worden concrete resultaten geboekt en wordt tegelijkertijd een nieuw beleidsinstrument ontwikkeld. De te verwachten resultaten zijn geheel complementair met wat momenteel al gebeurt. Bij positieve evaluatie kan deze opzet tegen de zelfde kosten worden voortgezet.

Concreet wordt elk jaar voor minstens twee belangrijke kunstenaars het aanleggen van archieven gestart. Deze archieven zullen zodanig veelomvattend en goed georganiseerd zijn, dat ze uitvoerig, helder en toegankelijk zijn en zowel informatie geven over de kunstenaars als over hun werk. De kunstenaarsarchieven leggen niet alleen de achtergrond van de kunstwerken vast maar kunnen ook gebruikt worden als een basis voor het behoud en beheer ervan. De eindvorm zal van project tot project variëren. Op termijn kan worden gedacht aan een systematische digitale ontsluiting. Initieel zal de nadruk liggen op de informatiestructuur. Uit een dergelijke opbouw kunnen vanzelfsprekend ook tentoonstellingen of publicaties volgen. Deze archieven bieden een meerwaarde voor de kunstenaars, die hun informatie georganiseerd zien en symbolisch worden onderscheiden en voor het cultuurveld, dat niet enkel meer informatie krijgt maar ook ervaring opdoet in nieuwe manieren van omgaan met informatie.

Deze eerste archieven zullen per kunstenaar worden ontwikkeld, zodat maximaal ervaring wordt opgedaan. Per kunstenaar wordt een opdrachtbeschrijving met resultaatverwachting gemaakt en wordt een geschikte onderzoeker gezocht. Deze krijgt een werkbudget waarmee ook bijkomende expertise kan worden ingehuurd. Er dient ook een instelling te zijn die het project wil inbedden en voortzetten. Daardoor is de kans reëel dat de resultaten van het project ook achteraf - zonder bijkomende subsidies - worden aangevuld.

De werkgroep vraagt de minister en de staatssecretaris om zich initieel te engageren voor een periode van drie jaar. In deze periode wil de werkgroep het voorstel uitwerken en het tot een beleidsinstrument ontwikkelen. Initieel selecteert de werkgroep de kunstenaars, bepaalt ze de opdrachtbeschrijvingen en zoekt ze de onderzoekers. Het Van Abbemuseum in Eindhoven en het SMAK in Gent zijn bereid het eerste jaar als ontvangende instelling te functioneren. Het tweede jaar zullen twee andere instellingen worden aangezocht. Vanaf het derde jaar zal een open procedure worden gevolgd met een oproep voor projecten waarvan de beschrijving een trio van een kunstenaar, een onderzoeker en een ontvangende instelling presenteert.

Elk project zal op zich al vruchten afwerpen voor de cultuur en zijn gebruikers. Het uiteindelijk te behalen resultaat is het leveren van een methodologie voor toekomstig kunstbeleid welke in de praktijk goed bruikbaar is en daar ook ingang vindt. Het echte meetpunt voor het succes van deze samenwerking is of het beleid na de eerste drie jaar de middelen continueert en of het uit de resultaten een opzet puurt om via kennismanagement een internationale sleutelrol in de hedendaagse kunst op zich te nemen.

## 2. KADER

### 2.1. Algemeen

De Commissie voor het Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland (CVN) is ingesteld om toe te zien op de uitvoering van het in 1995 gesloten verdrag. De opdracht van CVN is het adviseren van de overheid op het gebied van cultuur, onderwijs, wetenschap en welzijn. Om te inventariseren wat er leeft in het veld, heeft de Commissie eind november 1999 in Gent een culturele conferentie georganiseerd.

Voor beeldende kunst is toen voorgesteld de samenwerking tussen Nederland en Vlaanderen toe te spitsen op punten waar op Europese schaal een voorbeeld kan worden gesteld. Dit kan het geval zijn bij prestigieuze tentoonstellingsevenementen (b.v. Biënnale van Venetië), het kan ook gelden voor structurele ontwikkelingen, voor het ingaan op paradigma-verschuivingen. De vraagstelling rond kunstenaarsarchieven werd als voorbeeld daarvoor genomen. Door samen dit project op te zetten, staan Nederland en Vlaanderen sterker in Europees verband. Dit project zou een technische basis kunnen vormen om structuren op Europees niveau aan te sturen.

Op grond van deze overwegingen tijdens de culturele conferentie, heeft CVN haar advies over de kunstenaarsarchieven geformuleerd.

De Nederlands Staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, de heer F. van der Ploeg, en de Vlaamse Minister van Cultuur, Jeugd en Brusselse Aangelegenheden, de heer B. Anciaux, hebben positief gereageerd op dit advies. Vervolgens heeft de Commissie op verzoek van de verantwoordelijke ambtenaren de werkgroep Kunstenaarsarchieven ingesteld, om het onderzoeksvoorstel technisch voor te bereiden en op te volgen.

### 2.2 Organisatie

De werkgroep Kunstenaarsarchieven is ingesteld door de Commissie voor het Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland op 11 oktober 2000. De Commissie wordt door minimaal één lid vertegenwoordigd in de werkgroep, die evenwichtig is samengesteld uit Vlaamse en Nederlandse leden. De werkgroep Kunstenaarsarchieven wordt logistiek en administratief ondersteund door de algemeen secretaris en/of de adjunct algemeen secretaris van CVN. Het reglement voor werkgroepen (bijlage 2) van de Commissie voor het Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland geldt voor de werkgroep Kunstenaararchieven.

### 2.3 Taakverdeling en Informatie

De werkgroep Kunstenaarsarchieven stelt het projectvoorstel op, bereidt het onderzoeksvoorstel technisch voor, doet een voorstel met betrekking tot de aan te wijzen onderzoekers en kunstenaars en legt contacten met de overheden en instellingen die het project financieren.

## 3. PREAMBULE

Informatie- en communicatietechnologie (ICT) speelt een belangrijke rol in het project Kunstenaarsarchieven. Het uiteindelijke doel van dit project is een informatiesysteem waarin uiteenlopende gegevens over hedendaagse kunst digitaal beschikbaar en uitwisselbaar zijn. Dit doel zal echter pas op middellange termijn kunnen worden gerealiseerd. In het voorstel wordt uitgegaan van een tijdpad van in totaal 9 jaar.

Een dergelijke periode is voor ICT-begrippen nauwelijks te overzien. Als de ontwikkelingen van het afgelopen decennium exemplarisch zijn voor de komende tien jaar, kunnen we ons nu slechts een vage, abstracte voorstelling maken van de realiteit van 2010. Toch is het noodzakelijk om rekening te houden met mogelijke toekomstige ontwikkelingen. Als bij het opzetten van een systeem dat over tien jaar moet functioneren, te veel wordt uitgegaan van de huidige (on)mogelijkheden, zal het systeem waarschijnlijk hopeloos star en ouderwets zijn bij oplevering.

Een duidelijk geformuleerde doelstelling is een basisvoorwaarde voor het ontwikkelen van een flexibel systeem dat eenvoudig kan worden aangepast aan nieuwe ontwikkelingen. Als helder is waar het toekomstige systeem in moet voorzien, kan elke nieuwe ontwikkeling hieraan worden getoetst.

Daarnaast is het van belang om nu een eenduidige, recycleerbare structuur van informatie te ontwikkelen. De gegevens die verzameld worden tijdens het project, zullen zodanig moeten worden gestructureerd dat zij eenvoudig kunnen "meegroeien" met de technologische ontwikkelingen.

Zoals gezegd is het zeer lastig om te bedenken hoe de ICT zich in de komende jaren zal ontwikkelen en wat dat voor gevolgen zal hebben voor het project Kunstenaarsarchieven. Toch kunnen enkele inschattingen worden gemaakt die een hoge mate van waarschijnlijkheid hebben. In willekeurige volgorde:

- *Kunstwerken* zullen in toenemende mate bestaan uit objecten en informatie. Het gaat hier om informatie als wezenlijk onderdeel van het kunstwerk; informatie die apart moet worden vastgelegd, beheerd en beschikbaar gesteld.
- *Een verantwoord beheer en behoud* van kunstwerken zal voor een groot deel afhankelijk zijn van de digitale beschikbaarheid van informatie over kunstwerken (kunstenaarsinterviews, restauratierapporten, kunsthistorische studies, etc.)
- *De hoeveelheid informatie* over een specifiek onderwerp zal zodanig groeien dat traditionele vormen van beheer niet meer volstaan. Het bijhouden en selecteren van alle informatie over een onderwerp zal fysiek onmogelijk blijken.
- *Het publiek* zal in toenemende mate informatiebestanden interactief willen raadplegen. Dit houdt in dat de gebruikers niet enkel informatie willen ontlenen maar ook informatie willen toevoegen aan het systeem.
- *Kunstenaars* zullen in toenemende mate gebruik maken van ICT-middelen om hun ideeën te verspreiden.

Het toekomstige kunstenaarsarchief moet een verzamelplaats zijn voor deze uiteenlopende soorten van informatie. Een deel van het archief zal/kan gevuld (en vormgegeven) worden door de kunstenaar zelf, een deel door onderzoekers (kunsthistorici) en een deel door de beheerders van de kunstwerken (conservatoren, restauratoren). Bovendien zal het publiek de mogelijkheid moeten hebben om bijdragen te leveren.

Het beheren van zo'n omvangrijke en gevarieerde gegevensverzameling kan niet eenvoudig vertaald worden in de huidige praktijk. De vraag wie dergelijke archieven moet beheren en op welke wijze dit het beste kan worden aangepakt, zal worden onderzocht in het project Kunstenaarsarchieven. Dit neemt niet weg dat hier wel de achterliggende gedachtegang kan worden vermeld.

Een museum bijvoorbeeld, kan zonder problemen enkele kunstenaars opnoemen die met bijzondere aandacht worden verzameld/tentoongesteld.

Over deze kunstenaars is veel kennis in het museum aanwezig zodat een hoogwaardige verzameling van informatie kan worden samengesteld (nadruk op selectie van kwaliteit). Naarmate het museum in staat is om een hoge kwaliteit van informatie te onderhouden, zal er in toenemende mate aantrekkingskracht van uitgaan op leveranciers van aanvullende informatie.

Het museum kan faciliteiten aanbieden om dergelijke informatie te "koppelen" aan de eigen informatie. Belangrijk daarbij is dat het museum slechts de gelegenheid biedt voor een koppeling. Het beheer van een dergelijke gekoppelde informatieverzameling blijft in handen van de leverancier (kunstenaar zelf, discussieforum van restauratoren, "fanclub" van de kunstenaar).

Het museum kan uit de gekoppelde verzamelingen relevante informatie selecteren en toevoegen aan het eigen hoogwaardige gegevensbestand, waarmee de kwaliteit van deze verzameling groeit en weer bijdraagt aan de aantrekkingskracht van leveranciers voor aanvullende informatie.

Deze gedachtegang is niet tot musea beperkt. De musea zijn logische plaatsen voor dergelijke ontwikkelingen, maar ze dienen te worden gecompleteerd door andere instellingen met informatiedoelstellingen op lange termijn.

In het kader van het project Kunstenaarsarchieven zal een inventarisatie gemaakt worden van instellingen die een rol kunnen spelen in een dergelijk opzet. Uitgangspunt is het op deze manier "onderbrengen" van de Nederlandse en Vlaamse kunstenaars bij de meest voor de hand liggende instellingen. Hierbij kan worden gedacht aan musea, galeries, belangenbehartigende organisaties, kunstacademies, onderzoeksinstituten, etc. Daardoor kan uiteindelijk een flexibele en gedecentraliseerde infrastructuur van kunstenaarsarchieven tot stand komen.

## 4. VOORSTEL

### 4.1. Doelstellingen

*Een doelstelling op korte termijn: een reeks kunstenaarsarchieven*

Het doel van elk deelproject op zich is de ontsluiting van de gegevens omtrent een oeuvre door middel van een zoekmachine/ordening van de informatie.

Hierbij wordt uitgegaan van de mogelijkheden die de beschikbare gegevens aanbieden en van de specificiteit van het oeuvre. De optimale vorm is die van een kennis en informatiesysteem. Er dient een samenhangend en betrouwbaar beeld van de kunstenaar en zijn werk te ontstaan, dat richtinggevend is bij (bijvoorbeeld) restauratie en presentatie.

Een archief moet een maximaal grote hoeveelheid informatie over een kunstenaar en een oeuvre op een correcte manier publiek ontsluiten. Het fungeert daarbij als een vraagbaak die relevante informatie geeft met betrekking tot uiteenlopende vragen zoals biografische gegevens, opleiding, werkwijze, materiaalgebruik en de betekenis daarvan voor de kunstenaar, presentatietechniek, houding ten opzichte van restauratie en conservering, vernietiging, reproductie en reconstructie, esthetische en ethische opvattingen van de kunstenaar.

De cases die nu worden gemaakt, dienen reeds hoogwaardige verzamelingen van informatie over hedendaagse kunst te zijn. Ze dienen te anticiperen op de ontwikkelingen die te

verwachten zijn op diverse terreinen, van ICT tot de houding van kunstenaars, van de museumfunctie tot de publieksverwachtingen.  
De noodzaak van informatiebronnen voor behoud en beheer, is hierbij richtinggevend.

*Een doelstelling op lange termijn:  
een netwerk van kunsthistorische kennis- en informatiesystemen*

De lange termijn doelstelling van het project is het bouwen van kunstenaarsarchieven in de vorm van een kennisdatabank (of kunsthistorisch kennis- en informatiesysteem) welke alle relevante inhoudelijke en materiële gegevens bevat over een bepaalde kunstenaar en zijn oeuvre.

Hiertoe wordt nu een aanzet gemaakt via pilot-projecten, die een inventarisatie van problemen en mogelijkheden met betrekking tot kunstenaarsarchieven mogelijk maken.

De pilot-projecten worden tevens oriënteringspunten voor de ontwikkeling op middellange termijn van een informatiesysteem waarin uiteenlopende gegevens over hedendaagse kunst digitaal beschikbaar en uitwisselbaar zijn.

### *Ontwikkelingsdoelstellingen*

De snelle ontwikkeling van ICT vraagt om een ontwikkelingsgericht beleid. Daarbij geldt ook de verscherping van de inzichten in, en de ontwikkeling van, de problematiek als een doelstelling. Geconcretiseerd betekent dit dat bijkomende inzichten worden verwacht met betrekking tot de volgende vraagstellingen:

- Wat is de optimale methodologie voor het opzetten van kunstenaarsarchieven?
- Wat is er minimaal nodig om tot een bruikbaar en betrouwbaar archief te komen?
- Met welke procedure of met welk protocol kunnen gegevensbestanden omtrent kunstenaars en oeuvres op uniforme wijze 'ondervraagd' worden?
- Zijn er wijzigingen wenselijk in de interactie tussen de kunstenaar en tentoonstellingmakers, museumdirecteuren, archivariissen en restauratoren?
- Welke mogelijkheden dienen zich op termijn aan voor een breed, digitaal ontsloten informatiesysteem in verband met hedendaagse kunst? Welke specifieke vereisten stelt hedendaagse kunst bij het opzetten van een kennismanagementsysteem?

### *Nevendoelstellingen:*

Er is een aantal aandachtspunten die als nevendoelstellingen kunnen worden meegenomen:

- De blijvende ontwikkeling van de individuelearchieven: hoe waarschijnlijk is het dat er tussen de kunstenaar en de instelling een verdere samenwerking zal zijn? Hoe groot is de kans op niet gesubsidieerdecontinuering?
- Het behoud van de informatie in publiek domein: welke structurele regelingen zijn hiervoor getroffen?
- De maximalisering van de ontsluiting: is er ontsluiting op internet voorzien, kan het kader het onderhoud van het archief garanderen?
- De stimulering van de samenwerking tussen universiteiten, onderwijsinstellingen, hogescholen, musea en andere kunstinstellingen: welke partners spelen een rol?
- Interactie: er moet rekening mee worden gehouden dat er ook informatie naar de databank toe zal stromen, b.v. via een fanclub. Hoe kan een infrastructuur worden opgebouwd waardoor de gewenste informatie in de databank terechtkomt?

Dergelijke punten zullen in de ontwikkeling door de jaren heen steeds meer aandacht krijgen.



## 4.2. Werkwijze

### **Opdrachtgever en rapportering**

De werkgroep Kunstenaarsarchieven rapporteert aan de Commissie voor het Cultureel Verdrag. Het CVN-lid in de werkgroep Kunstenaarsarchieven zal dit rapport toelichten. De Commissie legt de bevindingen van de werkgroep in de vorm van een brief of advies aan de bewindslieden voor.

### **Begeleiding**

Stapsgewijs wordt een methodologie opgebouwd. Daarbij wordt gekozen voor een klavertje vier: een kunstenaar, een onderzoeker, een projectopzet, een onthaalinstelling. De huidige werkgroep Kunstenaarsarchieven begeleidt de concrete projecten, staat in voor de ontwikkeling in de verschillende fasen, concretiseert de betreffende voorstellen en verzorgt de evaluatie. De onderzoeker informeert in de experimentele fase de werkgroep Kunstenaarsarchieven regelmatig over de voortgang van het onderzoek. De werkgroep Kunstenaarsarchieven schrijft zich daarbij gefaseerd weg uit het project.

### **Opdrachtomschrijving**

Als apart document dient een projectbeschrijving gemaakt te worden. De werkgroep Kunstenaarsarchieven kan deze projectbeschrijving maken; het is ook mogelijk om de onderzoeker te vragen om op basis van de randvoorwaarden een projectbeschrijving op te stellen. De werkgroep kan de projectbeschrijving daarna toetsen, goedkeuren en vaststellen. De volgende gegevens zouden in het archief moeten worden voorzien: biografische gegevens, materiaaltechnische gegevens, kunsthoudelijke, kunsthistorische en restauratorische gegevens, diverse standpunten van de kunstenaar, beschrijvingen van kunstwerken, documenten en voorwerpen.

De onderzoeker krijgt een 'vrije opdracht', zonder uitputtend omschreven, gestandaardiseerde vraagstelling. Het onderzoek heeft dus een experimenteel, maar eveneens zeer concreet karakter. Het zal uitdrukkelijk gesitueerd worden in het kader van het toekomstige beheer en behoud van hedendaagse kunstcollecties. Het onderzoek dient te vallen onder fundamenteel wetenschappelijk onderzoek.

### **Outputmeting**

In de specificatie van het eindproduct dient te worden opgenomen wie de gebruikers zijn: de primaire gebruikers, de secundaire gebruikers en eventueel externe gebruikers.

In de specificatie van het eindproduct dient te worden opgenomen aan welke functionele en aan welke kwaliteitseisen het resultaat moet voldoen.

In de specificatie van het eindproduct dient te worden opgenomen aan welke externe voorwaarden moet voldaan worden:

Wettelijk kader (bijvoorbeeld archiefwet, wet op de bescherming van de privacy, wet op het auteursrecht)

Plaatselijke regelgeving

ICOM-code voor professionele museumethiek.

In de specificatie van het eindproduct dient te worden opgenomen het toetsen van de bruikbaarheid van en efficiënte toegang tot gegevens door de doelgroep.

## **Een keuze van en vanuit de kunstenaar**

Een vrije opdracht is mooi, maar de gewenste resultaten moeten wel bereikt worden. Het onderzoek is zeer persoonsgebonden. Het hangt af van zowel de ontvangende instelling, de onderzoeker, de kunstenaar als hun samenwerking. Als er een goede structuur voor het onderzoek is opgesteld maar de kunstenaar niet meewerkt, dan worden de gewenste resultaten niet bereikt. Daarom wordt de keuze vanuit de kunstenaar gedacht. Met de kunstenaar zal intensief worden samengewerkt, aangezien het hier tevens gaat om niet eerder bekend geworden informatie. De keuze van de kunstenaars wordt zodanig gemaakt dat die 'exemplarisch' is voor Nederland of Vlaanderen.

## **Profiel van de onderzoeker**

De onderzoeker die het archief samenstelt en onderzoekt, beweegt zich op het grensgebied tussen kunstbeschouwing, technische kunstgeschiedenis en restauratie. Evenals de kunstenaar wordt de onderzoeker op zijn eigen verdiensten gekozen, onder meer op basis van affiniteit met het type onderzoek en/of de kunstenaar. Hij/zij hoeft niet noodzakelijk een kunsthistoricus of restaurator te zijn.

De onderzoeker werkt niet geïsoleerd. Er wordt naar instellingen gezocht die de overhead willen dragen en het project willen opvangen. Daarnaast heeft de onderzoeker ook een budget ter beschikking om advies/onderzoek in te kopen bij derden, b.v. op het gebied van de informatietechnologie. Hij/zij zal dus wellicht delen van het onderzoek uitbesteden. Primair is een goed structureel inzicht en organisatorisch vermogen vereist. Aangezien van de onderzoeker verwacht wordt dat hij/ zij in grote mate autonoom kan werken, dient de onderzoeker over een zekere ervaring te beschikken.

## **Keuze van de onthaalinstelling**

Wie inventariseert de instellingen die een rol kunnen spelen bij het totstandkomen van gekoppelde gegevensbestanden over kunstenaars?

Van de instellingen wordt een engagement verwacht dat reeds in de initiële fase ook kosten met zich zal meebrengen (infrastructuur, uren) en dat op termijn kan leiden tot het dragen van een deel van de onderzoekskosten.

Tegelijkertijd worden ook de voordelen duidelijk (profilering, engagement met een kunstenaar, spin offs zoals tentoonstellingen).

In eerste instantie inventariseert de werkgroep Kunstenaarsarchieven mogelijke instellingen en neemt hier beslissingen, teneinde te komen tot geslaagde pilot-projecten. Zoals bij de onderzoeker, is ook hier de kunstenaar de referentie.

Naarmate een werkzame open inschrijving tot stand komt, zal deze vraagstelling zich vanzelf oplossen, omdat de ingediende projecten reeds een 'klavertje vier' voorstellen.

## **Voorstel stappenplan eerste jaar**

Na de principiële goedkeuring van deze nota door de bevoegde minister en staatssecretaris, de allocatie van de middelen en de aanduiding door hen van de beleidsuitvoerende gesprekspartners, ontwikkelt de werkgroep Kunstenaarsarchieven tegen eind mei 2001 geargumenteerde voorstellen voor de keuze van één kunstenaar in respectievelijk Nederland en Vlaanderen. De Commissie voor het Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland legt dit voorstel in de vorm van een advies voor aan de bewindslieden. Na goedkeuring nemen de ambtelijk verantwoordelijken in overleg met de voorzitters van de werkgroep Kunstenaarsarchieven contact op met de kunstenaars en onderzoekers. Hieruit dient tegen september een resultaatovereenkomst voort te vloeien. Deze wordt na één jaar geëvalueerd.

### 4.3. Tijdpad

#### **De planning**

Er dient een planning te worden gemaakt waarbij een antwoord wordt gegeven op volgende punten:

- Totale doorlooptijd per project
- Besluitvormingsmomenten (mogelijkheid tot bijsturen)
- Fasering van en rapportage over deelresultaten (wanneer moet wat klaar zijn?)
- Voortgangsrapportage aan de werkgroep (ligt de projectuitvoering nog op schema?)
- Eindrapportage

Daarnaast dient echter ook duidelijkheid te bestaan over het tijdpad op middellange termijn. De werkgroep Kunstenaarsarchieven vraagt een tijdshorizon in te bouwen die kan worden vergeleken met een 'drie-zes-negen' contract. Ze vraagt een experimentele regeling van relatief beperkte omvang op drie jaar, die bij gunstige evaluatie leidt tot een voortzetting in minstens dezelfde orde van grootte van opnieuw drie jaar, wellicht daarna nog een keer te verlengen.

#### **3-6-9**

- De eerste periode (1001-2003) bestaat uit het ontwikkelen van een methodologie voor kunstenaarsarchieven waarbij elk jaar een organisatorische stap wordt gezet. De huidige werkgroep Kunstenaarsarchieven bewaakt als stuurgroep het project gedurende deze eerste drie jaar. De subsidiëring bedraagt, zeker in de eerste twee jaar, honderd procent. Na drie jaar volgen een evaluatie over de impact van kunstenaarsarchieven als dusdanig, en wordt bij positieve evaluatie een hypothese geformuleerd omtrent de integratie hiervan tot een breder kennis- en informatiesysteem.
- In geval van positieve evaluatie zou tijdens de tweede periode (2004-2006) deze regeling volledig uitgewerkt kunnen worden en gecontinueerd met een lager subsidiepercentage en een hogere output, terwijl een kennis- en informatiesysteem voor hedendaagse kunst wordt ontwikkeld. In deze periode dient een beleid op langere termijn te worden geformuleerd en dient er een permanente redactie te worden ingesteld om de site/samenhang tussen sites te beheren. Na drie jaar volgt een evaluatie over de impact van een kennis- en informatiesysteem voor hedendaagse kunst, en wordt bij positieve evaluatie een hypothese geformuleerd over de continueringsmogelijkheden ervan.
- Tijdens de derde periode (2007-2009) zou de aandacht van overheidswege verschuiven naar het onderhoud en de verzelfstandiging van dit kennis- en informatiesysteem.

In de eerste drie jaar worden stapsgewijs een methodologie en een beleidsaanpak voor kunstenaarsarchieven tot stand gebracht.

#### 2001:

- aantal deelprojecten: één kunstenaar per land
- specifieke doelstellingen: exemplarische werking, opbouw basiservaring
- subsidievolume: 2 x 100.000 EURO (2 x de volledige kost voor één onderzoeker gedurende één jaar, en een werkingsbudget)
- selectie: op advies van de commissie, waarbij het SMAK en het Van Abbemuseum als ontvangende instellingen fungeren

- criteria: De werkgroep Kunstenaarsarchieven zal deze kunstenaars selecteren op basis van hun exemplarische kwaliteiten en hun maturiteit. Het is belangrijk twee kunstenaars te kiezen, die al wat rijper zijn en positief tegenover de aanleg van een archief staan, zodat er een redelijke kans op succes bestaat. De onderzoeker moet in overleg met de kunstenaar worden uitgekozen
- werkwijze: er moet een nauwkeurige opdracht voor elk van de twee concrete projecten worden opgesteld om te voorkomen dat de onderzoeker verdwaalt. Er dient een resultaatverbintenis te worden vastgelegd en een gedetailleerd stappenplan te worden uitgeschreven. De resultaten moeten na afloop getoetst worden. Voor het eerste jaar zullen per kunstenaar concrete doelstellingen worden geformuleerd.

#### 2002:

- aantal deelprojecten: één kunstenaar per land
- specifieke doelstellingen: introductie van de opzet in een breder veld, reflectie over de modaliteiten voor een verdere ontwikkeling
- subsidievolume: 2 x 100.000 EURO (2 x de volledige kost voor één onderzoeker gedurende één jaar en werkingsbudget)
- selectie: op advies van de werkgroep Kunstenaarsarchieven. Er zal een open inschrijving zijn, met andere begeleidende onthaalinstellingen dan het SMAK en het Van Abbemuseum
- criteria: er zullen hypothetische algemene criteria worden opgesteld. De verhouding tussen de kunstenaar en de onderzoeker binnen het projectvoorstel is hier een cruciaal gegeven
- werkwijze: de voorstellen die binnenkomen op grond van de publiek gemaakte opzet en de algemene criteria, worden door de werkgroep Kunstenaarsarchieven geëvalueerd. Op grond hiervan worden in onderhandeling met de verantwoordelijken voor het geselecteerde project een stappenplan en een resultaatverbintenis geformuleerd. Die nemen de criteria als leidraad.

#### 2003:

- aantal deelprojecten: zo mogelijk verschillende kunstenaars en specifieke doelstellingen per land: een 'volgroeide' werking, reflectie over de ontwikkeling naar kennis- en informatiesystemen
- subsidievolume: 2 x 100.000 EURO (met bij voorkeur méér dan twee projecten, en bij voorkeur PPS of andere gemengde financiering)
- selectie: op advies van een externe jury. Er zal een open inschrijving zijn
- criteria: voor het derde jaar kunnen definitieve algemene criteria worden geformuleerd, die tevens rekening houden met de neven doelstellingen.

#### 4.4. begroting

De eerste onderzoekers (een Vlaamse en een Nederlandse) zouden in het jaar 2001 moeten kunnen beginnen. De werkgroep gaat ervan uit dat beide landen ieder een bedrag van 100.000 EURO per onderzoeker per jaar beschikbaar kunnen stellen. Daarmee zouden dan ieder jaar 2 archieven gevormd kunnen worden (1 van een Vlaamse en 1 van een Nederlandse kunstenaar).

Beschikbaar jaarbudget is dan 200.000 EURO (100.000 EURO per onderzoeker per land)

## Begroting

Honorarium onderzoeker	60.000 EURO
Huisvestingskosten	10.000 EURO
Reis- en verblijfkosten	5.000 EURO
Hulpmiddelen	10.000 EURO
Representatie	5.000 EURO
Onvoorzien (10%)	<u>10.000 EURO</u>
Totaal	100.000 EURO

## **Toelichting op de begroting**

### Honorarium onderzoeker

Er zijn in principe 3 manieren om de onderzoeker te belonen:

1. als free-lancer. Dit is de gemakkelijkste en ook goedkoopste beloningsstructuur. De onderzoeker dient echter daadwerkelijk free-lancer te zijn in fiscale zin. Er mag in het geval van een free-lance-opdracht geen sprake zijn van een arbeidsverhouding, hetgeen de positie van de opdrachtgever erg beperkt. De controle op de uitvoering van de opdracht is alleen mogelijk bij oplevering. Er is geen tussentijdse sturing of controle mogelijk; men bestelt een eindproduct. Gezien het experimentele karakter van het project verdient deze oplossing geen aanbeveling
2. in dienst van de organisatie. Dit is een duidelijke en elegante oplossing, maar omdat het om een contract met bepaalde duur gaat zit hier een risico aan van wachtgeld- en werkloosheids-uitkeringen als de onderzoeker na afloop van het onderzoek niet direct ander werk vindt
3. via een detachingscontract met een uitzendbureau. Dit is de duurste oplossing, maar ook de oplossing met de minste risico's en toch een duidelijke arbeidsverhouding van opdrachtgever en uitvoerder. Geadviseerd wordt om deze oplossing te kiezen. Voor deze oplossing is minimaal een beloningsbedrag van 60.000 EURO nodig, om aan een redelijke netto beloning van de onderzoeker te komen

### Huisvestingskosten

Als men niet voor een free-lancer kiest zal het noodzakelijk zijn om een werkplek voor de onderzoeker te huren. Het is niet waarschijnlijk dat de betreffende instelling in staat zal zijn om een onderzoeker zonder kosten te huisvesten.

### Reis- en verblijfkosten

Spreekt voor zich.

### Hulpmiddelen

Hiermee wordt onder meer bedoeld de inrichting van de werkplek met de aanschaf van een laptop met de nodige software (blijft uiteraard eigendom van de opdrachtgever), printer, een

internetaansluiting en e-mailadres, plus opname-apparatuur voor interviews. Ook zullen er misschien artefacten moeten worden gekocht, zoals videobanden met TV-interviews.

### Representatie

Spreekt voor zich.

### Onvoorzien

Er zullen naar alle waarschijnlijkheid ook kosten gemaakt moeten worden voor het inroepen van extra expertise, die de onderzoeker zelf niet in huis heeft. Deze post is evenwel niet in de begroting opgenomen. Het is moeilijk hiervan een betrouwbare inschatting te maken. Een en ander is ook afhankelijk van het profiel van de onderzoeker. Eventueel kan voor dat doel reeds een deel van de post onvoorzien (groot 10.000 EURO) gereserveerd worden, of deze kosten zouden verrekend kunnen worden met andere posten waarvan de uitgaven later blijken mee te vallen (huisvesting is bijvoorbeeld wat ruim begroot).

### **Meerjarenbegroting**

<u>2001</u>	<u>2002*</u>	<u>2003*</u>
200.000 EURO	200.000 EURO	200.000 EURO**

\*) Exclusief indexering

\*\*\*) Wanneer het project succesvol verloopt zou er naar uitbreiding gezocht kunnen worden door middel van publiek-private-samenwerkingsverbanden (pps) of andere vormen van externe financiering.

Als het project eenmaal goed op gang is en er goede resultaten getoond kunnen worden zouden ook instellingen die van de resultaten gebruik maken kunnen meebetalen.

### **Rendement**

Wat betreft financiering op langere termijn: wat zal de *return on investment* zijn? Zal die louter ideëel dan wel inhoudelijk zijn, of zijn er ook financiële effecten te verwachten? Is het mogelijk en wenselijk om vergoedingen te vragen voor het raadplegen van een archief?

***Bijvoorbeeld: in hoeverre zal de mogelijkheid om op veelsoortige vragen een snel en betrouwbaar antwoord te krijgen van een kunstenaarsarchief tot kostenreductie leiden bij de kunstinstanties?***

Moet de werkgroep inzicht bieden in financiële en personele gevolgen voor het beheer en het onderhoud van de kunstenaarsarchieven (exploitatie), of behoort dit tot de verantwoordelijkheid van de ontvangende instelling? Op deze vragen heeft de werkgroep vooralsnog geen antwoord, maar *dat* de exploitatie van de kunstenaarsarchieven tot structurele kosten in de toekomst zal leiden, moet iedereen duidelijk zijn.

## 5. Verhouding tot andere initiatieven waarmee het project raakvlakken heeft

### 5.1. Algemeen: grass roots initiatieven

Het is geen toeval dat tijdens de culturele conferentie van de Commissie voor het Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland werd gefocust op de problematiek van de kunstenaarsarchieven. Hierin vinden snelle ontwikkelingen plaats. Er bestaat op dit vlak een hele reeks initiatieven, die elk hun eigen invalshoek hebben.

In Nederland bestaan verschillende initiatieven tot het aanleggen van (al dan niet digitale/virtuele) kunstenaarsarchieven of informatiebestanden. Zo ontwikkelt het Fotoarchief Rotterdam samen met Hollandse Hoogte (bemiddelingsbureau voor fotografen) een soortgelijk project, evenals V2 in Rotterdam en de Stichting Beeldrecht. De doelstelling en de invalshoek van deze initiatieven zijn nog niet bekend en zullen steeds verschillen, maar in ieder geval is voor alle initiatiefnemers de kunstenaar en zijn oeuvre het uitgangspunt, zodat samenwerking met dit type initiatieven zinvol kan zijn.

Ook in Vlaanderen bestaan vergelijkbare initiatieven. De vzw On Line digitaliseert kunstenaarsdocumentatie met een veranderlijke aanpak per kunstenaar. In het Brusselse zijn er verschillende plannen voor informatiecentra in de sector. Ook hier dient de situatie zich nog verder uit te klaren.

Verder wordt nog op verschillende andere plekken in Nederland en Vlaanderen structureel informatie over kunstenaars gearhiveerd: in musea, centra voor beeldende kunsten, bemiddelingsbureaus voor kunstenaars en bedrijven, galeries, kunstacademies, universiteiten en binnen het postdoctoraal kunstonderwijs en de posthogeschoolvorming. Er bestaat echter op dit moment geen inzicht in welke instelling welk type informatie verzamelt en beheert. Samenwerking is natuurlijk van belang.

Het Nederlands-Vlaams project kan hier stimulerend werken.

Het kan er op dit vlak toe leiden dat:

- in kaart wordt gebracht wat in dit opzicht al gebeurt
- er een discussie komt over standaardisatie en gebruik van de reeds bestaande informatie
- een terminologie met categorieën wordt ontwikkeld of overgenomen (b.v. van INCCA/SBMK) en verspreid. Zonder een gemeenschappelijke terminologie is het immers erg lastig om inzicht te krijgen in de inhoud van documenten zonder die documenten ook werkelijk te raadplegen
- er voorbeeldwerkingen tot stand worden gebracht, waardoor ijking mogelijk wordt
- voor bestaande initiatieven kwalitatieve doorgroeimogelijkheden en daarmee ook symbolische waardering in het vooruitzicht worden gesteld

### 5.2. Een internationaal platform: het INCCA project

Tegelijkertijd wordt er internationaal gewerkt aan standaards. Met Europese subsidie (Rafael) wordt het *International Network for the Conservation of Contemporary Art* (INCCA) ontwikkeld.

Dit INCCA project ambieert:

- Kennis en informatie op het gebied van behoud en beheer van collecties moderne en hedendaagse kunst toegankelijk en uitwisselbaar te maken

- Informatie rechtstreeks van kunstenaars te verzamelen door middel van kunstenaarsinterviews en door internationale richtlijnen voor het afnemen van interviews te ontwikkelen

Het Instituut Collectie Nederland is organisator van het INCCA-project, samen met de Tate Gallery Londen. De Stichting Behoud Moderne Kunst neemt als partner aan het project deel namens de Nederlandse musea. Negen andere internationale musea en restauratieateliers zoals het SMAK in Gent, het Guggenheimmuseum in New York/Bilbao en het Restaurierungszentrum in Düsseldorf participeren in het project.

Tegenover het INCCA-project kan het Nederlands-Vlaams project Kunstenaarsarchieven worden beschouwd als perfect complementair: het levert concrete case-studies die in de diepte zijn uitgewerkt naast de systematische ontwikkelingslijn van INCCA. Door het exemplarisch karakter van de kunstenaarsarchieven kunnen Nederland en Vlaanderen nog meer hun stempel drukken op de ontwikkeling van "content providing" vanuit de hedendaagse kunst.

De vraag kan worden gesteld of we iets leren van de ervaringen van het internationale interviewproject SHOAH van de Visual History Foundation van Steven Spielberg? (Zie bijlage)

### 5.3. Nederland

In Nederland zijn de musea met collecties moderne kunst verenigd in de Stichting Behoud Moderne Kunst. Deze stichting is opgericht met het doel het behoud van collecties moderne kunst te bevorderen, onderzoek en samenwerking van musea hiertoe te stimuleren en te faciliteren.

Daarnaast heeft het Instituut Collectie Nederland (ICN), het nationale onderzoeks- en kenniscentrum op het gebied van conservering, de komende jaren het behoud en beheer van moderne kunst als kerntaak binnen zijn beleid aangewezen. De Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) is een andere belangrijke ondersteunende organisatie op het terrein van ontsluiting van documentatie van kunstenaars en collecties. Zij hebben een structurele taak op het gebied van het beheren van kunstenaarsarchieven. De RKD verzamelt echter niet (pro)actief informatie over hedendaagse kunstenaars. Er bestaat wel interesse voor participatie in het Nederlandse interviewproject en het Vlaams-Nederlandse plan om kunstenaarsarchieven te ontwikkelen.

Momenteel zijn er in Nederland twee ontwikkelingen gaande die raakvlakken hebben met het Nederlands-Vlaamse initiatief om gezamenlijk kunstenaarsarchieven op te zetten.

In het internationale INCCA project is Nederland de locomotief.

Er is echter nog een tweede belangrijk actueel sleutelinitiatief. De Nederlandse musea willen, onder de paraplu van de Stichting Behoud Moderne Kunst, de volgende jaren een groot aantal kunstenaars interviewen met als doel de verzameling van essentiële gegevens voor het behoud en beheer van hun kunstwerken. De informatie van het interview, maar ook de informatie die als voorbereiding op het interview verzameld wordt, zal gedocumenteerd en toegankelijk gemaakt worden.

Naar verwachting zal dit project op bescheiden schaal starten in 2001 en een uitgebreider vervolg krijgen in 2002. Op dit moment is het plan dat een groot aantal Nederlandse musea aan het project deelnemen en bijdragen leveren in de vorm van informatie ten behoeve van het interview. Tevens is het de bedoeling dat één van de conservatoren en/of restauratoren van de musea die werk van de betreffende kunstenaar in bezit hebben, het interview afneemt. Een



kleine projectgroep, bestaande uit een conservator/kunsthistoricus en een restaurator, zal de informatie die van de musea komt, verwerken, het interview voorbereiden, afnemen (conservator of restaurator) en documenteren ten behoeve van het gebruik door alle deelnemende musea.

Doelstelling van zowel het INCCA als van het nationale project is specifieke tot nu toe ontbrekende informatie te verzamelen ten behoeve van het behoud. Het gaat dan vooral om de werkwijze, toegepaste technieken en materiaalgebruik en de betekenis daarvan binnen de artistieke/ kunsthistorische context.

Ook bij het project kunstenaarsarchieven staat de kunstenaar en zijn oeuvre centraal. Het project heeft een meer experimentele opzet, die als complementair aan de Nederlandse sleutelinitiatieven kan worden beschouwd. Waar de aanpak van de kunstenaarsinterviews methodisch en synthetiserend is, zouden de kunstenaarsarchieven een meer open en analytisch karakter kunnen hebben, waardoor een kader wordt geboden waarin de kunstenaarsinterviews kunnen worden opgenomen.

#### 5.4. Vlaanderen

In Vlaanderen is de omkadering van hedendaagse kunst lang niet zo ver als in Nederland. Het beleid hedendaagse kunst komt pas in deze legislatuur uit de startblokken. Het predecretales kader legt, evenals in dit voorstel kunstenaarsarchieven, sterk de nadruk op de kunstenaar als referentiefiguur. Een nieuw type projectsubsidies voorziet subsidies voor presentatie en reflectie die in dit kader kunnen worden aangevraagd.

Er wordt dit jaar door het samenwerkingsverband van de kunsthistorische musea een Vlaams Instituut voor Kunsthistorische Documentatie opgericht dat tegenover de ontwikkelingen rond kunstenaarsarchieven dezelfde houding zal aannemen als het RKD.

Daarnaast dient echter vooral een aantal recente beleidsinitiatieven te worden vermeld die veeleer van algemeen-organisatorische aard zijn maar waarmee het project kunstenaarsarchieven toch raakvlakken heeft. De belangstelling gaat momenteel in de eerste plaats uit naar een verbreding van de cultuurparticipatie en van daaruit wordt grote aandacht besteed aan cultuurcommunicatie. Hierbij wordt voor 2001 onder meer de grootscheepse opstart van een cultuurdatabank voorzien.

Het project kunstenaarsarchieven sluit in zijn digitaliseerbaarheid en in het streven naar de ordening en ontsluiting van complexe informatie hierbij perfect aan als een tak hiervan die reeds laat zien hoe een volledig uitgebouwd systeem ooit kan functioneren.

Wat behoud en beheer betreft, is Vlaanderen duidelijk een 'junior' partner. Vlaanderen heeft hier de mogelijkheden om meteen aan te sluiten bij de recentste internationale ontwikkelingen.

Wat het communicatie- en informatiebeleid betreft, geeft de opzet een insteek vanuit een sector die verder over weinig gestructureerde digitaliseerbare informatie beschikt.

#### 6. Mogelijke beleidseffecten

##### **Voor de organisatievormen:**

De archieven geven een documentaire meerwaarde aan het hele veld en een organisatorisch-inhoudelijke meerwaarde aan onthaalinstellingen. Het samengestelde archief kan een organisatiewijze voor de sector worden.

De koppeling van onderzoekers aan onthaalinstellingen verbindt deze nauw met fundamenteel onderzoek. De verworven inzichten kunnen naast de bijkomende service die wordt geleverd

door het beschikbaar stellen van een dergelijk archief, ook op zich tot andere publieksinitiatieven (tentoonstellingen, publicaties ) leiden.

#### **Voor de kunstenaars:**

De status van het onderzoek zou vergelijkbaar moeten zijn met andere activiteiten waarbij de kunstenaar en zijn/haar oeuvre centraal staan, zoals een monografie of een publicatie. Het laat kunstenaars toe om de informatie die ze kwijt willen op een door hen mee gedirigeerde wijze te deponeren waardoor ze ontlast worden van een deel van de informatievragen.

Het aanleggen van een kunstenaarsarchief kan daarnaast ook een symbolisch gewicht hebben. De 'selectie' kan de aandacht voor de kunstenaar verhogen. Een dergelijke investering zou in zijn symbolisch potentieel als alternatief kunnen gelden voor een staatsprijs die aan de kunstenaar wordt toegekend.

#### **Voor het kunstenveld:**

Deze archieven maken niet enkel informatie helder ontsluitbaar, ze bekrachtigen ook de betreffende oeuvres. Kunstenaars die een dergelijke vaste plek hebben in een belangrijke instelling, worden daar 'referentiekunstenaars'.

#### **Voor het publiek:**

Een deel van de archieven zal toegankelijk zijn voor een breed publiek en zal wellicht op korte termijn ook op internet geraadpleegd kunnen worden.

#### **Voor internationaal beleid:**

Deze voorbeeldfunctie stimuleert internationale netwerking en geeft prestige. De pilootarchieven zullen immers internationale referenties worden.

#### **Voor de eigen beleidsontwikkeling:**

Dit initiatief zal een stimulering betekenen voor een belangrijk ontwikkelingsdomein en zal aanzetten tot de ontwikkeling van cartografie en methodologie hiervoor.

## Bijlage 1: SHOAH interview project

In 1994, after filming Schindler's List, Steven Spielberg established Survivors of the Shoah Visual History Foundation with an urgent mission: to chronicle, before it was too late, the firsthand accounts of survivors, liberators, rescuers, and other eyewitnesses of the Holocaust. Recording more than 50,000 unedited testimonies, the largest undertaking of its kind, the Shoah Foundation launched its mission to create a multimedia Archive to be used as an educational and research tool. The Archive is comprised of 200,000-plus videotapes filled with more than 100,000 hours of testimony. To watch the entire collection straight through would now take about 13 years and six months.

With the world's largest collection of digitized video testimonies, the Foundation is developing new and innovative ways of disseminating this information to promote tolerance and cultural understanding.

The Shoah Foundation is cataloguing its Archive and creating a technological infrastructure that will allow researchers, educators, students, and others instant access to specific information contained within the tens of thousands of hours of testimony, for:

inclusion in repositories and universities worldwide

historical and sociological research

development of educational materials, including documentaries, CD-ROMs, and publications

creation and enhancement of museum and other public exhibitions

international development of local and regional videotape libraries

This Archive is made possible by a culturally, ethnically, and religiously diverse group of professionals — more than 3,500 interviewers, 1,000 videographers, 4,000 volunteers, 2,000 community leaders and other representatives, and 240 staff members working in every region in which the Shoah Foundation has gathered testimonies. Their work will ensure that the voices of more than 50,000 Holocaust survivors and witnesses will speak to people around the world for generations to come.

## Bijlage 2: Reglement CVN-werkgroepen

Aanvulling op het Huishoudelijk Reglement van de Commissie voor het Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland

### Organisatie

Om de werkzaamheden van de Commissie voor te bereiden en om bijzondere vraagstukken te onderzoeken kan de Commissie werkgroepen oprichten wanneer zij dit nodig acht.

De Commissie bepaalt de samenstelling van de werkgroepen en stelt de leden en de voorzitter(s) aan. De werkgroepen zijn in principe niet permanent.

De werkgroepen zijn zo evenwichtig mogelijk samengesteld uit Vlaamse en Nederlandse leden.

De Commissie wijst twee voorzitters of een voorzitter en een plaatsvervangend voorzitter aan, die niet uit hetzelfde land afkomstig zijn.

In principe maakt minimaal één lid van de Commissie deel uit van elke werkgroep.

De werkgroepen worden bijgestaan door de algemeen secretaris en/of de adjunct algemeen secretaris. Zij wonen de vergaderingen van de werkgroepen bij als waarnemer en zorgen voor de administratieve en logistieke ondersteuning.

De werkgroepen worden bijeengeroepen door hun voorzitter(s), hetzij op eigen initiatief, hetzij op verzoek van de Commissie.

De beslissingen, adviezen, aanbevelingen, verslagen en notulen van de werkgroepen worden vastgesteld bij meerderheid van de aanwezige leden. De werkgroepvoorzitter(s) neemt/nemen eveneens deel aan de stemming. Bij staking van stemming is/zijn de stem(men) van de voorzitter(s) doorslaggevend. Als de stemmen dan weer staken, zullen de voorzitters van de Commissie beslissen. Als dat niet lukt, besluit de plenaire Commissie. Als een beslissing niet unaniem wordt goedgekeurd, kan een minderheidsstandpunt worden bijgevoegd, als dit door ten minste twee leden wordt gesteund.

### Informatie

Het CVN-secretariaat draagt zorg voor de informatie-uitwisseling binnen de werkgroepen, voor het opstellen van het verslag, voor het bijhouden van het archief en voor de logistieke ondersteuning.

Het CVN-lid zal de Commissie informeren over de voortgang en de aanbevelingen van de werkgroep. De Commissie neemt kennis van de aanbevelingen van de werkgroepen en bepaalt of en hoe ze die aan de bewindslieden voorlegt. Als er door de bewindslieden op een snelle afhandeling wordt aangedrongen, kunnen de CVN-voorzitters besluiten het advies eerder te verzenden en de Commissie op haar eerstvolgende vergadering te vragen dit advies alsnog te accorderen

## Publiciteit

De Commissie bericht over haar activiteiten en aanbevelingen en over die van de werkgroepen, onder meer in de "Nieuwsbrief"

De leden van de werkgroepen en van de Commissie zullen discretie met betrekking tot personen in acht nemen.

Dit reglement voor de CVN-werkgroepen is vastgesteld op de Commissievergadering op 2 maart 2001.

### Bijlage 3 Literatuuropgave

- Beheer, conservatie en restauratie van museale collecties, Hedendaagse kunst 1, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap - afdeling Beeldende Kunst en Musea, maart 1999.
- Concept-handreiking Kunstenaarsinterviews, Praktische handreiking Concept-scenario, Instituut Collectie Nederland, Amsterdam, 1999.
- Hummelen, IJ. M., C. & D. Sillé (ed.): Modern Art: Who Cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art, Editors, The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural heritage, Amsterdam, 1999.
- Posthogeschoolopleiding Behoudsmedewerker - Patrimonium Consulting Agent. "Publieksdocument". Samenwerkingsakkoord Hogeschool Gent -Universiteit Gent Stad Gent (S.M.A.K.), Gent 2001.
- Stichting Behoud Moderne Kunst, Model voor Besluitvorming bij Conservering en Restauratie van Moderne Kunst, Amsterdam, 1997.
- Stichting Behoud Moderne Kunst, Model voor besluitvorming bij Conservering en Restauratie van Moderne Kunst Amsterdam, 1999.

**Evaluatie-advies Project archieven van hedendaagse  
toonaangevende kunstenaars**

**Bijlage 5  
Verslagboek Symposium  
4 april 2003**





# **ARCHIEVEN VAN TOONAANGEVENDE HEDENDAAGSE KUNSTENAARS**

**Verslagboek Symposium  
4 april 2003, Van Abbe museum Eindhoven**

**Organisatoren:**

**Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland**

**Stichting Behoud Moderne Kunst**

**Instituut Collectie Nederland**

**Stedelijk Museum Actuele Kunst**

Voor meer informatie:  
Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland  
Belliardstraat 15-17, bus 4  
B-1040 Brussel  
Tel. 00 32 (0)2 502 68 42  
Fax. 00 32 (0)2 502 84 36  
e-mail: [commissie@cvn.be](mailto:commissie@cvn.be)

# Inhoud

1.	Voorwoord .....	5
2.	Welkom Mw Monique Magis-Habets .....	6
3.	Korte inleiding door dhr Jan van Adrichem .....	7
4.	Inleiding door dhr Jan Debbaut, directeur Van Abbemuseum .....	8
5.	Inleiding door dhr Bart De Baere, directeur Museum voor Hedendaagse Kunst in Antwerpen .....	10
6.	Tussenstand onderzoek Daan van Golden door dhr Hans Janssen .....	14
7.	Tussenstand onderzoek Hugo Debaere door dhr Gerrit Vermeiren .....	23
8.	Tussenstand onderzoek Hugo Debaere door mw Cleo Cafmeyer .....	29
9.	Vragen uit de zaal .....	34
10.	Dankwoord door mw Monique Magis-Habets .....	39
11.	Leden organiserende werkgroep .....	41
12.	Deelnemerslijst .....	43



## 1. Voorwoord

De Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland (CVN) organiseerde in samenwerking met de Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK), het Instituut Collectie Nederland (ICN) en het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK) in Gent op vrijdag 4 april 2003 een symposium over het project Archieven van Toonaangevende Hedendaagse Kunstenaars in het Van Abbemuseum in Eindhoven.

CVN werd ingesteld om het in 1995 gesloten cultureel verdrag te implementeren. De Commissie heeft tot taak de beide regeringen te adviseren over de Vlaams-Nederlandse samenwerking op cultureel gebied. Tijdens de culturele conferentie die CVN in 1999 organiseerde, stelde de werkgroep beeldende kunsten voor in het kader van collectiebeheer en behoud van hedendaagse kunstwerken een archief aan te leggen van toonaangevende kunstenaars die vertegenwoordigd zijn in museale collecties in Nederland en Vlaanderen. In dit archief dient zoveel mogelijk documentatie over deze kunstenaars te worden opgenomen. De informatie moet via een databestand toegankelijk zijn voor degenen die onderzoek naar de betreffende kunstenaars willen doen. Met het samenstellen van een dergelijke archief wordt beoogd goede voorwaarden te scheppen voor het behoud en de presentatie van kunstwerken in de collecties van musea nu en in de toekomst. Een CVN-werkgroep stelde een projectbeschrijving op waarin de aanbeveling werd uitgewerkt.

De eerste twee pilootonderzoeken zijn in september 2002 van start gegaan. Het doel van dit symposium was om de ervaring die inmiddels met deze pilootprojecten is opgedaan, te delen met de specialisten op het gebied van collectiebeheer en -behoud in beide landen, en om het vervolg van het project te bespreken.

## 2. Welkom

*Monique Magis- Habets*

Allereerst wil ik u allen graag van harte welkom heten bij het symposium betreffende Archieven van hedendaagse toonaangevende kunstenaars. Het is fijn dat dit hier in dit mooie vernieuwde museum kan plaatsvinden. Het doet mij bijzonder veel deugd te meer omdat ik in deze omgeving, in Eindhoven, ben geboren en opgegroeid. Mijn school, het Catharinalyceum, was hier dichtbij. Tijdens de tekenles nam onze enthousiaste leraar ons nogal eens mee naar dit museum. Aan de hand van de ook toen al bijzondere verzameling leerde hij ons kijken naar kunst. In die tijd, toen er nog geen museumlessen bestonden, was dat heel bijzonder. Het Van Abbemuseum heeft dan ook altijd een speciaal plekje in mijn hart gehouden.

Dit symposium werd georganiseerd door het Instituut Collectie Nederland, de Stichting Behoud Moderne Kunst, het Stedelijk Museum Actuele Kunst in Gent en de Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland. Namens de Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland maak ik deel uit van de werkgroep die dit project heeft voorbereid en de onderzoeken begeleidt.

De Commissie Cultureel Verdrag werd ingesteld om het verdrag inzake samenwerking op het gebied van cultuur, onderwijs en welzijn, dat in 1995 werd getekend door de beide ministerpresidenten, uit te werken. Om dit van de grond te krijgen, organiseerde de commissie in 1999 een startconferentie. Voor diverse onderdelen van het werkterrein van de commissie werden werkgroepen ingesteld die aanbevelingen voor de Vlaams-Nederlandse samenwerking formuleerden. Eén van de werkgroepen hield zich bezig met beeldende kunst. Een van de vele aanbevelingen die deze werkgroep formuleerde, had betrekking op het behoud en het beheer van hedendaagse kunst. Wat kunnen de Vlaamse Gemeenschap en Nederland samen betekenen op dit gebied? De Commissie Cultureel Verdrag heeft zich ingespannen om een projectgroep met Vlaamse en Nederlandse leden uit deze discipline bijeen te brengen en te faciliteren en vervolgens is een projectvoorstel uitgewerkt.

Het is de taak van de Commissie Cultureel Verdrag om de beide overheden te adviseren. Op het advies van de commissie aan de ministers om het projectvoorstel te honoreren, is positief gereageerd zodat de eerste onderzoeken kunnen worden uitgevoerd.

Maar dat is maar één deel van het verhaal. De Commissie Cultureel Verdrag is heel blij dat er mensen zijn die dit project vol enthousiasme hebben opgenomen. Bart De Baere zal dit straks verder toelichten. Ik wens U namens CVN een goede en vruchtbare bijeenkomst.

### 3. Inleiding dagprogramma

*Jan van Adrichem, conservator Stedelijk Museum*

We zijn hier bijeen op deze dag naar aanleiding van een besluit in 2000 van de Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland om een gezamenlijke studie op te zetten naar de behoudsproblematiek rond de moderne kunst. Dit is een openbare evaluatiedag van een project dat ontstaan is door de samenwerking van de Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland, het Stedelijk Museum Actuele Kunst, de Stichting Behoud Moderne Kunst en het Instituut Collectie Nederland. De opzet van de kunstenaarsarchieven functioneert binnen het ruimere kader van de behoudsproblematiek van de moderne kunst. Het gaat vandaag om een verkenning van de stand van zaken. Dit project zal zowel van Vlaamse als van Nederlandse zijde worden toegelicht.

Het gaat om de methodische opzet van de verschillende projecten van archieven van hedendaagse toonaangevende kunstenaars. Welke methodes zijn gebruikt en welke zijn wenselijk? Dit moet zo mogelijk in samenhang met de kunstenaars zelf bekeken worden. Het is goed dat dit project voortkomt uit de samenwerking tussen Nederland en Vlaanderen. Naast de behoudsproblematiek rond de werken van twee specifieke kunstenaars, Daan van Golden en Hugo Debaere, die de kern van dit project vormt, gaat het ook om de materiële hoedanigheden van moderne en actuele beeldende kunstwerken en over de relatie tussen de ideevorming en de realisatie / materialisatie van de kunstwerken. Het is goed om aan deze drie aspecten aandacht te besteden.

Het project heeft een vierledig doel:

1. het samenstellen van een overzicht van de kunstwerken van de betreffende kunstenaars,
2. de inrichting van een archief, het ontwikkelen van methodieken en een ontsluitingssysteem van de verzamelde informatie aangaande het werk van de kunstenaars,
3. het ontwikkelen van methodieken en modellen voor de opzet van verdere archieven die als voorbeeld kunnen dienen voor collectiebeherende instellingen. Men wil proberen om in drie jaar tijd zes kunstenaars te bewerken,
4. de methodiek te doen invoeren bij musea die zelf archiveren en een netwerk vormen voor het verzamelen en beheren van informatie.

Het belang van dit project is duidelijk. Na de uitvoering van drie keer twee pilootstudies zal men goed kunnen vaststellen hoe deze problematiek moet worden aangepakt. Op grond daarvan kan dan een modus voor musea worden ontwikkeld. Opmerkelijk in dit project van de Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland is de breedte van de opzet en de experimentele aard. Het gaat niet alleen om de methodiek. Er is ook ruimte genomen voor experimenten. In de toelichting zullen we zicht krijgen op de realisatiemogelijkheden van de genoemde vier punten.

De meest acute vragen kunnen naar aanleiding van de komende voordrachten direct worden verwoord. Aan het eind van de middag is er nog gelegenheid om over de grotere lijnen van het project te spreken. Dan geef ik nu eerst het woord aan de directeur van dit prachtige, vernieuwde museum, Jan Debbaut.

## 4. Inleiding

*Jan Debbaut, directeur Van Abbe Museum*

Allereerst wil ik mijn dank uitspreken dat u allen hier bent. Ik ben blij dat dit museum weer over de accommodatie beschikt om dit te kunnen doen. Het Van Abbe Museum ondersteunt dit project met veel plezier. Dhr Frank Lubbers heeft aan de opzet van dit project indertijd al een bescheiden bijdrage geleverd. Dit museum hecht veel belang aan dit project.

In dit gebouw is een investering van 26 miljoen gedaan. Dat heeft niet alleen te maken met het nieuwe gebouw maar ook met de nieuwe organisatie. Dit is een gebouw waar museale arbeid verricht kan worden. Er is veel geld geïnvesteerd in depots en installaties die een goed behoud en beheer mogelijk maken. Ook voor immateriële zaken was er veel aandacht. Er is een deltaplan opgesteld. De hele collectie is gerestaureerd, opnieuw bekeken en beschreven. Het collectieboek is zo ontstaan. Er is veel in geïnvesteerd om van het Van Abbe Museum een volwaardig museum te maken.

De opening is naar de buitenwereld toe in ieder geval een succes gebleken. Dat kan men afleiden uit de commentaren op het gebouw en op de openingstentoonstelling en uit het aantal bezoekers. Vandaag de dag worden musea door de media gereduceerd tot fabrieken van tentoonstellingen, tot financiële getallen met betrekking tot de verkochte hoeveelheid koppen koffie en de opbrengst van de boekenwinkel. Dit is traumatiserend. Daarom aanvaard ik binnenkort de functie van directeur collectie van Tate met zoveel plezier. Ik streef naar een herwaardering van de collecties en wil afstand nemen van het maken van tentoonstellingen.

De collectie is het zwakke punt van de musea op dit ogenblik. Dat is het gevolg van de opstelling van de media die niet begrijpen dat musea nog een andere rol moeten vervullen dan alleen entertainment. Er zijn verschillende facetten tot nut en vermaak die tot het ontstaan van musea hebben geleid. Het schort vandaag aan het element nut. Het ligt ook aan ons zelf. We hebben die andere aspecten of zelf verwaarloosd of ons om eigen redenen vooral op bezoekersaantallen gericht. Er is sprake van een zekere ambiguïteit.

We moeten dit in een kader plaatsen. We onderhouden een relatie met de buitenwereld die ons bestaan mogelijk maakt. De publieke opinie is belangrijk. Er is echter een beeldcorrectie nodig. Er moet meer nadruk gelegd worden op de andere taken die musea moeten vervullen. Het kernwoord is hier communicatie. De beeldvorming moet worden rechtgetrokken. Er verschijnen altijd artikelen over nieuwe tentoonstellingen maar zelden over de aankoop van belangrijke kunstwerken. Ook intern is deze wanverhouding terug te vinden. De verhoudingen liggen in de meeste musea scheef. Er wordt te weinig aandacht gegeven aan collectievorming en aan behoud en beheer van de collectie. Die afdelingen worden stiefmoederlijk bedeed. Daar liggen de prioriteiten niet. Daar werkt men niet met hart en ziel aan. Daar is men zelf vaak in slaap gevallen. Misschien trekt dit soort werk eerder introverte mensen aan. Bij de Tate bv. is het aankoopbeleid momenteel erg slecht. De ruimten om installaties op te slaan zijn vol. Men koopt dus eenvoudigweg geen nieuwe kunstwerken aan.



De positionering van de musea ten opzichte van kunstenaars is essentieel. Er zijn verschillende fundamentele houdingen mogelijk. Musea kunnen gezien worden als een plek waar kunstenaars de mogelijkheid hebben om kunst te maken en waar deze kunstwerken vervolgens ook bewaard worden. Dat is het idee achter dit museum. In de meest radicale vorm is het museum een doorgeefluik van de kunstenaar.

Een andere aspect van de musea is dat ze de mogelijkheid bieden voor onderzoek. Het gaat dan om het gebruik van de kunst. De problematiek van de auteursrechten speelt hier een rol. De kunst wordt dan gezien als een illustratie van het eigen product.

De zorg voor het behoud van de kunstwerken en de rol van de musea bij het scheppen van een basis voor het onderzoek, zijn heel bepalende taken voor musea. De benadering van de onderzoekers die straks aan het woord komen, is ook de mijne.

## 5. Inleiding

### *Bart De Baere, directeur Museum voor Hedendaagse Kunst in Antwerpen*

In Vlaanderen had dit project minder voorgeschiedenis dan in Nederland. Zonder CVN hadden we hier wellicht niet gezeten en hadden we deze sprong minder gemakkelijk kunnen maken dan in Nederland waar er al een hele reeks krachtige aanzetten gedaan zijn. In Vlaanderen heeft het cultuurbeleid een veel kortere traditie dan in Nederland. Met de federalisering begon men opnieuw vanaf nul en tot voor kort was cultuur vooral per gemeente en op lokale basis gecentreerd. Pas heel kort leeft de gedachte dat we ook een landelijke en zelfs internationale verantwoordelijkheid hebben. Daarbij is het zo dat je als kleine regio nu eenmaal niet op alle gebieden een speerpuntfunctie kunt vervullen. De middelen en het potentieel zijn beperkt. Het is daarom een logische keuze om samen te werken met andere regio's. Die samenwerking ligt minder voor de hand op gebieden waar er al een hele internationale ontwikkeling is uitgekristalliseerd. Vooral in sectoren waar de ontwikkeling nog in zijn kinderschoenen staat, kan samenwerking een verschil maken.

Tijdens de voorbereiding van de CVN-conferentie in 1999 ontstond het idee om vanuit 'cases' te werken en zo een domein in ontwikkeling versneld gestalte te geven. Een dergelijk project kan een voorbeeldfunctie vervullen en op dat gebied kunnen de beide regio's een internationale speerpuntfunctie ontwikkelen.

We moeten beseffen dat we het cultuurbeleid zelf moeten en kunnen maken. Naar het Nederlandse deltaplan met de werkzaamheden van het Instituut Collectie Nederland, zoals het INCCA-project, de kunstenaarsinterviews, kijken we in Vlaanderen met ontzag. In Vlaanderen werd hier een eerste reflexieve start gemaakt. Het besef groeide snel dat er een grote behoefte is aan conservatie. Tegelijkertijd dwong de onoverzichtelijkheid van de achterstand ertoe om de effectiviteit van een systematische aanpak ter discussie te stellen. Hoewel Nederland en Vlaanderen vlak naast elkaar liggen en veel gemeen hebben, zijn er ook verschillen in de toestand en dus ook in de onderliggende overwegingen die tot een constructieve spanning leiden.

De presentatiesystemen verschuiven. Naast 'ervaren' kan 'het lezen' als model worden genomen of het kan in ondergeschikte orde als ondersteuning fungeren. Dat kun je hier in het Van Abbe Museum goed zien. De hedendaagse kunst is complexer geworden. Kunstenaars gebruiken en verbinden verschillende modellen. Wat gaat er gebeuren met dit hele patrimonium? Documentatie is niet enkel voor een goed behoud en beheer heel belangrijk. Het gaat niet alleen om documentatie die afkomstig is van "voorouders", maar ook om informatie die in het heden ontstaat. Bij veel kunstenaars bestaat er een ingewikkelde, ambigue relatie tussen de kunstwerken en het documenteren. Dat wordt in het artistieke bedrijf opgenomen. Het wordt mee bespeeld. Kunstenaars ageren vaak complexer dan het bemiddelingssysteem wil geweten hebben. Hiermee hangt de technische doelstelling van dit project samen. We hebben het gevoel dat we te kort schieten ten opzichte van de kunstenaar. We gaan er bij een tentoonstelling even kort op in maar dat is niet voldoende om aan de kunstenaar recht te doen.

Laten we daarom proberen een klein deel van de middelen die we hebben, anders in te zetten. In plaats van voortdurend verdeeld onderzoek te doen dat vervolgens weer verloren gaat, willen we een aantal databases opstarten die zich daarna verder kunnen ontwikkelen, databases die behouden blijven voor het publieke domein en die verder worden aangevuld naarmate de kunstenaar nieuwe ontwikkelingen doormaakt.

Het samenvatten van de specifieke relatie tussen de materieel-technische kant van het kunstwerk en de productie van betekenissen, is geen specifiek speerpunt in dit project. Het wil een analytische modus versterken die de complexiteit recht doet. Op het gebied van de eigentijdse kunst is de relatie tussen techniek en de betekenis van de kunstwerken problematisch. De kunsthistoricus kan in een latere fase op basis van de informatie die in het archief is opgenomen, naar deze vraagstukken nader onderzoek doen.

De leden van de CVN-werkgroep hebben de opzet van dit project begeleid en hebben daarbij bewust gekozen voor beperking en operationaliteit. Het project kan perfect beheersbaar blijven: 1 jaar, 1 onderzoeker zowel in Vlaanderen als in Nederland; twee keer 1 kunstenaar. We proberen een methodologie te ontwikkelen zonder dat we de individuele verschillen tussen kunstenaars uit het oog verliezen. Laten we deze casuïstiek serieus nemen. Door de accumulatie van verschillende cases bereiken we uiteindelijk meer diepgang en ontwikkelen we tegelijkertijd een breder kader.

Hoe gaan we nu verder met dit project? Hoe kunnen we dit beleidsmatig verder invoeren? Het project sorteert op veel punten een effect. Wat is de output van dit project?

De output van het project naar het beheer: er wordt een correct kader geschapen om de werken van belangrijke kunstenaars in publiek bezit te kunnen conserveren, restaureren en presenteren.

De output van het project naar verwerving: dit veld van documentatie wordt nu geëconomiseerd. Kunstenaarsarchieven zijn 'in' en worden onder meer door Ghety voor veel geld verworven. Tegelijkertijd is er een andere kant. De meeste kunstenaars maken zich zorgen, niet alleen over wat er gebeurt in de toekomst met hun kunstwerken, maar ook met het materiaal dat in het creatieve proces gebruikt wordt. Ze willen liever niet dat die op de markt worden verspreid, maar evenmin dat ze verloren gaan. Het gaat vooral om een inhoudelijke vraag. Als een onderzoeker een jaar eraan werkt om zo'n geheel beheersbaar te maken, dan kan er met een relatief kleine financiële inspanning veel worden gewonnen. De inventarisatie is al gebeurd. Presentatiemogelijkheden kunnen enorm toenemen terwijl er weinig bijkomende beheerskosten zijn.

De output van het project naar onderzoek: veel kleinere instellingen, zoals musea, zouden ook onderzoek kunnen en moeten doen. De Nederlandse musea hebben er in de jaren tachtig het bijltje bij neergelegd. De reflectieve voorbeeldfunctie die de Nederlandse musea lang hebben gehad, is verloren gegaan in een langdurige crisis. Hier wordt een mogelijkheid geboden om tegen lage kosten dergelijk museaal onderzoek te implementeren. Het gaat hierbij niet om academische theorievorming,

maar om een denken in een middenveld tussen abstractie en praktijk. Dit analytische aspect is een research die typisch museaal kan worden genoemd.

De output van het project naar de instellingen: de informatiseringsvisie in de beeldende kunstinstellingen wordt er door geactualiseerd.

De output van het project naar de kunstenaars: de levenslange inspanningen van de individuele kunstenaar wordt gewaardeerd. De kunstenaar krijgt binnen het museum zijn eigen plek. Het museum zet zich op de lange termijn voor deze kunstenaar in.

Het publieke domein geeft een signaal van engagement. Die keuzes – het feit dat men een kunstenaar serieus neemt - kunnen ook internationaal het verschil maken. Daar zijn we niet goed in. We zijn al tevreden als onze kunstenaars een plaatsje onder de internationale zon krijgen. Ze echt als absolute referentie nemen, zoals dat in andere landen gebeurt, doen we zelden of nooit. Voor welke kunstenaars verwachten we dat ze wereldwijd de toon zetten? En wat is er eigen aan die toon? Dit kleine experimentele project geeft deze houding weer. Je geeft er mee weer dat die bepaalde kunstenaar in het geheel van de hedendaagse kunst een unieke plaats inneemt. Hij is met niemand vergelijkbaar. Je gaat van hem of haar uit. Punt.

De output van het project naar de openbare sector: er worden nieuwe inzichtelijke mogelijkheden voor het oeuvre geschapen. Een performant beeld van deze kunstenaar kan internationaal worden aangeboden; een vernieuwd en geactualiseerd kunstbeeld kan worden voorgesteld. Er volgen logischerwijs ook tentoonstellings- en publicatiemogelijkheden uit.

Deze opzet van kunstenaarsarchieven – dat kan spijkerhard worden beargumenteerd – heeft een hoge performantie. Een beperkte inzet geeft een hoge en diverse return. Dat tonen nu ook de proefprojecten aan. Beleidsmatig hebben we eigenlijk maar één probleem: het opzet kost te weinig! Het is moeilijk aan een beleid te vragen om veel aandacht te geven aan iets dat weinig kost. Als het opzet het tienvoudige zou kosten, zou het misschien zelfs gemakkelijker zijn. Misschien moeten we er naar streven het werk van acht kunstenaars per jaar te onderzoeken. En niet alleen omdat dat zo renderend is maar ook omdat het dan allemaal duurder wordt. Dan wordt het opzet ook zichtbaarder.

### *Discussie naar aanleiding van vragen uit de zaal*

Dhr De Baere benadrukt het belang van het geloof in de specifieke kwaliteiten van een bepaalde kunstenaar voor de internationale promotie. Joëlle Tuerlinckx kreeg pas in een veel later stadium dan nodig was internationaal bekendheid omdat er geen beeld van haar beschikbaar was.

Je kunt ook door een jury in de vorm van een prijsvraag laten bepalen welke kunstenaar voor dit project in aanmerking komt.

Op een vraag of musea bij uitstek de plaats zijn waar het informatieve secundaire materiaal moet worden geconcentreerd of dat ook instituten als het Instituut Collectie Nederland hier een rol moeten vervullen, antwoordt dhr De Baere dat het hierbij niet gaat om secundair materiaal. De kunstenaar ziet het in ieder geval niet zo. Publieke instellingen hebben hier een taak te vervullen. Er moet een mix worden gezocht waarbij niet zozeer in termen van instellingen als wel in netwerken wordt gedacht. Daarbij kan een instelling als het ICN of het RKD coördinerend optreden, maar het is wel een voordeel als de knooppunten in het netwerk zich engageren voor bepaalde ensembles.

## 6. Tussenstand onderzoek Daan van Golden

*Hans Janssen*

De laatste jaren is er veel onderzoek gedaan naar nieuwe methoden en technieken voor de conservering en het behoud van hedendaagse kunst. Een van de belangrijkste en vruchtbaarste instrumenten is daarbij het *kunstenaarsinterview* gebleken: of het nu gaat om vragen over materialen, over intenties, over de precieze vorm waarin installaties moeten worden getoond of over de meer technische kanten aan het proces van het maken. Steeds komt het er op aan de goede vragen te stellen aan de kunstenaars, en antwoorden te krijgen waar we ook in de toekomst, als de kunstenaar er niet meer is om zijn of haar werk op een goede manier te presenteren of te installeren, mee uit de voeten kunnen. Het is gebleken dat deze kunstenaarsinterviews, mits goed voorbereid en adequaat afgenomen, buitengewoon succesvolle resultaten kunnen opleveren. Het is zelfs zo dat elk interview afzonderlijk eigenlijk vraagt naar méér, zowel aan de zijde van de kunstenaars als aan de zijde van de interviewers.

Om die reden zijn wij met de Stichting Behoud Moderne Kunst vol enthousiasme ingestapt in het door de musea in Gent, Eindhoven en Antwerpen geïnitieerde, in het kader van het Cultureel Verdrag en de Commissie Vlaanderen Nederland mogelijk gemaakte project Kunstenaarsarchieven. Het project biedt de mogelijkheid aan één onderzoeker om gedurende één jaar één kunstenaar intensief te volgen en samen met deze kunstenaar een archief aan te leggen van materialen die voor de conservering en het behoud van het werk van deze kunstenaar in de toekomst onmisbaar zijn. Ook geeft het ons de kans dieper na te denken over de speciale instrumenten die nodig zijn voor het behoud en de conservering van hedendaagse kunst.

Wat is dat dan precies, die hedendaagse kunst die zoveel problemen oproept? Hoe bakenen we dat terrein af? Het blijkt dat het moment waarop de problematische soort eigentijdse kunst ontstond waarover wij het hier hebben – laten we zeggen aan het eind van de jaren vijftig, begin jaren zestig – er ook in de wereld van de restauratie aanzienlijke veranderingen plaatsvonden. De wereld van de restauratie professionaliseerde in deze tijd in hoog tempo. Altijd al – vanaf het eind van de 19<sup>e</sup> eeuw, toen het vak van restaurator zich los zong van het kunstenaarschap en zo zijn eerste professionaliseringsslag maakte – was het doel van conservering geweest het *behoud van het kunstwerk zoals de kunstenaar dat wilde laten zien*. Daarbij was dus altijd al de intentie van de kunstenaar een vrij belangrijk en zelfs doorslaggevend element geweest in de overwegingen van restauratoren in het proces van het restaureren. Restauratoren kijken als het ware terug de geschiedenis in, vanuit het object onder handen, in de hoop uit wat zichtbaar is van het ontstaansproces van het werk de intenties en bedoelingen van de kunstenaar te reconstrueren. Vooral omdat kunstenaars meestal niet meer aanwezig waren, was dit terugkijken altijd al vooral een kwestie van invoelen en interpreteren. De museumconservator aan de andere kant, die met de objecten werkt en ze presenteert aan het publiek in een meestal museale context, of de criticus die het kunstwerk evalueert, is degene die meer bezig is met de werking die van het object uitgaat, de toekomst in. Ook hier geldt dat de presentatie van de objecten, bij gebrek aan aanwezigheid van de kunstenaar, vooral interpretatie en invoelen met zich mee brengt. Hoewel wat ik hier zeg natuurlijk altijd

relatief is, kunnen we toch concluderen dat restauratoren en conservatoren in het algemeen een andere rol hebben en verkiezen in het behoud, het beheer, de conservering en de presentatie van kunstvoorwerpen. De restaurator kijkt naar het ontstaan; de conservator kijkt naar de werking van kunstobjecten.

Bij hedendaagse kunst ligt dat anders. Als het doel van conservering het behoud is van het kunstwerk *zoals de kunstenaar dat wilde laten zien*, dan – zou je zeggen – ligt er juist bij die hedendaagse kunst een gouden kans. Je kunt aan de kunstenaar immers eenvoudig *vragen* hoe hij het kunstwerk wilde laten zien. Maar was het maar zo simpel. Het geval wil namelijk dat het *intentiebegrif* niet zonder problemen is. Een van de meest controversiële debatten in de wereld van de restauratie heeft zich nu juist ontwikkeld rond de claim dat het doel van conservering is het kunstwerk in overeenstemming te brengen met de oorspronkelijke intenties van de kunstenaar.

Deze claim heeft al een lange geschiedenis. Zij kwam op in de 19<sup>e</sup> eeuw, nadat ontwikkelingen in de natuurwetenschappen het mogelijk maakten om materialen te identificeren en latere veranderingen en toevoegingen te onderscheiden van het origineel. Het leidde in de 20<sup>e</sup> eeuw tot een meer afstandelijke benadering van het vak van restaureren. Restauratoren verwisselden de schildersbaret voor de witte jas om het zo maar eens te zeggen. Toch waren er ook bedenkingen rond de verwetenschappelijking. Het debat rond de zegeningen van de natuurwetenschappen en de verwetenschappelijking van conservering kwam tot een uitbarsting in de zogenaamde '*National Gallery cleaning controversy*' in de jaren '40 en '50. Het leek mogelijk om de intentie van de kunstenaar op een natuurwetenschappelijke manier vast te stellen en te formaliseren met behulp van natuurwetenschappelijke technieken. Maar nadat een schilderij van Rembrandt en een van Titiaan nogal stevig leken te zijn aangepakt en met de wetenschappelijke benadering als gidsend principe totaal van gedaante bleken te zijn veranderd, brak er toch enige discussie los over de vraag of de natuurwetenschap niet zo zijn grenzen had. Het hoofd van het restauratieatelier van de National Gallery geloofde heilig in de analytische, natuurwetenschappelijke benadering. Hij ging er daarbij van uit dat het buiten kijf stond dat het enige doel van degene die schilderijen verzorgt en conserveert, mag zijn dat deze de schilderijen toont op de manier – of daar het dichtste bij – waarop de kunstenaar bedoelde dat ze gezien zouden worden. Het werk van de conservator kwam erop neer dat hij of zij 'elk partikeltje en elk deeltje van het schilderij toont, daarbij geleid door de intentie van de maker.'

Er ontstond oppositie tegenover dit uitgangspunt, al was het alleen maar omdat allerlei esthetische, artistieke en historische elementen buiten beschouwing bleven in de discussie. Cesare Brandi en Ernst Gombrich werden de representanten van de oppositie. Het patina van de tijd werd veronachtzaamd, meende de eerste, en de herinnering van de kijker moest veel meer aandacht krijgen volgens de laatste. Later onderzoek bleek ook nog andere argumenten op te leveren: sommige kunstenaars hadden de veroudering van hun werk voorzien en er rekening mee gehouden; werken verouderen materieel aanzienlijk, op een manier die nauwelijks te onderkennen is, laat staan dat het proces kan worden omgekeerd. Gombrich ging er van uit de veroudering van het kunstwerk een zaak was waar de kunstenaar weinig of niks over te zeggen had en waar de intentie van de kunstenaar geen enkele rol meer in speelde.

Toch ontstond vanuit de toepassing van natuurwetenschappelijke analytische methoden in de restauratiewereld een nadruk op het behoud, op de omstandigheden waaronder objecten werden bewaard. Zo ontstond de nieuwe discipline van de *art conservation* die vanuit de Verenigde Staten gepositioneerd werd tegenover de oude discipline van de vooral in Europa gangbare *restauratie*. Wetenschap werd hét analytische middel bij uitstek dat de nu niet langer restaurator maar conservator genoemde professional ter beschikking had bij het uitoefenen van zijn beroep. Wat vroeger conservator heette werd tot curator omgedoopt. De nieuwe conservator zag het wetenschappelijke instrument als een welkome toevoeging aan de gereedschapskist, waarmee de stappen en beslissingen in het proces van restaureren konden worden geobjectiveerd, waardoor het vak van restaurateur zich niet meer louter van interpretatieve instrumenten hoefde te bedienen.

In een buitengewoon interessant artikel wijst Steven Dykstra er op dat op hetzelfde moment de idee van de '*intentie van de kunstenaar*' onder vuur kwam te liggen in de literatuurwetenschappen. K.A. Wimsatt en M.C. Beardsley rekenden in een baanbrekend artikel in 1946, dat verscheen onder de titel '*The intentional Fallacy*', voorgoed af met de idee van het doorslaggevende belang in het proces van betekenisgeving van het intentiebeprijp. De kunstgeschiedenis en de wereld van de restauratie en conservering trokken zich van deze geluiden niet veel aan. Het intentiebeprijp bleef een belangrijke, zo niet doorslaggevende rol behouden in de interpretatie van het kunstwerk. Daarbij werd altijd aangevoerd dat de theoretici te ver af stonden van de praktijk van alledag om de empirische feiten onder ogen te kunnen zien en te kunnen wegen. Op het gebied van de conservering ontstonden twee scholen. Aan de ene kant had je wat ik maar zal noemen de *esthetische restauratoren*, die de reconstructie van de intentie hoog in het vaandel hadden. Aan de andere kant had je de *wetenschappelijke restauratoren*, die de wetenschappelijke bestudering sacrosanct maakten. Die twee stromingen lijken bij elkaar te komen in de huidige ontwikkelingen op het gebied van de conservering en het behoud van hedendaagse kunst: in het Project Kunstenaarsarchieven wordt de intentie van de kunstenaar tot onderwerp gemaakt van een bijna natuurwetenschappelijke, taxonomische en archiefvormende benadering.

Het is goed om dat intentiebeprijp eens nader onder de loep te nemen. Met het begrip *intentional fallacy* wilden de eerste gebruikers claimen dat de intentie noch maatgevend noch noodzakelijk of zelfs wenselijk is bij het vaststellen van de betekenis of de bedoeling van een kunstwerk. Omgekeerd is het verkeer historische, kritische of wetenschappelijke interpretaties van kunstwerken terug te voeren op de kunstenaar. Soms zijn bronnen verschillende stappen verwijderd van de maker, terwijl ze wel altijd direct gerelateerd blijven aan het object. Alleen het kunstwerk is direct door de kunstenaar gemaakt, niet de interpretaties die het kunstwerk kan losmaken. Simpel gezegd onderstreept de *intentional fallacy* dat onze interpretaties van ons zijn en niet de kunstenaar kunnen worden aangerekend.

Voor de anti-intentionalisten ligt de relevantie van de intentie van de kunstenaar alleen in het kunstwerk, niet in de psyche van de kunstenaar. Als de intenties van de kunstenaar succesvol worden uitgevoerd – wat zelden het geval is – dan laat het kunstwerk alleen zien wat de kunstenaar bedoelde te doen. Als die intenties alleen gedeeltelijk neerslaan in het resultaat, dan zijn ze er ook alleen gedeeltelijk aan te ontlennen. De poging om intenties ergens anders te zoeken, betekent afdwalen van



het object en verzeild raken in psychologische speculaties die niets van doen hebben met de – veel belangrijkere en meer doorslaggevende – kenmerken van het werk zelf. De intentionalisten beweren: dat aan de andere kant de persoonlijkheid van de kunstenaar, zijn intellectuele benadering, zijn psychologische staat en creatieve houding van belang zijn voor de manier waarop – aspecten van – het werk uiteindelijk gestalte krijgen. Het is van belang ons bewust te zijn van deze eigenaardigheden als we kritische analyses of interpretaties van kunstwerken ondernemen.

De anti-intentionalisten vertonen grote overeenkomsten met de wetenschappelijke conservatoren, de *conservation positivists*. De intentionalisten vertonen grote overeenkomsten met de *esthetische conservatoren*, de conservatoren die esthetische, historische en andere aspecten zwaar willen laten meewegen in hun overwegingen.

Richard Kuhns stelde in 1960 in zijn artikel 'Criticism and the Problem of Intention' vast dat er 11 betekenisvariëaties mogelijk zijn op het begrip intentie die allemaal van belang zijn in de context van conservering en die het mogelijk maken om intentionalisten en anti-intentionalisten, restauratoren en conservatoren, positivisten en esthetici, wat dichter bij elkaar te brengen en een poging te doen orde op zaken te stellen. Voordat ik de 11 betekenisvariëaties zal adstrueren aan de hand van het voorbeeld van Daan van Golden, wil ik nog enkele algemene opmerkingen maken. In de eerste plaats overlappen de begrippen elkaar soms meer, soms minder, maar is het methodisch belangrijk ze uit elkaar te houden. In de tweede plaats zijn de elf betekenisvariëaties op het intentiebegriff nuttig omdat ze de ene keer neigen naar een interpretatieve, kunsthistorische benadering, dan naar een meer objectieve wetenschappelijke benadering, soms betreffen ze louter de werkingskant van het kunstwerk, soms duiken ze ook ongegeneerd in de oorsprong van het kunstwerk om te komen tot een beter inzicht. Steeds vragen ze om een andere invalshoek waar het gaat om conservering en behoudskwesties. Het zou kunnen zijn – verder onderzoek naar het Kunstenaarsarchief Daan van Golden moet het uitwijzen – dat we hier een goed instrument hebben om het veelzijdige en grillige veld van de kunstenaarsintenties wat te ordenen.

Ik ga ze hier niet allemaal uitgebreid analyseren en benoemen, maar wel toelichten aan de hand van Van Golden:

De eerste soort intentie omvat vier te onderscheiden groepen, die gemeen hebben dat de kunstenaar een speciaal resultaat op het oog heeft. In de eerste plaats – en dat is ook meteen de basale vorm van de kunstenaarsintentie – is er het *biografische motief*. Het werk van een kunstenaar wordt vergeleken met zijn of haar leven, op zo'n manier dat werk en leven uiteindelijk gezien kunnen worden als één object. Ernst Kris en Otto Kurz hebben in hun in 1924 verschenen boek *Die Legende vom Künstler* geïnventariseerd welke mythische vormen de kunstenaarsbiografie kan aannemen.

Een direct voorbeeld van de manier waarop *kunst en leven vloeïend in elkaar overlopen*, is bij Daan van Golden te vinden in diens bijdrage aan de Documenta 4 die gehouden werd in de zomer van 1968 in Kassel in Duitsland. Op deze prestigieuze internationale tentoonstelling presenteerde Van Golden zijn werk op een heel opvallende manier. Hij toonde schilderijen en zeefdrukken, die verspreid over de

wit geschilderde wand waren opgehangen. Hij toonde een ep'tje van Brigitte Bardot, ingelijst achter glas, werk gemaakt door een 12-jarige buurjongen, een zeefdruk van een geliefde en een geluidsband met de mooiste muziek waar hij samen met haar naar luisterde. Een van de schilderijen, een smetteloze illusie van een zwevend wit doek tegen een helder blauwe achtergrond, had Van Golden bewerkt door er een pot rode verf tegenaan te gooien. De installatie was een weerslag van de gemoedstoestand van de kunstenaar die de relatie met de vriendin net beëindigd zag.

Een andere vorm is het onderscheid tussen intentie als voornemen en de uitkomst van het proces van het maken en dan vooral het *verschil tussen intentie en uitkomst*. De kunstenaar maakt iets en het wordt anders dan beoogd door de technische mogelijkheden. Toen Daan van Golden in 1964 in Japan was, stapte hij over van olieverf naar lakverf. Hij veranderde ook aanzienlijk van stijl. Hij liet het abstract expressionistische idioom voor wat het was en schilderde strakke zakdoekpatronen en dessins van inpakpapier. In de meeste literatuur over Van Golden wordt geïmpliceerd dat de keuze voor lakverf iets van doen had met de nieuwe, zakelijke, onschilderachtige opvattingen van de popart van die dagen. Niets is minder waar. De olieverf droogde langzaam en omdat Van Golden de strakke lijnen en vlakken afplakte met maskeringtape, trok hij steeds met het verwijderen van die tape de onderliggende, nog niet geharde lagen verf los. Lakverf droogde sneller en sloot beter aan bij de procedure van de maskeringtape.

Een derde vorm van het intentiebegrif is te vinden in de *uitdrukking die aan een medium of aan een techniek vastzit* en die de kunstenaar bewust of onbewust gebruikt. De Japanse schilderijen zijn in een techniek geschilderd die zichtbaar precies en fijn is en die een pijnlijke nauwkeurigheid veronderstelt. Van Golden vertelt graag de anekdote dat hij een schilderij begon toen bij hem aan de overkant van het atelier de heipalen voor een aantal woningen de grond ingingen. Toen de huizen klaar waren was hij nog niet halverwege zijn schilderij. Ook meent Van Golden dat de precisie en de nauwkeurigheid iets te maken kan hebben met zijn opleiding tot machinebankwerker en met het ontzag dat voor een dergelijke technische bekwaamheid bestond in het milieu waarin hij opgroeide.

De vierde vorm van het intentiebegrif waarbij *de kunstenaar een speciaal resultaat beoogt*, is te vinden in de inherente creatieve energie die uit een werk springt zodra het voltooid is. Een prachtig voorbeeld is *Studie '86* uit 1986 uit de collectie van het Museum Boijmans van Beuningen. Het doek is bij het verlijmen (met gewone, iets verdunde houtlijm) op het triplex tenminste drie centimeter gekrompen in verticale richting. Vandaar de zaagsnede langs de onderzijde van het beeld, die zichtbaar is omdat Van Golden pas tijdens het zagen tot de ontdekking kwam dat er sprake was van krimp en dat het paneel niet meer zou passen in de reeds aanwezige lijst. Door de krimp van het doek is de lakverf over bijna het hele beschilderde oppervlak plaatselijk losgekomen, in horizontale richting blazen vormend die hier en daar ook lacunes vormen. Van Golden vindt dit niet erg. Integendeel: hij acht het een geschenk van God. Ook de baan links, die met minder goed dekkende Hema grondverf is geschilderd, draagt wezenlijk bij aan de geslaagdheid van het werk. Het zijn, aldus Van Golden, de 'vitamines die het schilderen soms een impuls geven'.

Een tweede groep omvat intenties die bewust of onbewust door kunstenaars worden gecommuniceerd. Kunstenaars willen graag op de een of andere manier een betekenis overbrengen. Dat kan op drie verschillende manieren.

De kunstenaar spreekt tot ons via het werk. Een mooi voorbeeld daarvan is *White Painting* uit 1966. Van Golden heeft een aantal van deze schilderijen gemaakt, waarbij steeds het oppervlak beschilderd is met een lakverf die een beetje mat gemaakt is met een matteringspasta, waardoor het een soort satijnachtig oppervlak krijgt. Voor dit schilderij heeft Van Golden vervolgens glas gezet, waardoor een reflectie ontstaat die gaat concurreren met de illusie van het zwevende schilderij. De spiegeling heeft tot effect dat het zwevende, luchtige van het beeld en van het blauw wordt versterkt en de uitstraling van het beeld onderstreept. Nu wil het geval dat Marion Busch, medewerkster van het Museum Boymans van Beuningen, dit schilderij fotografeerde bij slecht licht in het depot van het museum, ter voorbereiding op de tentoonstelling die Van Golden kreeg in dit Rotterdamse museum in 1982. Toen ze het filmpje had laten ontwikkelen, bleek er een lastige maar onvermijdelijke spiegeling te zitten in de amateuropname. De flitslamp waarmee ze het schilderij gefotografeerd had, was zichtbaar in het oppervlak. Daan zag die foto en vond dat het kunstwerk eigenlijk zo heel sprekend was afgebeeld. Zo zou het kunstwerk eigenlijk zichtbaar moeten worden. Om die reden is in de catalogus van 1991 deze foto gebruikt. Het maakte de bedoeling van de kunstenaar op een bijzondere manier zichtbaar.

Een andere vorm van intentie die hier nauw aan verwant is, is de articulatie. De articulatie die het kunstwerk biedt, is te vinden in het verhaal van de kunstenaar. Die articulatie leidt tot een beter begrip van het kunstwerk. Zo is er een werk op papier uit 1974, een zeefdruk, die Van Golden in 1977 opnieuw ter hand nam. Hij overschilderde de blauwe silhouetten van bloemen en blaadjes met heldere gouacheverf, daarmee het hardere blauw van de zeefdruk gedeeltelijk afdekkende. Met goudverf zette hij de steeltjes tussen de blaadjes en de bloempjes hier en daar wat aan. Op die manier werd het verhaal van de kunstenaar veel beter gearticuleerd. Dit zegt iets over de intentie die de kunstenaar voor ogen had. Die kleur blauw heeft bij Daan van Golden een hele specifieke betekenis en de daarmee verbonden intentie blijkt uit de manier waarop Van Golden deze kleur blauw in heel veel werken hanteert. Het grappige is dat hij niet heel erg precies is in de menging want op een detailfoto is te zien dat er drie verschillende mengvormen van deze kleur blauw gebruikt zijn.

De derde vorm van intentie die te maken heeft met de communicatie van betekenis, is gelegen in het aloude begrip expressie. Het kunstwerk is een uitdrukking van het karakter van de kunstenaar. Als voorbeeld kan *Zonder titel*, 1976 dienen, in de wandelgangen ook wel aangeduid als 'sigaretjes'. Het is een stuk karton waarop Van Golden een kwast met goudverf heeft afgeslagen. Waarschijnlijk was hij bezig met een klusje met goudverf en zat er op dat moment te veel goudverf in de kwast. Het is duidelijk een stukje karton dat ook enige tijd als onderligger voor snijwerk heeft gefunctioneerd. Eigenlijk gaat het – en dat is ook meteen in het oog springend – om een stukje afvalkarton. Toen Van Golden er nog eens naar keek, zag hij opeens iets in die vlekken op dit stukje karton, allerlei hoofden van verschillende types mensen. Hij heeft om een en ander duidelijk te maken – op een bijna didactische manier – kleine streepjes toegevoegd aan de goudvlekken, sigaretjes en rook creërend, om

het tot een zelfstandig werk te maken. Dat element van het "zien in" of zoals het ook wel genoemd wordt het inlezen van een bepaalde voorstelling in een vlek, speelt in het werk van Daan van Golden een heel belangrijke rol. Hij is er voortdurend naar zoiets als intentie op zoek.

Er zijn ook nog drie andere vormen van intentie mogelijk, die weinig met de kunstenaar van doen hebben en die louter behoren tot de werking van het object. De kunstenaar heeft op deze categorie intenties eigenlijk nauwelijks invloed, tenzij in de manier waarop hij het werk kiest en waarop hij het werk presenteert, als een arbiter, of zo men wil als een godheid die door te kiezen het object een leven inblaast als kunstwerk. De presentatie van het werk geeft dan die andere intentie weer, de esthetische uitdrukking wordt vanuit het werk zelf te voorschijn geroepen. Het zal hierbij in negen van de tien gevallen gaan om gevonden voorwerpen. Dat geldt zeker voor de serie werken die Van Golden vanaf 1979 maakte in verschillende vormen rondom de persoon van Brigitte Bardot. Daan van Golden kreeg in de jaren '70 een plakboek cadeau dat Joop Schafthuizen, vriend van de schrijver Gerard van het Reve en zelf beeldend kunstenaar, had gevonden op de rommelmarkt in Rotterdam. Dat boek was volledig gevuld met allerlei uit tijdschriften geknipte plaatjes van Brigitte Bardot. Dat boek is een geheel zelfstandig leven gaan leiden en heeft het door de keuze van Van Golden er pagina's uit te selecteren, een speciale, krachtige werking gekregen. Van Golden fotografeerde het boek in het zonlicht voor zijn atelier, waardoor de knipsels en de pagina's niet alleen scherpe schaduwen werpen, maar ook een gouden glans meekrijgen die sterk bijdraagt aan de werking van de beelden. Op die manier hebben de afbeeldingen op zichzelf al een esthetische werking.

Deze op een personage toegesneden werking kan ook worden uitgebreid en gaan verwijzen naar een hele subcultuur. Zo is er een foto die Daan van Golden maakte in Londen in de underground in 1979. Het is het silhouet van Koningin Victoria, waar met een viltstift een verwijzing overheen is geschreven naar de in die jaren beruchte punkband de 'Sex Pistols'. Van Golden heeft de foto ingelijst in een lijstje dat hij veel hanteert, het zogenaamde 'hubo-lijstje'. Van deze fotografie kun je zeggen dat daarmee een context wordt gecreëerd waarin de schilderijen tot hun werking komen. De schilderijen hebben ook weer een terugwerkend effect naar de fotografie net als dat bij bv. Yves Klein en nog heel veel andere kunstenaars het geval is. Ook bij Klein is er een directe relatie tussen de acties die hij ondernam en zijn schilderijen en vice versa. Maar ik laat de afbeelding ook zien omdat er een andere vorm van intentie uit spreekt. Een kunstwerk kan een icoon zijn in een bepaalde situatie, op een bepaald moment. Het werkt als een pars pro toto en kan als zodanig tot een karakterisering leiden. De intentie van dit werk is daar dan ook in gelegen.

Een verdergaande categorie is af te leiden van het werk *Gele reflectie*, oorspronkelijk gemaakt in 1968, verloren gegaan en opnieuw gemaakt in 1974. Het is vrij egaal geel geschilderd. De toets is herkenbaar maar ik heb niet de indruk dat die intentioneel is gericht. Ik moet dat nog met Daan overleggen. De spiegelende ruit ervoor heeft een stralende werking en versterkt het spiegelende effect van de gele verf. Het is een geheel monochroom schilderij waarvan de esthetische werking alleen maar als een metafysische kracht van het object zelf gekarakteriseerd kan worden. Deze vorm van intentie, die geheel en al door de context om het werk heen wordt gevoed, is nauw verwant aan de spirituele werking die meegegeven wordt in het creatieproces. Maar in dit geval ligt de kiem louter in de aanleiding of in het concept.

Dat is bepalend voor de kracht die het kunstwerk uitstraalt. Het gaat hier om een vage categorie maar veel eigentijdse kunstwerken maken uitgebreid gebruik van deze werking van het beeld.

De laatste categorie is de intentie die als de sociale functie van een kunstwerk zijn werking kan uitoefenen: een oproep tot een morele houding of tot een moreel handelen. *Indonesische cultuur* van 1974 uit de collectie van het Instituut Collectie Nederland is gemaakt door Van Golden om binnen de BKR te kunnen functioneren. Hij heeft affiches uit elkaar geknipt, er een bloemetjesdessin als achtergrond achter geplakt en het beeld afgebied met aluminiumfolie waarop ook nog glitter gelijmd zit. Het is een hippieachtig werk dat misschien ook niet meer dan een hippieachtige strekking heeft. In die zin is het een representant van een morele opstelling, een morele verhouding tot de werkelijkheid.

Dit zijn de verschillende categorieën van het begrip intentie. Sommige intenties zijn nauw verwant met biografische elementen. Andere intenties staan daar heel ver vanaf en zijn meer van mij, de interpretator die het werk analyseert, afkomstig en hebben niet direct met de opstelling van Daan van Golden te maken. Toch denk ik dat het een glijdende schaal is, want bij zo'n werk als het gele monochroom kun je niet zeggen dat de betekenisvorming voor een groot deel van de toeschouwer afkomstig is, maar juist bij dat werk is degene die het werk in de wereld heeft gezet voor een aanzienlijk deel hiervoor verantwoordelijk. Het is wel heel erg belangrijk om die zaken goed uit elkaar te houden.

Wanneer we nu terugkeren naar het begin van mijn verhaal, waarin ik aangaf dat de restaurator vanuit zijn eigen habitus meer gericht is op het ontstaan van het werk, de oorsprong ervan in technische zin, en de conservator vanuit zijn eigen positie bezig is met de werking van het kunstwerk, dan zien we dat het intentiebegrip met name bij hedendaagse kunst uitwaaiert over zowel het werkterrein van de restaurator als van de conservator. Het is om die reden dat restauratoren en conservatoren zo nauw moeten samenwerken als het gaat om de conservering van hedendaagse kunst.

Ik wil eindigen met twee werken waarmee dit nog eens kan worden toegelicht. *Buddha* 1971-1973 maakte Van Golden op het hoogtepunt van de flowerpower in de jaren '70. Hij was ooit in Swayambunath geweest, in Nepal, waar hij deze boeddha was tegengekomen in de plaatselijke 'monkey-temple'. In zijn herinnering was dat één van de bewonderenswaardigste, vriendelijke Boeddha's die hij ooit was tegengekomen. Op basis van een dia die hij via een vriend kreeg en die hij prachtig vond, is hij de boeddha gaan schilderen. Niet alles, hij heeft veel wit gelaten ook om de boeddha te karakteriseren. Vervolgens heeft hij samen met zijn vriendin de bloemetjes op het werk aangebracht, op een respectvolle, rituele manier. Hij rookte daar, zo verzekerde Van Golden mij, ook niet bij. Toen ik hem voorhield dat die gedroogde bloemetjes niet het eeuwige leven hebben, antwoordde Van Golden dat het allemaal moet blijven bestaan zoals het nu is. Het is stilgezet in de tijd. Toen ik aandrong, zei hij met duidelijke tegenzin dat ik, als ik een goede monnik wist te vinden, die de restauratie eventueel wel zou kunnen uitvoeren. Dat was ergens in oktober 2002. Nu, kort geleden, kwam hij met een alternatief. Als we de gedroogde bloemetjes nu zouden fotograferen, dan zouden ze later steeds opnieuw kunnen worden afgedrukt en uitgeknipt en opgeplakt, als verversingsmethode. Toch geeft hij er de voorkeur aan het schilderij te zien als een relikwie, een bericht van een

bestaan. Het grappige is dat toen ik hem wees op het volgende detail : tegen het rechteroor van de Boeddha zit onder aan een bloemetje aangeplakt waardoor er een bepaalde wasem of vocht is neergeslagen op het glas. Dit geeft een vage schaduw op het goud en vroeg of dat verwijderd mocht worden, hij zeer beslist was dat dit absoluut niet verwijderd mocht worden. Dat hoorde gewoon bij het kunstwerk. Je moet het kunstwerk zien zoals het is. Aan de achteruitgang valt met geen moedertje lief iets te veranderen en dat hoeft ook niet.

We mogen ons gelukkig prijzen in het geval van Van Golden. Want in diverse verzamelingen kwam ik een ander werk tegen dat Daan van Golden maakte in 1971, editie 6 van de *Atlas voor een Nieuwe Metropool* die werd uitgegeven door Jan Donia in Rotterdam. Daan heeft hiervoor twee tot drie maanden op Ameland rondgelopen waar hij blaadjes en ansichtkaarten verzamelde die hij in zakjes deed en tot een kunstwerk maakte door ze in een groen mapje te stoppen. Ik ben drie van deze exemplaren tegengekomen en die bevinden zich allemaal in een buitengewoon goede conditie, eigenlijk veel beter dan je zou verwachten. Er zitten wel schimmeltjes op het organische materiaal maar het nietje dat de zakjes afsluit zou er gisteren door heen geslagen kunnen zijn. Daar is totaal geen roestvorming op en totaal geen verandering aan te zien. Daarmee moeten we ons dus maar gelukkig prijzen.

## 7. Onderzoek Hugo Debaere: tussenstand

*Gerrit Vermeiren*

Aan Vlaamse zijde werd er voor gekozen om binnen de opzet van de kunstenaarsarchieven als pilootproject een archief op te bouwen rond de in 1994 overleden kunstenaar Hugo Debaere. Debaere was in de jaren '80 een exponent van het Gentse kunstgebeuren en de laatste jaren van zijn leven kreeg hij ook voet aan grond in ondermeer Duitsland en Nederland. Al van bij de aanvang van het onderzoek was het duidelijk dat wij volgens een geheel andere methodologie zouden moeten werken dan het Daan van Golden archief, omdat wij het moeten stellen zonder directe getuigenis van de kunstenaar. Een andere methodologie wil evenwel niet zeggen dat wij naar een ander einddoel streven. Eén van de premissen van de kunstenaarsarchieven, en misschien wel de voornaamste, is om steeds te vertrekken vanuit de kunstenaar zelf, om ondermeer iets te onthullen van de specificiteit van zijn plastische taal of zijn beeldende omgang, en dit niet via de geijkte methodologieën van de synthese of de kunstgeschiedschrijving. Het project kunstenaarsarchieven vindt zijn ontstaan in de nood aan een integrale en contextuele aanpak in de praktijk van behoud en beheer van actuele kunst en de noodzaak aan een nieuwe informatiearchitectuur. Deze twee focuspunten, enerzijds de institutionele bruikbaarheid naar behoud en beheer toe en anderzijds de creatie van een geldige digitale omgeving, zijn evenwel niet de enige terreinen waarvoor het uitwerken van kunstenaarsarchieven relevant zou kunnen zijn. Door de betrokkenheid op de kunstenaar en via de analytische aanpak die eigen is aan een archivalische activiteit stelt de problematiek zich automatisch breder, in de richting van een herdefiniëring van het archivalische, van methodologieën van de kunstenaar, van de onthulling van een artistieke logica, van de netwerken van betekenis binnen een oeuvre. Zaken die een grote relevantie hebben binnen het kunstinstituut, maar ook daarbuiten. En dan denk ik in de eerste plaats aan de kunstenaars zelf. In het geval van Hugo Debaere kan dat uiteraard niet meer - spijtig genoeg zijn wij verplicht meer vanuit erfgoed en reconstructie te werken - maar een goed kunstenaarsarchief zou teruggekoppeld kunnen worden naar een bruikbaarheid voor de kunstenaar zelf. Veel actuele kunstenaars hechten bijvoorbeeld steeds meer waarde aan contextuele omstandigheden binnen de artistieke creatie, waarin ze soms zelf de schemerzone tussen het documentaire en het artistieke aftasten en zelf archiefvisies formuleren.

Voor ik een korte toelichting geef bij het werk en enkele onderdelen van het archief van Hugo Debaere wil ik nog een voetnoot plaatsen bij de notie van het archief, omdat het een term is die tegenwoordig nogal vaak gebruikt wordt, in die mate zelfs dat er volgens sommigen sprake is van betekenisinflatie. Los van enkele interviews die we doen met ondermeer nabestaanden van Hugo Debaere, wordt er voor dit kunstenaarsarchief uitgegaan van een registratie van het materiaal dat door de kunstenaar zelf gecreëerd of ontvangen is. Ik denk dat er zeker sprake is van een archief in de strikte betekenis van het woord. Het voornaamste verschil tussen een kunstenaarsarchief en de traditionelere archieven bevindt zich eerder op het niveau van het gegeven. Onze beperkte ervaring met het Debaere-archief heeft ons geleerd dat in een kunstenaarsarchief niet elk gegeven vastgelegd is. Niet alle gegevens bevinden zich op een materiële drager. Vaak worden ze onthuld door de combinatie van of de verbanden tussen verschillende andere gegevens, documenten of archiefstukken. Ik zou willen benadrukken dat het hierbij in wezen niet gaat over het niveau van de ontsluiting of de interpretatie, maar om de registratie van die

zwevende of virtuele gegevens, die soms kerngegevens blijken te zijn binnen het archief of het oeuvre. De mogelijkheid tot het onthullen en consulteerbaar maken van ook die gegevens, (die zich voor sommige onderdelen van het archief exponentieel verhouden ten opzichte van de materieel vastgelegde gegevens), is meteen ook de grootste uitdaging voor de opbouw van het digitale systeem waarbinnen al die informatie moet gaan functioneren. Concreet als vertrekpunt hiervoor werken wij met het gerelateerde archiefprogramma KUNST van On Line, omdat dit een systeem is dat opgebouwd is vanuit de overtuiging dat een informatiesysteem zich moet aanpassen aan de gegevens, en niet omgekeerd.

Deze opvatting over de modaliteiten van het kunstenaarsarchief is geen gevolg van een theoretische reflectie over wat een dergelijk archief hoort te zijn; ze komt voort uit de confrontatie met de specificiteit van het oeuvre en het archief van Hugo Debaere. Debaere, geboren in 1958, liet een intrigerend en divers beeldend oeuvre na waarin verschillende media aan bod komen. Naar de problematiek van behoud en beheer toe, is het een typisch actueel oeuvre, met het gebruik van onconventionele en vergankelijke materialen, met een hoog experimenteel karakter op het vlak van technieken. De evolutionaire opbouw en de inhoudelijke complexiteit van het oeuvre vindt een equivalent in een groot geheel aan randinformatie, waarvan het fotoarchief en de aantekeningen van de kunstenaar de twee belangrijkste componenten vormen. Hugo Debaere is een interessante case om de verhouding tussen kunstwerken en documenten te onderzoeken. In de gedachtewereld en de kunstpraktijk van Hugo Debaere bestaat er immers geen strikte scheiding tussen het 'documentaire' en het 'artistieke', aanvankelijk omdat hij nogal conceptgericht te werk ging, later wegens de verankering van zijn kunst in fascinaties, in de werkelijke ervaring en voor een deel in het leven zelf. Hoe problematisch die scheiding tussen kunstwerk en document is, wordt al duidelijk bij een beschouwing van het fotoarchief. In oorsprong is dit fotoarchief verbonden met de ontwikkelingen in de beeldende kunsten gedurende de jaren '60 en het begin van jaren '70, en de rol die de fotografie daarin gespeeld heeft. Veelal terugvallend op een pseudo-documentair karakter, werd de fotografie binnen de performance, concept en land art gehanteerd als een instrument voor onderzoek en als bewaar- en reproductiemiddel voor tijdelijke, onbereikbare of efemere realisaties. In de toen gegeneerde verwarring tussen werkmateriaal, medium en artistiek eindproduct en in de uitbreiding van de beeldende middelen met onder meer het menselijk lichaam, het landschap en de documentaire registers van de fotografie, zal zich ruim 10 jaar later het fotoarchief van Hugo Debaere nestelen. Met andere woorden, ondanks het feit dat Debaere een persoonlijk fotoarchief van om en bij de 3400 beelden nagelaten heeft, was hij in feite geen fotograaf. Het fotoarchief presenteert zich duidelijk als een randverschijnsel bij het oeuvre, waarvan soms beelden doorsijpelen als onderdeel van kunstwerken, maar voor het overgrote deel gaat het om opnamen die geen deel uitmaken van het oeuvre zelf. Maar het feit dat elk beeld rechtstreeks of onrechtstreeks in verband staat met de kunstwerken en de vaak gelijkaardige aanpak en de kwantiteit duiden erop dat fotograferen echt deel uitmaakte van de artistieke praktijk van Debaere. De vraag of dit archief artistiek dan wel documentair is, is in essentie een zinledige vraag. Het débris van de artistieke creatie die het vertegenwoordigt, heeft een heel eigen logica, en onthult iets van de werkzaamheden van de kunstenaar, los van een direct resultaat. Als geheel geeft het ons een beeld van Debaeres bewuste zoektocht naar een eigen beeldende taal en in extenso van de uitbouw van het artistieke kader waarbinnen hij werkzaam was.



Dit zijn veruit de vroegste beelden van het fotoarchief, uit '78 - '79, vlak na zijn tijd aan de Gentse academie en omtrent de periode van zijn eerste tentoonstelling. Hij was toen bezig met abstracte, suprematistisch geïnspireerde beeldhouwkunst en patronen van driehoeken, die door heel zijn oeuvre zullen blijven terugkomen als bijvoorbeeld achtergrond van schilderijen. Voor het overige zien we een volstrekte parafrasering van de fotografie uit concept en minimaal georiënteerde stromingen. Onder andere deze reeks waarin er gespeeld wordt met een vierkantig raamwerk en gezichtspunten, verloopt volledig parallel aan wat Jan Dibbets tien jaar eerder gedaan had. Soms zien we zelfs een vorm van persiflage, in de zin van een studentengrap, bv. wanneer hij een 'gevonden constellatie' aan de Franse kust fotografeert met het etiket 'U Ruckriem' er naast. In de context van deze vroege foto's is het misschien van belang dat Debaere gedurende deze periode en nog een heel stuk daarna, zichzelf aanduidde als 'postconceptueel'.

Wanneer we nu een sprong van vijf jaar maken, zien we een fotografische aanpak opduiken die typisch is voor Debaere. Als voorbereiding op zijn grote figuratieve tekeningen of schilderijen enerzijds, en de gipsen afgietsels anderzijds, maakt Debaere quasi eindeloze reeksen fotografische voorstudies van zijn lichaam en aangezicht, in houdingen en grimassen die we bij enkele geselecteerde foto's exact zien terugkeren in de schilderijen of de bustes. Naast die directe link met de werken hebben deze beelden tot op zekere hoogte een onafhankelijk statuut. In de eerste plaats hebben deze opnamen een sterk performatief karakter. Dit zijn in wezen fotografische varianten van werkschetsen, waarin experimenteel en vanuit een handeling van beeld naar beeld, van schets naar schets wordt bewogen. De performativiteit van die beelden - soms lijken het trouwens echt opnamen van performances - hangt samen met een sterk filmisch karakter wanneer de foto's in een reeks getoond worden. De indruk van filmische sequensen is geen toevallig neveneffect. Al van bij de eerste beelden uit het archief is er een filmische ambitie voelbaar, een ambitie die hij overigens expliciet formuleert in de aantekeningen. Een ander aspect van deze studiefoto's is het enorm hoge bewustzijn van de aanwezigheid van de camera. Vaak wordt er recht in de lens gekeken. Dit bewustzijn hangt samen met het belang van de pose, die gezocht en onnatuurlijk is. Vanuit zijn fascinatie voor de weergave van het menselijk lichaam in de schilder- en beeldhouwkunst van de hoge renaissance en vooral het maniërisme, zien we op de foto's houdingen die vaak klassiek, of zelfs academisch overkomen. Die sterke aanwezigheid van de pose vindt in de rest van het fotoarchief weerklink in een nadrukkelijke intentionaliteit. Of Debaere nu voor of achter de camera staat, of er nu menselijke personages te zien zijn op de beelden of niet, zuivere snapshots of foto's die het resultaat zijn van een vrijblijvende omgang met de camera zijn quasi onbestaande in dit archief.

Een belangrijke aanwijzing voor een bewuste omgang met het fotografische medium, ontstaat natuurlijk wanneer één fotografisch beeld op zich kunstwerk wordt. Dit is evenwel vrij zeldzaam bij Debaere. Het meest zuivere voorbeeld hiervan is *Vida* uit 1985, een portret van een Ghanese vrouw die bij hem een kamer huurde. Zoals vaak bij foto's van Debaere het geval is, is het decor waarin dat gebeurde verre van onbelangrijk. In 1984 of 1985 maakte Hugo Debaere van zijn huiskamer de 'wonderkamer' van zijn fascinaties. In een decor waarvan de sfeer en de kleurencombinatie geënt was op zijn schilderij *A Rimbaud*, plaatste hij dierenhuiden en opgezette dieren, gedroogde rietplanten, eigen kunstwerken (met een prominente

Dit zijn vanuit de vroegste beelden van het fotoarchief, uit '78 - '79, vlak na zijn tijd aan de Gentse academie en omtrent de periode van zijn eerste tentoonstelling. Hij was toen bezig met abstracte, suprematistisch geïnspireerde beeldhouwkunst en patronen van driehoeken, die door heel zijn oeuvre zullen blijven terugkomen als bijvoorbeeld achtergrond van schilderijen. Voor het overige zien we een volstrekte parafrasering van de fotografie uit concept en minimaal georiënteerde stromingen. Onder andere deze reeks waarin er gespeeld wordt met een vierkantig raamwerk en gezichtspunten, verloopt volledig parallel aan wat Jan Dibbets tien jaar eerder gedaan had. Soms zien we zelfs een vorm van persiflage, in de zin van een studentengrap, bv. wanneer hij een 'gevonden constellatie' aan de Franse kust fotografeert met het etiket 'U Ruckriem' er naast. In de context van deze vroege foto's is het misschien van belang dat Debaere gedurende deze periode en nog een heel stuk daarna, zichzelf aanduidde als 'postconceptueel'.

Wanneer we nu een sprong van vijf jaar maken, zien we een fotografische aanpak opduiken die typisch is voor Debaere. Als voorbereiding op zijn grote figuratieve tekeningen of schilderijen enerzijds, en de gipsen afgietsels anderzijds, maakt Debaere quasi eindeloze reeksen fotografische voorstudies van zijn lichaam en aangezicht, in houdingen en grimassen die we bij enkele geselecteerde foto's exact zien terugkeren in de schilderijen of de bustes. Naast die directe link met de werken hebben deze beelden tot op zekere hoogte een onafhankelijk statuut. In de eerste plaats hebben deze opnamen een sterk performatief karakter. Dit zijn in wezen fotografische varianten van werkschetsen, waarin experimenteel en vanuit een handeling van beeld naar beeld, van schets naar schets wordt bewogen. De performativiteit van die beelden - soms lijken het trouwens echt opnamen van performances - hangt samen met een sterk filmisch karakter wanneer de foto's in een reeks getoond worden. De indruk van filmische sequensen is geen toevallig neveneffect. Al van bij de eerste beelden uit het archief is er een filmische ambitie voelbaar, een ambitie die hij overigens expliciet formuleert in de aantekeningen. Een ander aspect van deze studiefoto's is het enorm hoge bewustzijn van de aanwezigheid van de camera. Vaak wordt er recht in de lens gekeken. Dit bewustzijn hangt samen met het belang van de pose, die gezocht en onnatuurlijk is. Vanuit zijn fascinatie voor de weergave van het menselijk lichaam in de schilder- en beeldhouwkunst van de hoge renaissance en vooral het maniërisme, zien we op de foto's houdingen die vaak klassiek, of zelfs academisch overkomen. Die sterke aanwezigheid van de pose vindt in de rest van het fotoarchief weerklank in een nadrukkelijke intentionaliteit. Of Debaere nu voor of achter de camera staat, of er nu menselijke personages te zien zijn op de beelden of niet, zuivere snapshots of foto's die het resultaat zijn van een vrijblijvende omgang met de camera zijn quasi onbestaande in dit archief.

Een belangrijke aanwijzing voor een bewuste omgang met het fotografische medium, ontstaat natuurlijk wanneer één fotografisch beeld op zich kunstwerk wordt. Dit is evenwel vrij zeldzaam bij Debaere. Het meest zuivere voorbeeld hiervan is *Vida* uit 1985, een portret van een Ghanese vrouw die bij hem een kamer huurde. Zoals vaak bij foto's van Debaere het geval is, is het decor waarin dat gebeurde verre van onbelangrijk. In 1984 of 1985 maakte Hugo Debaere van zijn huiskamer de 'wonderkamer' van zijn fascinaties. In een decor waarvan de sfeer en de kleurencombinatie geënt was op zijn schilderij *A Rimbaud*, plaatste hij dierenhuiden en opgezette dieren, gedroogde rietplanten, eigen kunstwerken (met een prominente

rol voor de bustes), gigantische citroenen aan het plafond, prullaria met een verwijzing naar een ambigu en exotisch Afrika. In deze huiskamer, die eigenlijk beschouwd kan worden als een installatie of environment, maakte hij meer dan 100 foto's.

Opnieuw ongeveer vijf jaar later zien we in eerste instantie onder invloed van zijn Afrika-ervaring die aanpak verschuiven. Zijn artistieke activiteit is intussen geëvolueerd naar de productie van grote, meestal hangende sculpturen, die in hun vaak tragische karakter een vorm van berusting uitstralen. Berusting in hun vormverterende materie, in hun vicieuze opbouw, in hun zowel materiële als mentale onbehaaglijkheid. Tijdens een reis in de vroege zomer van 1991 naar de West-Afrikaanse republiek Guinee-Bissau, maakt Debaere een beklimming van Mount Nimba, het hoogste punt van Guinee. 'Nimba' is ook de merknaam van het nationale sigarettenmerk van Guinee. De titel van Debaeres eerste en bekendste mestsculptuur is hiervan afgeleid. *Nimba* (1991), een hangende, gehurkte en rokende menselijke figuur, vormt een scharnierpunt in het oeuvre. En dat manifesteert zich in het fotoarchief. Weinig werken zijn op zoveel verschillende manieren aanwezig in het archief als *Nimba*. Wanneer Debaere in mei of juni van 1991 de Nimba in Guinee beklimt, maken hij en zijn begeleider een serie dia's. In deze serie opnamen vallen de foto's op waarin het landschap ten dele verborgen blijft achter dikke slierten nevel. Bij deze dia's kan er bezwaarlijk gesproken worden van een documentaire relatie met het beeldhouwwerk. Ze openen de weg naar een bepaalde interpretatie, maar staan uiteindelijk los van het werk. In 1991, wanneer dit werk tot stand komt, zijn er in de aantekeningen overvloedig werkschetsen aanwezig, ondermeer van *Nimba*. Toch keert Debaere bij het uitwerken van de mestsculpturen die een volledige menselijke figuur representeren, even terug naar de fotografische aanpak van midden jaren '80. Hoewel beperkt in aantal, sluiten de dia's waarop Debaere te zien is in de houding van Nimba, naadloos aan op die studiefoto's. Deze dia's, met opnieuw hun sterk performatief karakter in die zin dat ze tegelijk het denken over zijn werk als het concrete uitwerken omvatten, zijn de laatste die op deze manier functioneren. Vanaf eind jaren '80 hebben de foto's die nog genomen worden van zijn eigen lichaam in de regel een onafhankelijker statuut, waardoor ze soms nog meer beginnen te lijken op opnamen van een performance. In hetzelfde jaar bereikt Debaere ook een hoogtepunt in het filmische effect waar hij naar op zoek was. In een reeks van 37 foto's, eveneens *Nimba* getiteld, zien we hem in geleidelijke stadia tweemaal een sigaret van het merk Nimba roken. Daarnaast is de eigenlijke realisatie van de sculptuur in het archief gedocumenteerd met dia's van de metalen onderstructuur en het aanbrengen van de mest. Niet zozeer in deze reeks, waar er toch vrij gedecideerd naar een vooraf bepaald eindresultaat wordt bewogen, maar bijvoorbeeld in gelijkaardige 'evolutiefoto's' van schilderijen en beeldhouwwerken van eind jaren '80, onthult zich iets van de twijfel van de kunstenaar, van het aftasten van de beeldende middelen en van een artistiek zoeken via de methode van 'trial and error', iets waar Cleo straks een voorbeeld zal van tonen.

In het materiaal rond Nimba is een kentering zichtbaar die zich door het hele archief heen laat voelen. Deels door de ontwikkeling van zijn oeuvre naar een steeds grotere schaal en in de richting van meer sculpturale preoccupaties, verhuist Hugo Debaere eind 1988 naar een groter atelier, en naar een grotere wanorde. Het fotoarchief vanaf eind jaren '80 presenteert zich als een ongeordende catalogus van inspiratiebronnen, interesses en fascinaties, met evenwel enkele consistente reeksen (zoals

bijvoorbeeld de reisfoto's van Afrika en de reeksen van dierenfoto's die voortvloeiden uit Debaeres werkzaamheden in de zoo van Krefeld in 1993). Het zijn vooral de foto's genomen in het atelier, die vanaf deze periode moeilijk te duiden zijn. Dergelijke foto's lossen vanaf 1989-'90 op in een soort van experimentele atelierpraktijk, waarbij schijnbaar vrijblijvende atelierzichten bijna niet te onderscheiden zijn van meer doordachte, gecomponeerde beelden waarin verschillende objecten in relatie tot elkaar geplaatst worden. Twee foto's illustreren dit verschil vrij goed: de foto met de buste van omstreeks '85 heeft duidelijk een onafhankelijk en afgewerkt karakter, bij de andere foto uit 1992 zie je dat er sprake is van een zekere compositie, maar voor het overige zijn de intenties van dat beeld veel minder duidelijk.

De breuk in fotografische en meer algemeen in artistieke aanpak, die gemarkeerd wordt door de verhuizing naar een nieuw atelier, is ook manifest aanwezig in de aantekeningen van de kunstenaar. De aantekeningen van 1979 tot eind jaren '80 (iets meer dan 500 pagina's) zijn gemaakt op losse bladeren papier en bestaan bijna uitsluitend uit tekst.

Vanaf 1990 begint Debaere zijn aantekeningen in schriftjes te maken en wordt het hoofdaandeel van de bladspiegel ingenomen door tekeningen. Soms zien we zelfs bijna uitsluitend tekeningen, met kleine tekstuele aanwijzingen die heel vaak handelen over technische zaken zoals materiaalgebruik. Het denkproces over zijn werken gebeurde met andere woorden steeds vaker al tekenend, wat parallel verloopt aan zijn praktijk als kunstenaar in die tijd om voor zijn plastisch werk te vertrekken vanuit de ervaring met de materie.

In de aantekeningen ligt een groot deel van de inhoudelijke basis van zijn oeuvre besloten. Ze bestaan ondermeer uit filosofische beschouwingen over zijn werk en zijn bestaan als kunstenaar, schetsen en voorstudies (ook van werken die nooit uitgevoerd zijn of die intussen verloren zijn gegaan), onuitgevoerde filmscenario's, dagboekfragmenten, enz. De aantekeningen zijn ook het enige onderdeel van het archief waarin Hugo zelf relatief ordelijk te werk is gegaan, in die zin dat elke aanvulling tot op de maand nauwkeurig gedateerd is. Ze vormen een belangrijke ondersteuning bij het vastleggen van de chronologie van het oeuvre, maar ze moeten tegelijkertijd met een zekere omzichtigheid behandeld worden. Net omdat ze deel uitmaken van een werkproces, staan ze vol met inconsequenties en paradoxen. Als bron voor feitelijke kennis over de uiteindelijke kunstwerken zijn ze soms gevaarlijk, maar voor een inzicht in het werkproces en het netwerk van associaties zijn ze van onschatbare waarde.

Om aan te tonen op hoeveel verschillende manieren één werk vertegenwoordigd kan zijn in de randinformatie, ga ik opnieuw het voorbeeld van Nimba geven. In de aantekeningen vinden we de eerste vermelding van de berg Nimba in maart 1991, onder de schets van een berg waar een hoofd op rust. Vanaf mei 1991 zien we summier becommentarieerde schetsen verschijnen van de sculptuur zelf, in licht verschillende lichaamshoudingen, de ene keer hangend, de andere keer steunend op vier dunne staafjes of een andere sokkelconstructie. De aantekeningen tonen aan dat Debaere voor dit beeld twijfelde tussen het medium en het materiaalgebruik (krijttekening op de muur, beeldhouwwerk in gebakken leem of in mest, uitgesneden uit een metalen plaat). Ongeveer gelijktijdig met de schetsen van de Nimba-sculptuur, duiken in de aantekeningen ook regelmatig tekeningen van rokende

figuren op, of handen die een sigaret vasthouden, met soms expliciet de vermelding dat het om een Nimba-sigaret gaat. Opmerkelijk is dat ook na de realisatie van 'Nimba', ergens in de tweede helft van 1991, het woord regelmatig blijft opduiken in de context van andere, nooit uitgevoerde ideeën of kunstwerken. Vooral een entry van maart 1992 is interessant. Een hoofd in een box gevat met het woord 'SPARTA', wordt gecombineerd met een gelijkaardige box, met het woord 'NIMBA', waarin een ineengedoken figuur te zien is. Nimba is hier uitgegroeid tot een associatieve betekeniscluster die kan functioneren als tegenhanger voor het bijna mythische SPARTA. De overheersende ratio en de ijzeren discipline van deze antieke stadstaat wordt geconfronteerd met een lichamelijk principe, een onbevattelijk mistig Afrikaans landschap en het roken van een sigaret.

In mijn uiteenzetting heb ik mij grotendeels gefocust op de archiefvraag, op een mogelijke ingang voor een verantwoorde archivering van dergelijk materiaal via een soort van natuurlijke ordening of een ontwikkelingsproces dat aanwezig is in het materiaal zelf. Documenten die ontstaan zijn binnen een artistieke praktijk, zoals de aantekeningen en de beelden uit het fotoarchief, onderhouden niet zozeer een documentaire relatie met het kunstwerk, er is eerder sprake van een bevestiging van het kunstwerk in zijn gelaagdheid, in zijn taligheid, in zijn fundamentele ambiguïteit. Het onderzoek naar de kunstenaarsarchieven verloopt evenwel nog op een tweede spoor. Naast de archiefproblematiek wordt de vraag gesteld naar de status van objecten en naar de inhoudelijke repercussies van het gebruik van bepaalde technieken en materialen. Voor dit onderdeel geef ik het woord graag aan Cleo.

## 8. Tussenstand onderzoek Hugo Debaere *Cleo Cafmeyer*

De opbouw van het archief over Hugo Debaere wordt vanuit 2 invalshoeken benaderd. Er is enerzijds het pure archiefvraagstuk en anderzijds het onderzoek naar de ideële aspecten van het oeuvre, die de mogelijkheid bieden om de status van de objecten bloot te leggen. Een bijkomend gegeven dat bepalend is geweest voor de aanpak van het archief, is de aanwezigheid van zo'n 90 % van het oeuvre in het SMAK en de aanwezigheid van de randinformatie in vzw On Line. Het archiveren en inventariseren en het met elkaar in verband brengen van deze hoofdcategorieën is noodzakelijk om het voortbestaan van het oeuvre te kunnen waarborgen. De beschikbaarheid van het oeuvre is dan ook een unieke kans voor een dergelijk diepgaand onderzoek.

Het oeuvre van Hugo Debaere werd reeds vroeger bestudeerd in het kader van een afstudeerscriptie en naderhand aangevuld door vzw On Line. Er is daarmee een eerste aanzet is gegeven tot de inventarisatie. De meer dan 1200 tekeningen bleven echter onontgonnen terrein. Deze massa tekeningen vormen nochtans de onderbouw van bepaalde werken aangezien ze het werkproces en de gedachtewereld van Hugo Debaere in kaart brengen. De tekeningen uit Hugo's jeugd jaren zijn integraal opgenomen in het archief met het achterliggende idee dat er voor de opbouw van dit archief niet mocht geselecteerd worden, hoewel de verzameling van data hierdoor enorme proporties heeft aangenomen. Nu blijkt ook uit de meer dan 500 tekeningen dat bepaalde fascinaties of thema's uit de actieve periode als kunstenaar reeds in de jaren '70 hun oorsprong vonden (techniek en onderwerp). Deze tekeningen vervolledigen daarmee het traject en het procesmatige karakter van het oeuvre.

Er is duidelijk een evolutie merkbaar zowel wat betreft het inhoudelijke aspect alsook in de manier waarop Hugo Debaere met de tekeningen omgaat. In de jaren '80 zijn slechts sporadisch schetsen terug te vinden in de werkboeken. Ook de tekeningen zijn in deze periode schaars, merendeels omdat Hugo conceptueel te werk ging en voornamelijk films en performances ondernam met Phillip Tonnard. De eerste consistente reeks tekeningen duikt op rond 1986. Het zijn levensgrote, naturalistische portretten, die van uitwerking en materiaalgebruik nauwelijks verschillen met zijn schilderijen uit die periode. De reeks werd in de dagboeken enkel conceptueel gekaderd, in het fotoarchief vinden we daarentegen een uitgebreide studie.

Begin jaren '90 zien we dat het oeuvre een andere wending neemt en die evolutie is verankerd in de manier waarop de tekeningen hun plaats veroveren in de dagboeken en talloze tekeningen. In tegenstelling tot de jaren '80 waar het concept bepalend is voor de veruiterlijking van de werken, vloeien de talloze sculpturen en installaties voort uit een fascinatie voor het materiaal. Hugo ontwikkelt een zeer specifieke beeldtaal: het beeld ontstaat vanuit de materie. De dagboeken worden op dat moment volwaardige schetsboeken waarin de tekeningen een prominente rol vervullen in het groeiproces. Tekst wordt nog enkel voorzien in de vorm van opmerkingen omtrent materiaalgebruik of plaatsing in de ruimte. Het repetitieve karakter is in deze tekeningen duidelijk voelbaar. Iedere tekening uit een reeks grijpt terug op een voorgaand beeld waaraan een verschillende uitwerking wordt gegeven.

Andere reeksen tekeningen maken de samensmelting van verschillende fascinaties duidelijk. Zijn fascinatie voor Afrika dat als continent de vorm van een gezicht heeft, vloeit over in tekeningen met neuzen. Deze tekeningen groeien verder uit tot zelfportretten waarin de neus centraal staat. De neus wordt getransformeerd, getormenteerd tot deze buitenissige proporties aanneemt. Daarop volgen in elkaar overgaande gezichten die tot slot evolueren naar mentale hoofdkamers. Zo is er de voorstudie van een installatie in de ijskelder van hotel Navarra te Brugge in 1992 (getiteld 'Alfa Yaya Bari'). De fascinatie voor de neus en Afrika zijn tevens ook het uitgangspunt van voorstudies voor mogelijke mestinstallaties. Deze verschillende reeksen blijven evenwel los van elkaar functioneren.

Het statuut van deze tekeningen is moeilijk te bepalen. Ze maken alle deel uit van het procesmatige karakter van het oeuvre, maar slechts enkele zijn door Hugo Debaere ooit opgesteld. Vele schetsen kunnen aangezien worden als louter tussenstappen van het productieproces, andere tekeningen neigen door hun gecondenseerd karakter meer naar op zich staande werken, hoewel de scheidingslijn moeilijk te trekken is. Hugo Debaere zegt over zijn tekeningen bv. in februari 93: "Mijn tekeningen functioneren als project (ontwerpen), gedachtesgangen, commentaren (rond de beelden). In de beelden streef ik momenteel naar zuiverheid. De tekeningen zijn niet ontdaan van dubbelzinnigheid. In mijn laatste beelden probeer ik gedeeltelijk de contradicties op te lossen. In de tekeningen blijven die bewust aanwezig." Hieruit blijkt ook de rol en de rijkdom die bepaalde tekeningen zijn toebedeeld.

De tekeningen stelden ons reeds voor een uitdaging naar systematisering en inventarisatie toe omwille van de diversiteit aan materialen, de uiteenlopende thema's met onderlinge raakvlakken en fade-overs. Daarenboven zijn niet alle werken gedateerd, noch voorzien van een titel. Bij de aanvang van het onderzoek leek het haalbaar alle werken aan een volledige conditiescreening te onderwerpen. Deze optimistische vooropstelling heeft echter niet lang stand gehouden. Er is initieel een beknopte conditiesheet opgesteld, die verbonden is met de werkenbestanden binnen de database. Deze conditiesheet voorziet in de basisregistratie: foto's van schadebeelden en specifieke urgenties van de meest problematische werken. Later kunnen deze gegevens verder worden aangevuld.

Hugo Debaere heeft met zoveel uiteenlopende materialen geëxperimenteerd en die vaak ook op een eigenzinnige manier gecombineerd, dat het voor vele werken zeer moeilijk is de materialen te duiden. Diepgaand onderzoek wordt daarom uitgevoerd aan de hand van casestudies, die het oeuvre technisch gezien in een zevental grote categorieën onderbrengt. Het is de bedoeling om op deze manier een globaal overzicht te maken van de behouds- en beheersmatige aspecten van het gehele oeuvre. Deze cases zullen enerzijds een leidraad vormen bij het opstellen van een urgentieplan voor conservatie en restauratie, anderzijds fungeren de cases als basisplatform van waaruit verdere expertise ontwikkeld kan worden.

De randinformatie (werkboeken en fotoarchief) vormen een eerste belangrijke bron van informatie. Aan de hand van de foto's kunnen we in bepaalde gevallen het maakproces achterhalen, de verschillende opstellingsmodi vergelijken en tevens de veroudering of veranderingen in de werken vaststellen. De schetsboeken

contextualiseren, meer dan dat ze concrete gegevens opleveren. Desalniettemin zijn bepaalde uitspraken van Hugo Debaere over de materialiteit en de visie op zijn werken enorm bepalend voor het benaderen van de werken. Hugo Debaere heeft zijn eigen materiaaliconografie opgebouwd. Hij was zoals hij zelf zegt, uitermate gefascineerd door materie als onuitputtelijke bron van uitdrukkingen. Zeker in de sculpturen van de jaren '90 vormen beeld en materie een interessante symbiose. De monumentaliteit van vele werken zorgt er ook voor dat de toeschouwer onmiddellijk geconfronteerd wordt met de materialiteit van de werken. Juist omdat we weten dat Debaere een eigen omgang had met materialiteit, is het des te belangrijker de materialen te kunnen onderzoeken, zowel op vlak van materiaaliconografie als op materiaaltechnisch vlak.

De ontdekking van het atelier was uit het oogpunt van conservatie dan ook heel belangrijk. Het atelier van Hugo Debaere is 10 jaar na zijn dood nog vrijwel intact gebleven. Hoewel de ruimte momenteel dienst doet als opslagplaats voor de werkzaamheden van de broer van de kunstenaar, is er verder niet in de ruimte ingegrepen. Naast twee belangrijke muurschilderingen die deel uitmaken van installaties en mogelijk enkele cruciale onderdelen van installaties (zoals opgezette dieren en neonbuizen) is een groot aantal grondstoffen onaangeroerd gebleven, zoals allerhande verfpotten, bindmiddelen, potjes waarvan de inhoud ons niet bekend is, doosjes met gouache, krijtjes potloden, roofing, onverwerkte lege olievaten, onafgewerkte mesthoopjes etc. De materialen vormen een meerwaarde, een bron van informatie die in de toekomst kan uitgroeien tot een specifieke referentiedatabank van materialen en technieken die door Hugo Debaere gebruikt zijn. Want in hedendaagse kunst wordt vaak materiaal gebruikt dat al een combinatie is van verschillende elementen of er zijn additieven toegevoegd waardoor eenduidige identificatie bemoeilijkt wordt. Deze databank zal identificatie van de werken vereenvoudigen en er kan tevens inzicht verworven worden in het verouderingsproces van de materialen. We zijn momenteel de mogelijkheden aan het onderzoeken voor het analyseren van de materialen met de Mobile Art Analyser, een mobiel onderzoeksinstrument dat door de Gentse universiteit werd ontwikkeld. Deze machine kan met Raman spectroscopie op een niet destructieve manier pigmenten, vernissen, bindmiddelen en andere materialen op moleculair niveau analyseren zonder dat er stalen genomen hoeven te worden. Het hele atelier wordt op video vastgelegd inclusief de grondstoffen die met zekerheid door Hugo zijn gebruikt. De materialen worden daarnaast geïnventariseerd en onderverdeeld in materiaalgroepen opdat ze in de toekomst toegankelijk zijn voor verder onderzoek.

Zowel de metadata als het onderzoek van het atelier leveren informatie voor het conservatievraagstuk van het oeuvre naar zijn materialiteit maar een cruciale vraagstelling naar opstellingsmodi van bepaalde installaties blijft bestaan. Zoals reeds is aangegeven, is Debaeres oeuvre procesmatig opgebouwd. Dit impliceert dat installaties of delen van installaties in een veranderlijke configuratie zijn opgesteld. Het onderzoek naar de geldigheid van die verschillende opstellingen is van cruciaal belang om inzicht te krijgen in de huidige presentatiemogelijkheden (foto's uit Hugo's archief van verschillende installaties). Tijdens het inventariseren van de werken zijn we geconfronteerd met het feit dat onderdelen van installaties ontbreken, of ooit in situ zijn vervaardigd. Het is hierbij belangrijk om na te gaan welke rol deze onderdelen vervullen in de installatie. Is het bijvoorbeeld mogelijk deze te reproduceren aan de hand van gegevens uit het fotoarchief en in welke mate geven



de foto's uit zijn atelier geldige opstellingsmogelijkheden weer? Hugo Debaere maakte van bepaalde tentoonstellingen 'Environments' waarin de muren werden beschilderd en allerhande losse attributen tijdelijk werden toegevoegd aan de werken om het totaalbeeld van het oeuvre te verkrijgen en de gedachtewereld te intensifiëren.

Hoewel de kunstenaar nu niet meer leeft, kunnen diverse personen uit zijn onmiddellijke omgeving belangrijke bronnen van informatie zijn. We hebben er voor geopteerd om enkel die mensen te interviewen die heel dicht bij Hugo stonden zoals zijn levenspartners, collega kunstenaars waar hij gedurende bepaalde periodes intensief heeft mee samengewerkt (Danny Mathys, Phillip Tonnard), zijn ouders, een aantal belangrijke galerieën waar hij tentoongesteld heeft (Gallerij Foncke, galerij Gabro; Galerie De Buck) en enkele belangrijke vrienden (Bart Debaere, Dirk Imschoot, Paul Willemarck). Ter voorbereiding van de interviews hebben we de 'concepthandreiking kunstenaarsinterviews' doorgenomen om enig inzicht te krijgen in de reeds ontwikkelde methodiek voor kunstenaarsinterviews. Uiteraard is er een verschil in aanpak omdat we niet meer met de kunstenaar zelf kunnen praten. De voorbereidingen van de interviews zijn op zich al heel verhelderend omdat iedere geïnterviewde een andere relatie had met Hugo Debaere. De vragen worden dan ook vanuit verschillende invalshoeken gesteld. De interviews worden als entiteiten bewaard, waardoor onderzoekers in de toekomst zuiver bronnenmateriaal kunnen raadplegen. De gesprekken zullen uiteenlopende informatie opleveren die elkaar aanvullen of tegenspreken. Uit deze informatie zal onvermijdelijk een gemeenschappelijke en representatieve kern naar voren komen, die samen met de reeds verworven inzichten in de materie nieuwe denkpijlers zal genereren. De netwerkstructuur is voor de ontsluiting van het oeuvre van belang.

De database heeft een open structuur en zal in de toekomst steeds verder kunnen worden uitgebouwd. De relaties tussen de werken en de randinformatie zijn haast oneindig. In dit onderzoek trachten we de vele facetten en vertrekpunten te bundelen zonder daarbij te interpreteren of volledig te willen zijn. Het onderzoek en de objectieve relatiestromen die de data afzonderlijk overstijgen, zorgen er voor dat het oeuvre ontsloten kan worden in een ruimere context. De noodzaak van deze netwerkstructuur manifesteert zich op verschillende niveaus:

1. Ontsluiting maakt in de eerste plaats het oeuvre en de randinformatie hanteerbaar. De ontwikkeling van de netwerkstructuur is cruciaal om inzicht te krijgen in het oeuvre. De mogelijkheden van het oeuvre worden daarbij volledig opengetrokken. Momenteel fungeren bijvoorbeeld enkele werken, bv. Nimba, als stokpaardje van het oeuvre zonder dat daarbij de ruimere en boeiende dimensie van het begrip Nimba kan worden benut.
2. Als informatiesysteem kan het archief constant aangevuld en uitgebreid worden. Eventuele toekomstige onderzoeken over Hugo Debaere vinden in het archief een breed kader. Onderzoekresultaten kunnen eventueel teruggelinkt worden naar een verhoogde performantie van het archief.
3. De onderlinge verbanden tussen de metadata zullen zeker naar behoud en beheer hun vruchten afwerpen. Zoals reeds is aangetoond, bevatten de dagboeken, de foto's, het atelier en de interviews, een onschatbare bron van informatie over het vervaardigingsproces, de historiek en veroudering van de werken, de materialen, de materiaaliconografie en het werk- en denkproces

van de kunstenaar. Dit impliceert dat er in de toekomst kan worden ingespeeld op de specifieke noden omtrent conservatie, en dat er verder gericht onderzoek kan gebeuren. Een belangrijk neveneffect is ook dat het geheel aan werken opgewaardeerd wordt omdat ze een identiteit krijgen door hun context.

4. Ook naar tentoonstellingspresentaties toe betekent het archief een interessante uitvalsbasis. Hugo's fotoarchief maakt het mogelijk bepaalde segmenten van installaties opnieuw samen te brengen of er wordt op zijn minst aangegeven in welke context ze hebben gefunctioneerd.

Het is erg belangrijk om gaandeweg het onderzoek, de denkpistes en de reeds ontwikkelde methodologie te toetsen aan gelijkaardige projecten. Net als vele andere hedendaagse kunstenaars heeft Hugo Debaere, met gebruik van verschillende media, uitdrukking gegeven aan zijn eigen beeldende taal. Deze verschillende media ressorteren in de database in verschillende metadata die echter in zijn leven en denkproces nauw met elkaar verweven zijn. Juist dat inzicht in de beeldende taal van de kunstenaar moet het doel zijn van deze archieven.

## 9. Vragen uit de zaal

Op de vraag of de ontsluiting van het archief op bepaalde punten tot een herinterpretatie van het werk van Hugo Debaere heeft geleid, geven de onderzoekers aan dat het daarvoor nog te vroeg is. Wel komt de vraag aan de orde of je intenties kunt aangeven waar die van te voren niet gezien zijn. Bepaalde werken van Hugo Debaere worden nu wel in een andere context opgesteld. Het werk blijft ook functioneren als het in een andere opstelling wordt geplaatst.

Er is eigenlijk geen duidelijk verschil waar te nemen tussen de werken die Hugo Debaere heeft gemaakt voor de openbaarheid en de werken waarvan het niet de bedoeling was dat ze het atelier zouden verlaten. Hij heeft weinig tentoonstellingen gemaakt. Daar zou misschien wel verandering in zijn gekomen als er niet een abrupt einde aan zijn leven was gekomen. Hij heeft niet meer de kans gehad bepaalde werken tentoon te stellen.

Vooraf de werken die in het SMAK tentoongesteld zijn, hebben een bredere bekendheid. Zijn andere werken heeft men nooit ergens kunnen zien. Moet er in het onderzoek niet een moment komen voor een interpretatie van bv. de betekenis van Nimba? Uit dit onderzoek zijn zoveel nieuwe elementen naar voren gekomen dat dat automatisch tot nieuwe mogelijkheden voor onderzoek en tentoonstellingen leidt. Die elementen zijn tot nog toe niet gebruikt en geven de mogelijkheid zijn werk op een heel andere manier ten toon te stellen. De onderzoekers brengen nu al het werk bij elkaar. Dan wordt het mogelijk nieuwe verbanden aan te brengen. Dit materiaal – de hele wereld die om Nimba heen hangt – geeft mogelijkheden voor nieuw onderzoek en voor nieuwe tentoonstellingen. Dat maakt het enorm boeiend.

Op de vraag of het mogelijk is op basis van deze enorme hoeveelheid materiaal Hugo Debaere opnieuw kunsthistorisch neer te zetten en zijn werk opnieuw te interpreteren, wordt geantwoord dat kunsthistorische interpretatie eigenlijk niets met de kunstenaarsarchieven te maken heeft. Dat is veel te geconceptualiseerd.

Er wordt gevraagd hoe de onderzoekers al deze metadata gaan structureren. Zijn daarvoor al bepaalde kernbegrippen gekozen of zijn er binnen de structuur begrippen die tot verschillende ontsluiting van het onderzoeksmateriaal kunnen leiden? Is er al nagedacht over een bepaalde structuur? De onderzoekers geven aan dat ze vertrokken zijn vanuit het oeuvre. Van daaruit moet duidelijk worden hoe de metadata kunnen functioneren in een database. Maar heel praktisch gezien zijn ze er nog niet mee bezig.

Er zijn wel al veel bouwstenen voor een structuur aanwezig. Het fotoarchief kun je nu alleen indelen volgens de grote werken zoals Nimba of inhoudelijk volgens het fotoarchief. Het fotoarchief heeft vooral een onafhankelijke status. Soms hebben de foto's alleen een documentaire waarde, maar vaak ligt het veel complexer. Dit soort aspecten kunnen niet beschreven worden binnen een gewoon onderzoek.

Daar wordt tegen ingebracht dat je op het moment dat je archiveert, keuzes maakt of je nu termen als Afrika of Nimba gebruikt of kiest voor een chronologische benadering. Je moet je afvragen wat je in het databestand moet kunnen vinden. Het is begrijpelijk dat de onderzoekers een zekere aarzeling hebben om het vele

materiaal te reduceren tot blokjes, maar als je een databank wilt raadplegen moet er een richting worden bepaald. De onderzoekers antwoorden dat ze eigenlijk nog in een zoekfase zijn. Er zullen van verscheidene kunstenaars archieven moeten worden opgesteld voordat men in staat zal zijn een bovenstructuur te ontwikkelen die de verschillende data met elkaar verbindt. In een archief moet de beeldtaal van een specifieke kunstenaar naar voren gebracht worden.

Is dit een project dat nog groeiende is en dat naar mate het zich verder ontwikkelt, verder wordt verfijnd, of is het resultaat straks een afgerond archief? De onderzoekers antwoorden dat het om een project gaat dat over de jaren heen verder ontwikkeld moet worden.

Gaan de onderzoekers een definitie hanteren naar de vorm, bv. dagboeknotitie, tekening, foto? Hoe kijkt een specialist in fotografie hier tegenaan? Er zijn een aantal gegevens die voortkomen uit de studies die ook in de metadata worden opgenomen. Daaruit kun je een systeem reconstrueren. Voor bepaalde kunstenaars zal men bepaalde metadata ontwikkelen. We krijgen dan verschillende metadata met naast elkaar staande begrippen. Er moet dus een theoretisch systeem ontwikkeld worden waarin verschillende metadata naast elkaar worden gehanteerd.

Er wordt anderzijds naar voren gebracht dat het voor de evaluatie van dit project van belang is dat ook na twee projecten zoiets kan worden opgezet. Dit is een belangrijke discussie. Hier moet nog veel werk in worden gestoken. In deze eerste fase breng je een ordening aan en je zorgt dat het materiaal niet verloren gaat. Ook kun je al basale links leggen. In de volgende fase kan een andere onderzoeker (bv. een kunsthistoricus) er andere lagen op zetten. Voorafgaand aan de vraag naar zoekfuncties en metadata moeten deze onderzoekers het basiswerk bekijken en links leggen. Hoe leg je de relaties? Verschillende zaken worden nu samengebracht. Er is natuurlijk ook een chronologische ordening en de ordening van de verschillende tentoonstellingen die Hugo Debaere heeft ingericht.

Wat gaan we zien als het werk afgerond is: meer catalogi met hetzelfde materiaal of een mogelijkheid voor verdere studie? Het moet binnen bepaalde cases uit worden gewerkt. Je kunt het materiaal laten bekijken door verschillende ogen. Daarom gaan we nu een werkgroep samenstellen met mensen met verschillende visies die vanuit een verschillende achtergrond tegen het materiaal aankijken. Daar zullen elementen uit voortkomen die een aanzet zijn tot een uitbouw van het systeem waardoor het een bredere geldigheid krijgt. Er is onzekerheid over wat als hoofd- en wat als nevenwerk moet worden opgevat. Daarvoor zullen categorieën moeten worden geformuleerd.

In de losse tekeningen en het fotografisch materiaal is een volgorde aangebracht. Hebben de onderzoekers daarbij een keuze gemaakt of is de volgorde toevallig tot stand gekomen? De volgorde bij het fotografisch materiaal is bepaald door de volgorde van het fotorolletje. De tekeningen zijn chronologisch geordend. Er is nu nog slechts één map met niet gedateerde tekeningen.

Werken binnen een bepaalde periode hangen thematisch duidelijk samen. Je ziet in een bepaalde periode dat bepaalde fascinaties in elkaar overgaan. Soms kan een bepaald werk ook op basis van bepaalde technieken of het gebruik van een

specifieke verf gedateerd worden. Niet gedateerde werken kunnen op die manier binnen de chronologische structuur worden ingevoegd. De meeste werken zijn gedateerd. De chronologische benadering leidt tot een duidelijke indeling.

De productie en de volgorde daarin is één aspect. De wijze van archivering is een andere zaak. Maar je moet niet aan één methode denken voor de archivering. Er zijn ook afbeeldingen die de kunstenaar zelf heeft geregistreerd voor de publicatie van een boek. Het materiaal moet zo geregistreerd zijn dat je het op verschillende manieren uit de databank kunt trekken. Als je al die informatie samenbrengt, krijg je een poel van informatie waaruit je verschillende elementen naar voren kunt brengen.

Op de vraag of de kunstenaar zelf een ordening heeft aangebracht, wordt geantwoord dat bv. het dia-archief van Hugo Debaere hopeloos overhoop ligt. Dia's zijn verschoven of ergens anders in gebruikt. Soms zijn er jaartallen bij gezet. Inmiddels zijn de dia's echter geregistreerd.

Vanochtend zijn er vier doelstellingen geformuleerd. Aan de eerste twee hebben de onderzoekers uitstekend voldaan. De andere twee kunnen pas worden bereikt als er meer onderzoeken zijn voltooid. Op de vraag of de onderzoekers de inrichting van het archief en de ontsluiting van het materiaal anders hadden aangepakt als de kunstenaar nog had geleefd of dat er al een zich opdringende ordening in het materiaal aanwezig was, antwoordt mevrouw Cafmeyer dat ze als de kunstenaar nog had geleefd, nooit al die informatie ter beschikking hadden gehad. Al die aantekeningen waren bij elkaar gepakt in een enorme hoeveelheid dozen. Het S.M.A.K. had een grote behoefte om dit materiaal in kaart te brengen. Vroeger in de 19<sup>de</sup> eeuw werd na de dood van de kunstenaar het atelier opgeruimd en werd allerlei materiaal (voorstudies, aantekeningen e.d.) verkocht om zo de weduwe financieel te ondersteunen. Zo ontstond er ook secundair materiaal maar het vormde niet meer een geheel. Nu is het atelier nog volledig beschikbaar. Je construeert op deze manier eigenlijk een oeuvre.

Er is een verschil tussen de aanpak bij de opzet van beide archieven. Bij de ontsluiting van het werk van Hugo Debaere wordt vooral gekwantificeerd. Er wordt gewacht met het vaststellen van metadata en metacategorieën. De interpretatie komt later. Bij het archief van Daan van Golden wordt bijna een antropologische benadering gevolgd. In overleg met de kunstenaar heeft de onderzoeker 11 of 12 normen vastgesteld. Dat zijn de normen van de onderzoeker. Aan de hand daarvan wordt geïnterpreteerd. De informatie die de kunstenaar verstrekt, moet worden gewogen. Die twee benaderingen in de beide projecten zijn zeer verschillend. In het ene project wordt gekwantificeerd. Men wacht met het vaststellen van metadata. In het andere project heeft de onderzoeker de kunstenaar tot zijn beschikking. De onderzoeker is degene die interpreteert. Is er wel een vergelijking mogelijk? In het geval van Hugo Debaere werd een week na zijn overlijden al het materiaal bij het SMAK en bij de vzw On Line ondergebracht. Bij het onderzoek naar het werk van Daan van Golden moest de onderzoeker bij de kunstenaar zelf beginnen. Als de onderzoekers van Hugo Debaere vrienden, familie en andere relaties van Hugo Debaere gaan interviewen, zullen er ook andere aspecten naar voren komen. Er was daarentegen bij Daan van Golden geen volledig archief binnen handbereik. Er moest eerst worden vastgesteld wat waar te vinden is. Voor mededelingen over het artistieke proces is dhr Janssen vooral afhankelijk van de interviews met Daan van

Golden. Dhr Janssen zoekt ook nog naar de juiste kernwoorden voor een zoekmachine om het materiaal goed te ontsluiten. Daar moet toch een analyse aan ten grondslag liggen. De gekozen structuur moet ook bruikbaar zijn voor andere kunstenaars. Dat is een heel belangrijk element.

De verschillen tussen beide onderzoeken zijn duidelijk. Bij Hugo Debaere was er een reservoir aan materiaal dat ontsloten moest worden. Bij Daan van Golden moet gezocht worden naar elementen die nog verbonden moeten worden. Daardoor is dhr Janssen meer uitgegaan van zoekvragen. Op de vraag of dhr Janssen verwacht dat na de dood van Daan van Golden ook veel materiaal (dagboeken, voorstudies e.d.) ter beschikking zal komen, antwoordt hij dat hij dat niet weet en dat het atelier van Daan van Golden leeg, kaal en netjes opgeruimd is.

Een ander verschil is dat de ene kunstenaar dood is en de andere in leven. Bovendien hebben we met twee zeer verschillende typen kunstenaar te maken. We hadden veel van het nu beschikbare materiaal niet te zien gekregen als Hugo Debaere nog in leven was geweest.

De resultaten van zes onderzoeken moeten tot een zekere helderheid leiden. Maar is er nu ook niet al een moment gekomen om een bepaalde afweging te maken? Daar wordt tegen in gebracht dat we nu nog niet in de positie zijn om dergelijke vergelijkingen te maken en verregaande conclusies te trekken. Daar is het nog te vroeg voor.

Is het mogelijk bepaalde aspecten bij Daan van Golden die hij zelf probeert weg te moffelen wel te zien? Sommige dingen weet de onderzoeker wel maar weet Daan van Golden niet meer of wil hij niet weten. Ook is het mogelijk dat er bij de weergave van het interview fouten worden gemaakt want Daan van Golden wil dat er geen gebruik wordt gemaakt van een bandrecorder. Hoe pak je dergelijke problemen aan? Dhr Janssen heeft geen pasklare oplossing voor dit probleem. Hij vindt wel dat de kunstenaar een belangrijke rol vervult in het proces. Daan van Golden moet dit onderzoek autoriseren. Dat maakt volgens dhr Janssen deel uit van de opdracht. Veel presentaties hebben autobiografische bronnen maar Daan van Golden wil dat eigenlijk niet toegeven. Eigenlijk moet het probleem geanalyseerd worden totdat er een oplossing voor is gevonden. Misschien moet er een noot worden toegevoegd met de opvatting van de kunstenaar.

Er is een duidelijk verschil tussen een kunstenaarsarchief en een kunstenaarsinterview. Bij een kunstenaarsinterview bereidt de onderzoeker zich goed voor en spreekt gedurende maximaal twee uur met de kunstenaar. Bij het opzetten van een kunstenaarsarchief spreekt de onderzoeker vele malen met de kunstenaar en kan ook op uitspraken in eerdere interviews terugkomen.

Moet het kunstenaarsinterview deel uitmaken van een kunstenaarsarchief? Gaat het archief eigenlijk bestaan uit verscheidene interviews? De vraagsteller probeert zich een beeld te vormen van het archief. Zal dat niet alleen autonome werken omvatten maar ook processen? Dhr Janssen antwoordt dat er naast de interviews ook de opmerkingen naar aanleiding van kunstwerken van Daan van Golden, van anderen en van hemzelf worden opgenomen. De meeste gesprekken worden gevoerd met als uitgangspunt een bepaald kunstwerk. Er wordt beeld- en geluidmateriaal aan het

archief toegevoegd. De beelddocumentatie en het materiaal on line moeten op elkaar aansluiten. Je kunt je voorstellen dat er een open source systeem wordt opgezet met een koppeling aan TMS. Dan kan een enorme hoeveelheid data worden verwerkt en is er een goede ontsluiting mogelijk.

Nog één laatste vraag ter afsluiting: In hoeverre denkt dhr Janssen dat dat waar hij mee bezig is, ondergebracht kan worden bij de methodiek die we daarnet gezien hebben? Want dan hebben we het hele verhaal in beeld. Dhr Janssen antwoordt dat het naar zijn gevoel heel goed op elkaar aansluit. Alleen is in het project Daan van Golden minder inventariserend werk nodig omdat de musea dat aspect al vrij goed in kaart hebben gebracht.

## 10. Dankwoord

*Monique Magis-Habets*

Dames en heren, ter afsluiting wil ik graag namens de Commissie voor het Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland dankbaarheid uitspreken voor de wijze waarop u allen hier vandaag, de inleiders, de onderzoekers en de overige deelnemers door uw aanwezigheid, door uw commentaar en door de deelname aan de discussie, zichtbaar hebt gemaakt hoeveel belang u hecht aan dit project. Er is met overtuigende argumenten aangetoond dat er grote behoefte is aan de methode die in het project wordt ontwikkeld.

De heer Jan Debbaut verschaftte met zijn inleiding direct al zicht op de mate waarin de werkwijze die door de onderzoekers wordt gevolgd, samenhangt met de noodzakelijke ontwikkeling in het denken over de prioriteitstelling van de taken van musea.

De Vlaamse voorzitter van de werkgroep, Bart De Baere, heeft samen met Frank Lubbers, de eerste Nederlandse voorzitter – wegens werkzaamheden voor de opening van dit van Abbemuseum teruggetreden en inmiddels vervangen door Leontine Coelewij, die helaas door verblijf in het buitenland hier niet aanwezig kon zijn – de aanzet voor dit project gegeven. Hun pleidooi voor een gezamenlijk Vlaams-Nederlands project op dit gebied is door De Baere ook hier welsprekend vertolkt. Juist de samenwerking van onze beide landen is interessant omdat het de kans biedt simultaan twee eigenzinnige methoden te ontwikkelen, aan elkaar te toetsen en zodoende te verfijnen. Daarmee kunnen wij bovendien als twee betrekkelijk kleine landen een internationale standaard neerzetten voor de behartiging van een uiterst belangrijke functie die musea vervullen voor hedendaagse kunstenaars en kunst.

De onderzoekers, Gerrit Vermeire en Cleo Caffmeyer vanuit het SMAK te Gent en Hans Janssen vanuit het ICN- de SMBK in Amsterdam, hebben ons hun werkwijze voorgelegd en tevens aangetoond dat het doordringen tot de unieke persoonlijkheid van een kunstenaar weliswaar niet makkelijk is, maar zeker ook veel vreugde kan scheppen.

Jan van Adrichem heeft met grote rust en ruimte voor ieders inbreng ons zeer deskundig door deze dag geleid.

Ik wil hen namens CVN hartelijk danken voor hun zeer waardevolle bijdrage aan deze bijeenkomst.

Meestal zijn het de minder zichtbare mensen achter de schermen die het meest bijdragen aan het al of niet slagen van een activiteit als dit symposium. Dat was ook hier het geval. Van voorbereiding tot uitvoering is veel prima werk verricht door Jacqueline Hofte van het ICN en door de adjunct-secretaris van CVN, Mieke Langenberg, vandaag geassisteerd door haar dochter Jeanine. Hulde en veel dank aan hen.

Ten slotte ben ik van mening dat het belangrijk is dat u vandaag naar hier bent gekomen en daardoor allereerst informatie hebt willen opnemen; maar nog meer dat u blijkt hebt gegeven van belangstelling voor en behoefte aan dit soort werk voor het



terrein waarop u deskundig en verantwoordelijk bent in het kader van een publieke opdracht in uw land om het beeld van de kunst en de kunstenaar te verhelderen. CVN kan zo zien dat dit werk een goede start heeft gemaakt met veel waardering voor onderzoekers en onderzoek. Maar: het is nog maar een begin. Met steun van uw enthousiasme zal ik aan de commissie voorstellen dit project voor voortzetting aan te bevelen bij beide overheden.

We kunnen nog wat napraten bij een welverdiend glaasje en voor daarna wens ik u een goede thuisreis en de herinnering aan een mooie dag voor de kunst.

## 11. Leden CVN-werkgroep

### Archieven van toonaangevende hedendaagse Kunstenaars

#### Voorzitters

Dhr Bart De Baere  
Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen

Mw Leontine Coelewij  
Stedelijk Museum, Amsterdam

#### Secretaris

Mw Mieke Langenberg-Tissot van Patot  
adjunct algemeen secretaris CVN

#### CVN-lid

Mw Monique Magis-Habets  
Voormalig gedeputeerde Cultuur van de provincie Noord-Brabant

#### Vlaamse leden

Dhr Rom Bohez  
Stedelijk Museum Actuele Kunst, Gent

Mw Lieve Foncke  
VZW On Line, Gent

Mw Frederica Huys  
Posthogeschoolvorming Behoudsmedewerker  
Restauratrice, Stedelijk Museum Actuele Kunst, Gent

#### Nederlandse leden

Dhr Vincent de Keijzer  
Gemeentemuseum, Den Haag

Mw Dionne Sillé  
Instituut Collectie Nederland, Amsterdam,  
Stichting Behoud Moderne Kunst, Amsterdam

Dhr IJsbrand Hummelen  
Instituut Collectie Nederland, Amsterdam,  
Stichting Behoud Moderne Kunst, Amsterdam

Mw Jacqueline Hofte  
Instituut Collectie Nederland, Amsterdam,

Onderzoekers

*Project Hugo De Baere*

Dhr Gerrit Vermeiren  
Mw Cleo Cafmeyer

*Project Daan van Golden*

Dhr Hans Janssen

## 12. Deelnemers

Mevrouw	Lydia	Beerkens	Conservering Moderne Kunst
mevrouw	Christiane	Berndes	Van Abbe Museum
de heer	Rom	Bohez	Stedelijk Museum voor Actuele Kunst
de heer	Chris	Buijs	Ministerie OC&W
mevrouw	Cleo	Cafmeyer	Stedelijk Museum voor Aktuele Kunst
de heer	Bart	De Baere	Museum Hedendaagse Kunst Antwerpen
mevrouw	Anne	De Buck	Stedelijk Museum voor Actuele Kunst
de heer	Jan	De Vree	Museum Hedendaagse Kunst Antwerpen
de heer	Jan	Debbaut	Van Abbe Museum
mevrouw	Veronique	Despost	Angelos
de heer	Roger	Dhondt	New Reform Archive
mevrouw	Lieve	Foncke	Vzw On Line
de heer	Bob	Fooy	Mondriaanstichting
mevrouw	Elbrig	de Groot	Museum Boymans
mevrouw	Jacqueline	Hofte	Instituut Collectie Nederland
Mevrouw	Anita	Hopmans	Rijksdienst Kunsthistorische Documentatie
de heer	IJsbrand	Hummelen	Instituut Collectie Nederland
mevrouw	Cecile	Jacobs	Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap
de heer	Hans	Janssen	Haags Gemeentemuseum
de heer	Meta	Knol	Centraal Museum
mevrouw	Ester	Lampe	De Pont Stichting
mevrouw	Mieke	Langenberg	CVN
mevrouw	Monique	Magis-Habets	CVN
mevrouw	Lore	Mattheus	Joëlle Tuerlinckx Studio
De heer	Ben	Möhrer	Kröller Müller Museum
mevrouw	Saskia	Scheltjens	PNMK
mevrouw	Ingeborg	Smit	Rijksmuseum Twente
mevrouw	Hanneke	Smulders	Informare
mevrouw	Guenevere	Souffreau	
de heer	Jan	van Adrichem	Stedelijk Museum Amsterdam
mevrouw	Dorien	van der Wiel	Jan van Eyck Academie
mevrouw	Anne-Mie	Van Kerckhoven	kunstenaar
de heer	Toos	van Kooten	Rijksmuseum Kröller Müller
Mevrouw	Vivian	van Saaze	Instituut Collectie Nederland
de heer	Jan	Verlinden	Ministerie Vlaamse Gemeenschap
de heer	Gerrit	Vermeiren	On Line

**Evaluatie-advies Project archieven van hedendaagse  
toonaangevende kunstenaars**

**Bijlage 6  
Eindverslag project Kunstenaarsarchieven 2002-2005  
SBMK, juni 2006**



**Eindverslag project Kunstenaarsarchieven 2002 – 2005**

SBMK  
Juni 2006





## Inhoud

### **Eindverslag project Kunstenaarsarchieven 2002 – 2005**

De context	1
De opdracht	2
Project Kunstenaarsinterviews/Kunstenaarsarchieven	3
Materiële resultaten van het project	4
Conclusies en aanbevelingen	7

### **Bijlagen:**

1. Projectbeschrijving
2. ~~Verslagboek-symposium 2003~~
3. Artikel in jongHolland, 2005, nr. 1, pag. 13-19
4. ~~Voorbeelden fiches/hyperlinks~~
5. Beschrijvingsstelsel van V2\_Archive
6. ~~Financieel overzicht~~



## Eindverslag project Kunstenaarsarchieven 2002 – 2005

### *De context*

Het project Kunstenaarsarchieven vond plaats onder auspiciën van de Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland. Deze commissie is ingesteld ter uitwerking van een verdrag, in 1995 afgesloten tussen beide regeringen en handelend over samenwerking op het gebied van cultuur, onderwijs en welzijn. De commissie heeft op verschillende terreinen werkgroepen ingesteld die aanbevelingen voor Vlaams-Nederlandse samenwerking formuleerden. Op het terrein van de beeldende kunst werd onder meer voorgesteld aandacht te besteden aan de problematiek van beheer en behoud van moderne en hedendaagse kunst. De commissie heeft vervolgens opdracht gegeven aan een collectief van samenwerkende instellingen om een project Kunstenaarsarchieven te ontwikkelen en uit te voeren. Besloten werd het project te concentreren op een onderzoek naar de mogelijkheden tot vorming van een archief van, in eerste instantie, een Vlaamse kunstenaar en van een Nederlandse kunstenaar. Later zouden nog enkele archieven volgen. Beide onderzoeken zouden parallel dienen te verlopen en elkaar zo mogelijk wederzijds vruchtbaar dienen te beïnvloeden. (Voor de projectbeschrijving zie bijlage 1)

Aan Nederlandse zijde werden bij dit project betrokken het Instituut Collectie Nederland en de Stichting Behoud Moderne Kunst. Het Instituut Collectie Nederland (ICN) is een dienst van de rijksoverheid en de stichting is een samenwerkingsverband van Nederlandse musea die moderne en hedendaagse kunst beheren. De stichting is door deze musea opgericht in verband met de vaak buitengewone en complexe problemen die het gebruik van bijzondere materialen door kunstenaars voor de deelnemende musea met zich meebrengt. De stichting is een platform van Nederlandse musea, gericht op overleg, kennisverwerving en -uitwisseling, onderzoek naar nieuwe methoden en technieken, coördinatie en belangenbehartiging.

ICN en SBMK werken nauw samen; de coördinator van de stichting was bijvoorbeeld gedurende de looptijd van dit project een door het ICN bij de stichting gedetacheerde medewerker. Het ICN is ook vertegenwoordigd in de (beleidsvoorbereidende) stuurgroep van de stichting. Het project is overigens geheel uitgevoerd onder verantwoordelijkheid van de Stichting Behoud Moderne Kunst. Dit eindverslag is opgesteld door de stichting, het budget is beheerd door de stichting en de onderzoeker is aangesteld door en heeft gefunctioneerd onder verantwoordelijkheid van de stichting.

Door de Stichting Behoud Moderne Kunst werd, zoals gebruikelijk bij dit soort projecten, een begeleidingscommissie gevormd. Lid van deze begeleidingscommissie zijn, op het moment van het vaststellen van dit eindverslag:

- Jan van Adrichem (Hoofd afdeling Documentatie en Onderzoek, Stedelijk Museum Amsterdam)
- IJsbrand Hummelen (Restaurator, Senior onderzoeker ICN)
- Ernst van de Wetering (Hoogleraar Nieuwe Kunst UVA)
- Dario Gamboni (Hoogleraar Moderne Kunst UVA)
- John McKenzie Owen (Hoogleraar Informatica UVA)

Door de stichting werd als onderzoeker aangesteld de heer Hans Janssen, Conservator van het Gemeentemuseum Den Haag.

Aan Vlaamse zijde is het project uitgevoerd door het Stedelijk Museum Actuele Kunst in Gent. Onderzoekers waren aldaar de heer Gerrit Vermeiren en mevrouw Cleo Cafmeyer.

#### *De opdracht*

Bij de uitvoering van de opdracht voor het onderzoek gaat het in eerste instantie om het ontwikkelen van een methode, een model. Uitgangspunt voor het onderzoek in Nederland en Vlaanderen is de vraag hoe op een methodisch verantwoorde wijze archieven over werk, materialen en methoden van hedendaagse toonaangevende kunstenaars moeten worden opgezet. Welke technieken zijn daarbij bruikbaar en wenselijk. Als de kunstenaar nog leeft, hoe

kan daarbij de samenwerking met de kunstenaar worden vormgegeven en welke complicaties roept dit op? Gekozen werd voor de beheer-, presentatie- en behoudsproblematiek rondom het werk van in eerste instantie twee kunstenaars, Daan van Golden in Nederland en Hugo Debaere in Vlaanderen.

Het doel van het project werd door de Stichting Behoud Moderne kunst als volgt geformuleerd:

1. Het samenstellen van een overzicht van de kunstwerken van de betreffende kunstenaars.
2. De inrichting van een archief, het ontwikkelen van methodieken en een ontsluitingsystematiek van de verzamelde informatie aangaande het werk van de kunstenaars.
3. Het ontwikkelen van methodieken en modellen voor de opzet van verdere archieven die als voorbeeld kunnen dienen voor archiefbeherende instellingen.
4. De methodiek te doen invoeren bij musea of archiefinstellingen die zelf archiveren en een netwerk vormen voor het verzamelen en beheren van informatie.

De doelstelling van het project was derhalve tweeledig: enerzijds dient het project een databank met relevante gegevens over het oeuvre van de kunstenaar op te leveren, op basis waarvan in de toekomst beslissingen kunnen worden genomen over conservering en presentatie van de kunstwerken, anderzijds dient het project ook een leidraad op te leveren voor het samenstellen van kunstenaarsarchieven in het algemeen ten behoeve van het brede veld van musea en andere organisaties in het veld.

#### *Project Kunstenaarsinterviews/Kunstenaarsarchieven*

Naast voornoemd project is de Stichting Behoud Moderne Kunst in 2001 gestart met een ander project dat verwantschap vertoont met het hier aan de orde zijnde onderzoek. Aan de hand van een zorgvuldig voorbereid scenario zijn tien kunstenaars voor een videocamera geïnterviewd over technische en intentionele aspecten van hun kunstenaarschap. De voorbereidingen van de interviews zijn gedaan door werkgroepen van conservatoren, restauratoren, galeriehouders, kunsthistorici en verzamelaars. Er is steeds gekozen voor een aantal belangrijke

werken, representatief voor het oeuvre. Het parallel lopen van beide projecten kan, naar de mening van de stichting, interessante conclusies opleveren over de voor- en nadelen van de verschillende methoden van onderzoek en informatieverwerking. Zo was het uitgangspunt bij het project kunstenaarsinterviews om de vragen van verschillende musea te bundelen, die elk maar enkele werken van de kunstenaar in bezit hebben, in een uitgebreid interview over (een groot deel van) het hele oeuvre. Uit de gebundelde kennis werden gedetailleerde vragen opgesteld die antwoorden opleverden in een veel bredere context dan wanneer enkele vragen over één werk gesteld zouden zijn. De kunstenaar werd gestimuleerd om na te denken over de conservering van zijn werk wat een vervolginterview of meer specifieke vragen later ook mogelijk maakt. Door het vastleggen van het interview in beeld en geluid en het verzamelen van teksten en gegevens in bundels is de kennis toegankelijk voor collega-professionals. Vooralsnog gaat het meestal om een éénmalig interview, waarop commentaar of annotatie (interpretatie?) achteraf wenselijk is gebleken. Het opzetten van een kunstenaarsarchief daarentegen, is meer een continue, opbouwende en zich uitbreidende activiteit. Het uitgangspunt daarbij kan zeer divers zijn. Bijvoorbeeld: het achtergebleven atelier met werkmaterialen, schetsen en modellen van een overleden kunstenaar kan het begin zijn van het archief. Het verzamelde materiaal voor het opstellen van een oeuvre catalogus of voor een overzichtstentoonstelling kan dat ook zijn.

#### *Materiële resultaten van het project*

Concreet heeft het project de volgende resultaten opgeleverd:

- a. Een symposium, gehouden op 4 april 2003 in het Van Abbemuseum in Eindhoven, georganiseerd door de Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland, het Instituut Collectie Nederland, de Stichting Behoud Moderne Kunst en het Stedelijk Museum Actuele Kunst. Van dit symposium verscheen een verslagboek, uitgegeven door de Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland.
- b. Een artikel in het tijdschrift JongHolland van de hand van de projectleider (Jong Holland nr. 1 van 2005 pag. 13 – 19)
- c. De fiches van het archief Daan van Golden, in beheer bij de RKD.

- d. Foto's van het archief die gelinkt zijn aan deze fiches.
- e. Een opzetvoorstel voor beheer en ontsluiting van het archief, opgesteld door het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.
- f. Een opzetvoorstel voor beheer en ontsluiting van het archief, opgesteld door de organisatie V2, Instituut voor instabiele media te Rotterdam.
- g. Het eindverslag van de projectleider.
- h. Documentatie van natuurwetenschappelijk onderzoek van de in het archief opgenomen kunstwerken.

Ad a. Het verslagboek van het symposium van 4 april 2003 bevat onder andere de schriftelijke weergave van de inleiding door Jan van Adrichem, lid van de begeleidingscommissie van het project waarin context en doel van het onderzoek wordt weergegeven en voorts de tekst van een lezing van onderzoeker Hans Janssen over de tussenstand van het onderzoek. Bijzondere aandacht krijgt de problematiek rond de intentie van de kunstenaar en de rol die deze intentie speelt in de besluitvorming rondom beheer en behoud van kunstwerken. De auteur onderscheidt 11 verschillende betekenissen van het intentiebegrip en deze worden verklaard en toegepast op werken uit het oeuvre van Van Golden. Voorts bevat het verslag een weergave van de discussie naar aanleiding van de verschillende inleidingen. (Zie bijlage 2)

Ad b. Het artikel in het tijdschrift jongHolland is getiteld "Daan van Golden Case-study voor een kunstenaarsarchief". Het artikel gaat uitvoerig in op de problemen die de onderzoeker is tegengekomen in zijn vele gesprekken met de kunstenaar. Verschillende concrete kunstwerken en de ideeën van de kunstenaar over de omgang daarmee komen aan de orde. Het artikel bevat voorts een beschouwing over de presentatie van het kunstwerk (bijvoorbeeld de rol van de 'lijst') over toevalselementen in het ontstaansproces van werken en eindigt met onder meer de constatering, dat bij een kunstenaar als Van Golden de presentatie en installatie van de werken deel uitmaken van het auteurschap van de kunstenaar. (Zie bijlage 3)

Ad c. De fiches van het archief bestaan uit digitale bestanden van delen van de gesprekken met Van Golden, gesorteerd op onderwerp. Onderwerpen zijn

bijvoorbeeld: *Inlijsten, Reflectie, Het gebruik van Japanse lak en Multiplex als drager*. (Zie bijlage 4)

Ad d. Met een hyperlink zijn de bestanden verbonden met foto's, literatuurverwijzingen en weerslagen van interviews met derden. (Zie bijlage 4)

Ad e. In de periode van 1 april tot 14 mei 2004 heeft een projectteam van V2 Archive een voorstel geformuleerd voor de concrete archivering van het kunstenaarsarchief Van Golden, waarvan de inhoud was verzameld door de onderzoeker Hans Janssen. Het voorstel van V2 nam de vorm aan van een "demonstrator", een specifieke dataset in een aparte sector van de archiefdatabase van V2. De organisatie hanteert daarbij een betrekkelijk onconventionele metadatastructuur. Het archief is te raadplegen op het URL-adres <http://archieve.v2.nl>. Voorts is het gebruikte beschrijvingssysteem beschreven in een rapport van Sandra Fauconnier van V2, gedateerd 11 mei 2004. (Zie bijlage 5)

Ad f. Onderzoeker Hans Janssen heeft in concept een uitvoerig eindverslag opgesteld en aan de stichting aangeboden. Zijn concept eindverslag is gedateerd op 24 maart 2004. Het verslag kent de volgende hoofdstukken:

- Samenvatting en aanbevelingen
- Uitgangspunten van het onderzoek
- Stappen in het onderzoek
- Archivering: de rol van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie
- Kunstenaarsarchieven en museaal beheer en behoud
- Kunstenaarsarchieven en museale presentatie
- Uitdagingen aan het museaal bestel.

Het concept wordt bewaard door de Stichting Behoud Moderne Kunst. Tussen de onderzoeker en de begeleidingscommissie kon geen overeenstemming worden bereikt over de inhoud van het verslag, reden waarom dit uitsluitend als concept bestaat. Meningsverschil ontstond over de formulering van de aanbevelingen. De conclusies en aanbeveling van het onderzoek die thans worden geformuleerd zijn geheel voor de verantwoordelijkheid van bestuur en stuurgroep van de Stichting Behoud Moderne Kunst.



### *Conclusies en aanbevelingen*

Bestuur en stuurgroep van de Stichting Behoud Moderne Kunst formuleren naar aanleiding van bovenstaand materiaal de volgende conclusies.

1. Het onderzoek dat in het kader van het Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland in de periode 2002 tot 2005 heeft plaatsgevonden, heeft geen eensluidende definitie van het begrip “kunstenaarsarchief” opgeleverd. De resultaten van het onderzoek kunnen derhalve (nog) niet gegeneraliseerd worden in de richting van een standaard model van een wat een kunstenaarsarchief zou kunnen zijn. De doelstelling om een bruikbare leidraad voor het samenstellen van kunstenaarsarchieven op te leveren, is derhalve niet gerealiseerd. De uitkomst is echter meerledig: het kunstenaars archief kan zeer divers van opzet en inhoud zijn. Het archief van Hugo De Baere (+1984) bestaat uit materiaal, spullen, foto's, delen van kunstwerken e.d. waaruit de onderlinge samenhang nog afgeleid moet worden. Het archief van Van Golden is opgebouwd uit gesprekken tussen kunstenaar en curator over specifieke werken, waarbij de kunstenaar als regisseur van de inhoud optreedt. Uit beide varianten blijkt dat allerlei gegevens multi-interpretabel zijn: zowel de gesprekken met Van Golden als de concrete verfmaterialen bij De Baere. Ook de verschillende variabelen/invalshoeken voor het kunstenaarsarchief zijn concreet zichtbaar geworden. Een archief bij leven of na overlijden van de kunstenaar, een archief samengesteld in een museum, een archief gebaseerd op het achtergebleven atelier, of een archief beheerd door nabestaanden (foundation).

De aanbeveling is dan ook om naar meer kunstenaarsarchieven te kijken, bijv. naar bestaande foundations, beheersstichtingen of monografische musea, die zich rond de grootste kunstenaars als vanzelf vormen. Dan zijn parallellen en structuren te herkennen die zich bijna ‘van nature’ zo voordoen, waarop een model kan worden gebaseerd.

2. De vergelijking van de onderzoeken naar het archief Debaere enerzijds en Van Golden anderzijds, levert meteen een scala aan variabelen op die tijdens het onderzoek een rol spelen. Het is juist daarom logisch dat er geen methode te

ontwikkelen is zoals de 'leidraad voor Kunstenaarsinterviews'. Het organische, dynamische en interactieve karakter van een oeuvre en de volstrekte diversiteit per kunstenaar kan moeilijk tot een eenduidige model leiden. Veeleer lijkt de pragmatische aanpak per gelegenheid, die zich aanbiedt een algemene leidraad (anything goes), waarbij het oeuvre en de structuur van werken van de kunstenaar de richting voor archief opbouw kan aangeven (go with the flow). Het weglaten van interpretatie, het vastleggen van droge feiten en het zo toegankelijk mogelijk maken van de informatie zijn belangrijke voorwaarden om voor later onderzoek een goed archief op te bouwen. Al met al geen eenduidig resultaat maar wel een belangrijke conclusie. Het onderzoek kan in die zin worden beschouwd als een geslaagde oefening, als een stap in een langdurig proces tot verbreding van de bewaarstrategie voor moderne en hedendaagse kunst; als zodanig heeft het onderzoek bijgedragen aan het opstellen van de gezamenlijke onderzoeksagenda voor de nabije toekomst.

3. Musea houden over het algemeen bij de verwerving van kunstwerken geen rekening met toekomstige problemen op het vlak van conservering, presentatie en restauratie van die werken. Toch weten ze dat ze eens, vroeger of later, met vraagstukken op dit terrein worden geconfronteerd. Het is een uitermate verstandige strategie om, naast de verwerving en het beheer van de werken zelf, in de vorm van kunstenaarsarchieven kennis te verzamelen en te ordenen die ten dienste staat van toekomstige beslissingen op het vlak van restauratie en conservering. Het opbouwen van een kunstenaarsarchief verbreedt de kennis over de werkwijze van de kunstenaar en over individuele kunstwerken.

4. Het aanleggen van kunstenaarsarchieven is voor de musea verrijkend; het geeft een substantiële verbreding van de bewaar- en presentatie strategieën en derhalve van de afgeleide beheerstaken van de musea.

5. Uit het onderzoek is gebleken, dat een kunstenaar uitgesproken ideeën kan hebben over de wijze waarop zijn werk moet worden beheerd, behouden en getoond. De consequentie hiervan is, dat (het model van) een kunstenaarsarchief zo ruim en flexibel moet zijn, dat het vele verschillende attitudes vervatten kan. Dat vraagt om een open model waarin in ieder geval plaats is voor:

- materiële en fysieke elementen (verfmonsters, dragers, lijstmateriaal, stalen, gekoppeld aan technische beschrijvingen, industriële normen, e.d.)
- visuele documentatie (foto's van werken, videobanden, infraroodopnamen, omschrijvingen van de werken, technische tekeningen, e.d.)
- tekstuele documentatie van de samensteller van het archief, waarin ook het proces van het totstandkomen van het archief zelf is vastgelegd. Hierin komt ook de rol van de kunstenaar naar voren en die van de samensteller met de keuzes die beide daarin maken.
- knipsels, artikelen, scripties, beschrijvingen van derden, die een toelichting geven op de positie van de kunstenaar en zijn werk.

#### *Financiële paragraaf*

In het kader van het verdrag is op advies van de Commissie Cultureel Verdrag Vlaanderen-Nederland voor het gehele project een bedrag van € 100.000 ter beschikking gesteld door het ministerie van OC&W. Van deze subsidie resteert bij de afronding van het project een bedrag van ca. € 10.000. Een gespecificeerde financiële afrekening is als bijlage aan dit verslag gevoegd. (Zie bijlage 6)

Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK)

Tilburg, 29 juni 2006



**Evaluatie-advies Project archieven van hedendaagse  
toonaangevende kunstenaars**

**Bijlage 7**

**Artikel H. Janssen, Daan van Golden, Case-study voor een  
kunstenaarsarchief, JongHolland, 2005, nr. 1, pag.13-19**

---



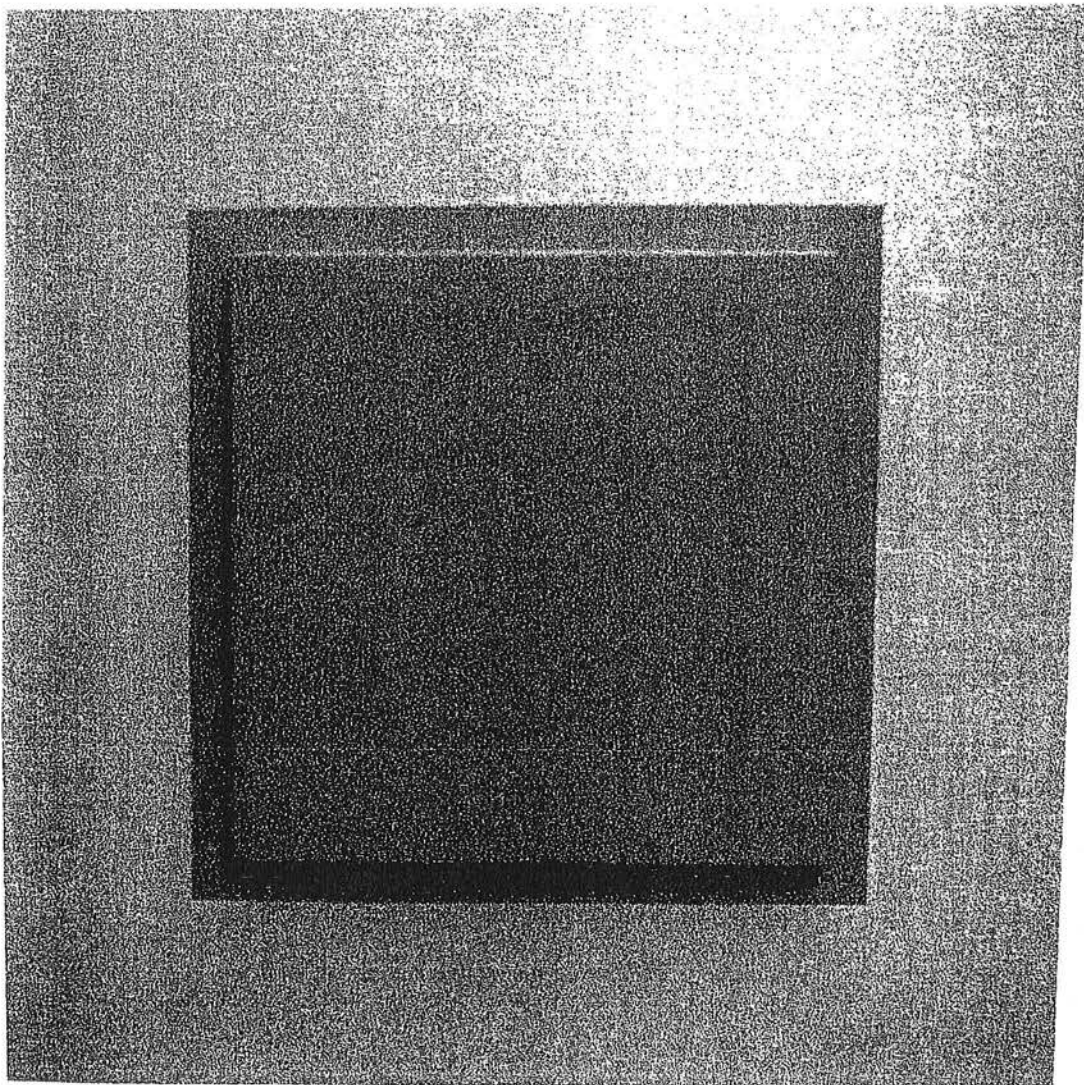
# Daan van Golden Case-study voor een kunstenarsarchief

'Jiteindelijk gebeurt alles, en niets is tegen te houden'

Eigentijdse kunst is kwetsbaar. Buiten het risico van beschadiging is er kans op andere rankementen. Materialen zijn zwak en vergankelijk. Onderdelen kunnen in onbruik raken, zoals bij video, film en computertechnologie. Ook is eigentijdse kunst steeds meer een proces of een gebeurtenis, niet langer een object. En processen gaan voorbij, ontglippen aan de bewaarzucht van het museumbedrijf. De keuze om eigentijdse kunst wél te bewaren vereist creativiteit en onconventionele methodieken. Maar vooral ook overleg met de kunstenaar. Deze kan informatie geven over materialen, technieken en bedoelingen. Zo kan hij richting helpen geven aan de aard en de wijze van conservering van zijn kunst.

| Hans Janssen

| Hans Janssen is conservator schilderijen en beelden van het Gemeentemuseum Den Haag.



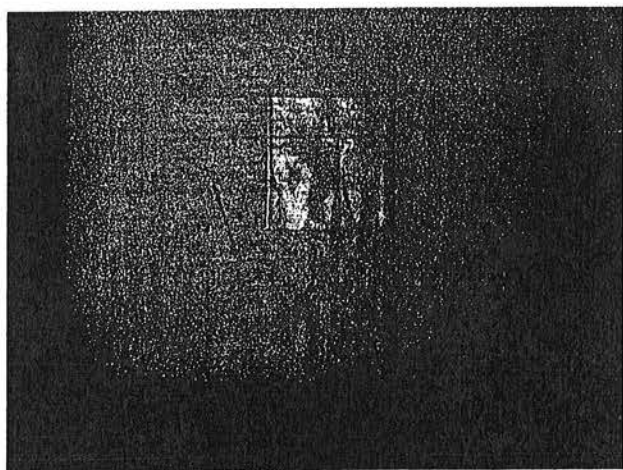
| 1 Daan van Golden,  
*Tweeluis*, 1965, lakverf op  
doek op paneel, op doek op  
paneel, 50 x 50 cm,  
Collectie Bouwfonds.

Het Project Kunstenaarsarchieven is een initiatief van de SBMK (Stichting Behoud Moderne Kunst), uitgevoerd onder auspiciën van het Vlaams Nederlands Cultureel Verdrag. De SBMK is het platform waarop de Nederlandse musea voor moderne kunst samenwerken bij het bevorderen van de

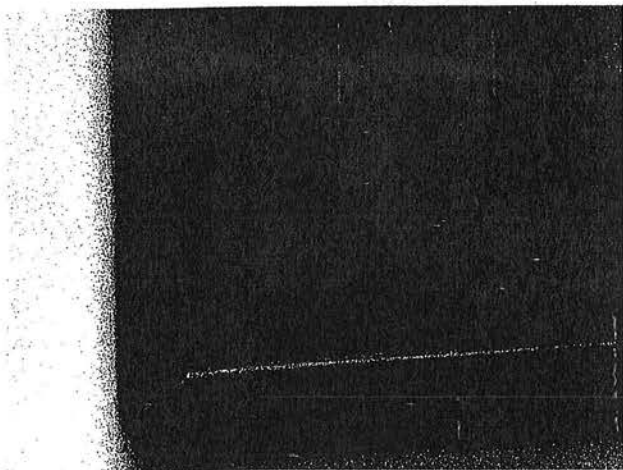
theorievorming rond de conservering van moderne kunst, bij het bevorderen en coördineren van onderzoek naar nieuwe methoden en technieken en bij het ontwikkelen en instandhouden van een internationaal netwerk van experts op het gebied van conservering en restauratie van moderne kunst. Het in 2002 gestarte Project Kun-

stenaarsarchieven is bedoeld als een meerjarig onderzoek, naar tenminste vijf kunstenaars en oeuvres. Als eersten kwamen Hugo Debaere van Vlaamse en Daan van Golden van Nederlandse kant aan bod. Het feitelijke onderzoek naar werk van Van Golden heeft een hoeveelheid materiaal opgeleverd die mettertijd terecht zal komen bij

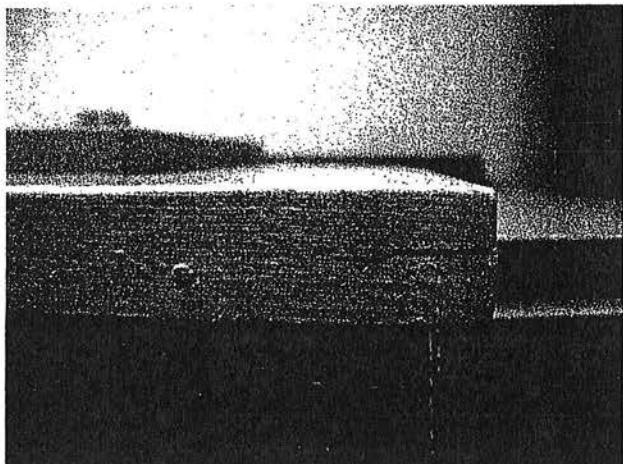
het RKD (Rijksbureau voor Kunstschied Documentatie) of een andere vormende instelling. Het eindverslag van Daan van Golden wordt binnenkort rond en gepubliceerd.



2 Detail *Tweeluik*, 1965, Bouwfonds kunststichting,



4 Daan van Golden, detail *Sex Pistols*, 1979, kleurenfoto, in lijst achter glas, 28,5 x 22 cm, Particuliere collectie (in bruikleen aan het Gemeentemuseum, Den Haag, 2002).



2 Detail *Tweeluik*, 1965, Bouwfonds kunststichting, Hoevelaken.



... jssen september 2002 en februari 2004 legde  
: vijftien atelierbezoeken af bij Daan van Gol-  
en. Daarnaast bezocht ik met en zonder hem  
en aantal depots en verzamelingen waar ik zijn  
erk bekeek en besprak. Aan de basis van dit  
lles lag de experimentele poging om in een  
tar tijd samen met de kunstenaar een archief  
: vormen over het hoe en waarom van zijn  
: materiaalgebruik in de verschillende fasen van  
jn oeuvre, over zijn intenties achter technische  
igenaardigheden, zijn mening over veroude-  
ngsprocessen, zijn ideeën achter de speciale  
esentatiewijze van afzonderlijke werken en  
ver de veranderende contexten waarin zijn  
erken zouden kunnen functioneren. Dit experi-  
mentele onderzoek vond plaats in het kader van  
et Project Kunstenaarsarchieven. Deze case  
ad als doel een antwoord op de vraag te vinden  
: hoeverre een systematische, integrale en an-  
ciperende benadering van een heel oeuvre (het  
(unstenaarsarchief) een adequate conservering  
an ondersteunen. Kan een Kunstenaarsarchief  
en meerwaarde vormen voor het toekomstige  
eheer en behoud van eigentijdse kunst?

... n de huid van de kunstenaar  
ot op heden wordt een kunstenaar alleen inci-  
enteel betrokken bij de conservering van zijn  
werk. Er is toevallige schade ontstaan. Er is een  
esentatie op handen of er mankeert iets. Iets  
erkt niet meer. Of er zijn onduidelijkheden over  
s beste presentatiewijze. In een gunstig geval  
s er de tijd om de kunstenaar om zijn of haar  
tandpunt te vragen. Maar onder de druk van  
e omstandigheden wordt ook de kunstenaar  
edwongen met snelle, haalbare oplossingen te  
omen. Die zijn, zeker op de langere termijn,  
aak niet de beste. Omdat incidenten geen plan-  
ing kennen, groeit de kennis over een adequaat  
eheer en behoud ook ongecontroleerd. Hoe  
eter de omstandigheden, hoe minder vaak de  
unstenaar geraadpleegd zal worden, omdat  
chade uitblijft. En als er al schade is die in  
amenwerking met de kunstenaar succesvol is  
ersteld, blijft de opgedane ervaring verborgen  
n verspreide restauratiedossiers. Zijn we er voor  
le toekomst niet bij gebaat de conserverings-  
raagstukken van eigentijdse kunst nú in kaart te  
rengen, zolang de kunstenaar leeft? Pro-actief?  
Vaar mogelijk kunnen dan oplossingen worden  
gevonden, of op z'n minst problemen worden  
geordend. Zouden toekomstige conservatoren en  
estauratoren daar geen baat bij hebben? Het  
ntwoord lijkt duidelijk. Welke restaurator heeft  
niét in de huid of in de handen van de kunste-  
aar willen kruipen, op zoek naar de beste  
plossing voor een conserveringsvraagstuk?  
De kwestie lijkt simpel. De maker is bij ei-  
gentijdse kunst eenvoudigweg voorhanden en  
reative oplossingen kunnen in samenspraak  
vorden ontwikkeld. Een prachtig voorbeeld van  
:o'n creatieve oplossing lijkt de suggestie die  
Daan van Golden ooit deed voor de restauratie  
an een monochroom oppervlak. Deze lastige  
achtmerrie van elke restaurator bestaat eruit  
lat de matheid en de kleur van het omliggende  
monochroom zich bijna niet laten matchen met  
de retouche in beschadigde delen. In de aanloop

naar de overzichtstentoonstelling in Museum  
Boijmans-van Beuningen in Rotterdam in 1982,  
constateerde Van Golden schade bij *Tweeluik*,  
1965 [1]. Er was sprake van gesprongen verf  
bij de overgang van het geel naar het wit, door  
frictie tussen de panelen en door droging van de  
verf. Daarnaast waren er drie echte beschadigin-  
gen, door stoten en schampen ontstaan, langs  
de randen van het zachte, monochrome matte  
wit van het onderste paneel. Deze herstelde Van  
Golden volgens de door hemzelf in gesprek met  
mij tot 'NS-methode' gedoopte procedure. De  
Nederlandse Spoorwegen repareert verschade  
aan het rollend materieel door de beschadiging  
rondom af te plakken met tape, zodat een vier-  
kant vakje ontstaat. Dat wordt vervolgens inge-  
vuld met de beoogde kleur. Na verwijdering van  
de tape is het resultaat een op de oude verflaag  
liggend vierkantje van een meestal afwijkende  
kleur geel of blauw dat de beschadiging keurig  
afdekt. Ook bij Van Golden is duidelijk sprake  
van kleur- en glansverschil [2]. Van Golden vindt  
dat niet bezwaarlijk. Opmerkelijk genoeg gebeurt  
in de traditie van de Japanse kunst, die Van  
Golden zeer bewondert, bij de restauratie van  
keramiek iets vergelijkbaars. Daar voorziet men  
de beschadigde plek van een duidelijk te onder-  
scheidende gouden vlak. De schade wordt ook hier  
– net als bij *Tweeluik* – onderdeel van de ge-  
schiedenis van het object. Het is een toevoeging  
die in de Japanse traditie beoordeeld wordt als  
een verrijking. De historie geeft het object een  
bijzonder aspect.  
Op de vraag of hij de 'NS-methode' toepasbaar  
acht op andere monochrome vlakken in zijn werk  
gaf Van Golden een vrij zeker antwoord. Niet  
dus. Door de jaren heen zijn soms ingrijpende  
restauraties aan zijn werk verricht. Naar volle  
tevredenheid, omdat de resultaten met zorg en  
aandacht zijn verkregen, volgens de geldende,  
gangbare regels van de restauratie-ethiek.  
Deze zijn volstrekt anders dan de regels die de  
kunstenaar zelf zou bedenken. Dat is goed en  
dat hoort zo. Uiteindelijk is de zuivere, op het  
behoud van de esthetische en historische inte-  
griteit van het materiaal gerichte houding, die  
behoud van het object optimaal garandeert, het  
beste uitgangspunt. Hieruit blijkt dat creatieve  
oplossingen van kunstenaars niet zonder meer  
nagevolgd kunnen worden, en dat de rol van de  
restaurator, de conservator en de kunstenaar in  
het conserveringsproces een heel specifieke is.  
De vrijheid of de creatieve mogelijkheden van de  
een zijn niet zonder meer ook die van de ander.  
Ook betekent het inzamelen van informatie over  
gebruikte materialen, technieken en voorkeuren  
nog niet dat in elke situatie en in elk denkbaar  
geval een recept voor een adequate behandeling  
op de plank ligt.

### Instabiliteit van eigentijdse kunst

Nu was het een troost dat het werk van Van  
Golden, juist op het vlak van het gebruikte mate-  
riaal, nauwelijks problemen oplevert. Materiaal-  
technisch onderzoek naar de Japanse lakverf die  
hij vanaf het najaar van 1963 ging gebruiken,  
wijst bijvoorbeeld uit dat zowel de verf als de

manier waarop Van Golden deze toepaste – op  
fijn linnen dat hij verlijmdde op houten panelen  
– een bijna eeuwig leven tegemoet ziet. De  
keuze voor Van Golden als onderwerp van een  
eerste verkenning op het terrein van het kunste-  
naarsarchief was dan ook niet zozeer ingegeven  
door mogelijke problemen op het vlak van het  
materiaalgebruik. Het was eerder de waarneming  
dat het functioneren van zijn kunst, hoezeer  
object ook, een element van proces introduceert  
dat wat materieel stabiel is, functioneel instabiel  
maakt. Het werk van Van Golden komt steeds  
opnieuw, in andere contexten, op een andere  
manier tot leven. Vanaf zeer vroeg in zijn oeuvre  
tovert hij met zijn werk de ruimte om tot een  
eigen domein, met een eigen sfeer en een eigen  
leven. Zelfs de meest traditionele schilderijen  
ondergaan in die context een metamorfose. Zij  
zijn niet langer smakelijk geconstrueerde ele-  
menten in de wereld. Zij jagen de wereld aan,  
kleuren deze. Het was de vraag of dat aspect  
gevolgen heeft voor de conserveringstechnische  
omgang.

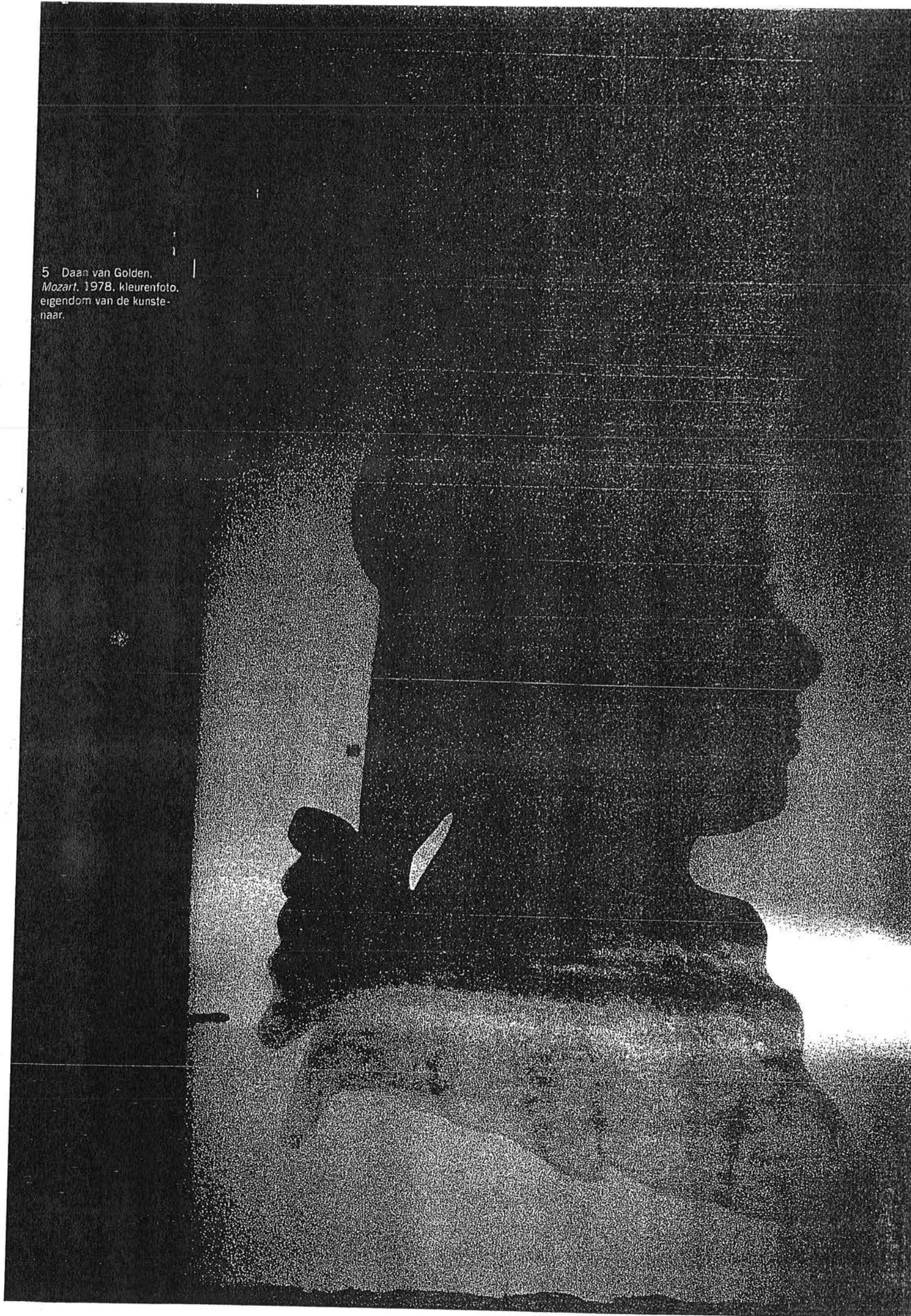
Eigenlijk is natuurlijk alle kunst in die zin meer  
proces dan object. Maar voor eigentijdse kunst  
geldt dat zij die instabiliteit ook daadwerkelijk  
opzoekt. Het objectkarakter komt in het proces  
van het presenteren op losse schroeven te staan.  
In het oeuvre van Van Golden wordt – net als in  
het oeuvre van de door hem bewonderde Yves  
Klein – het instabiele proceskarakter vooral  
zichtbaar in de grafiek, de foto's en de andere  
werken die steeds ontstonden in de periferie van  
het schilderen. In de museale context wordt dat  
proceskarakter problematisch, omdat in het mu-  
seum objecten uit de tijd genomen worden, uit  
het proces gehaald en stilgelegd.

Aan de ene kant maakt Van Golden objecten van  
een klassieke schoonheid, die geen twijfel laten  
over hun objectkarakter. Aan de andere kant laat  
hij er vooral in zijn tentoonstellingsinstallaties  
en in zijn presentatiewijze geen twijfel over  
bestaan dat zijn werk hoort bij vandaag, bij het  
hier en nu van de toeschouwer. Met name zijn  
fotowerken markeren die houding, ze geven re-  
liëf aan het steeds in het centrum staande schil-  
deren. In de foto's wordt wat in het hart van het  
schilderen staat op een meer vertellende manier  
voorgesteld. Van Golden investeert veel in de  
metamorfose van een object tot een gebeurtenis,  
een presentatie. De toeschouwer speelt in al die  
presentaties een impliciete rol. Diens manier  
van kijken wordt niet gemanipuleerd, maar wel,  
waar nodig, vriendelijk ontregeld, en blijkt net  
zo belangrijk te zijn als de bron waaruit het werk  
voortkomt. Er is een wisselwerking in het werk  
van Van Golden tussen de intentie van de maker,  
het publiek functioneren (zichtbaar in de vaak  
opvallende presentaties) en de materialiteit van  
het werk zelf, de tastbaarheid van het materiaal.  
Daarmee leek Van Golden uitstekend geschikt  
om als eerste 'case' van het Project Kunste-  
naarsarchieven te worden behandeld.

### Associatief en meanderend

Van Golden gaf direct aan alles best te vinden  
maar de gesprekken die wij voerden niet vastge-  
legd te willen hebben op tape of video. Naar zijn

5 Daan van Golden,  
*Mozart*. 1978, kleurenfoto.  
eigendom van de kunstenaar.



waardoor het beeld gelaagd werd. Plexiglas is daarbij veel helderder. 'Freaky', in de woorden van Van Golden. Dat speelde in de cultuur van de jaren zestig. Grillige reflecties en vertekeningen konden bijdragen aan de werking en de kracht van het beeld.

Hoe belangrijk reflectie werd voor Van Golden in die jaren blijkt wel uit het plezier waarmee hij tot op de dag van vandaag de parabel vertelt van de Chinezen en de Grieken. Hij kwam het verhaal tegen tijdens een verblijf in Londen in 1966, in een cultboekje over de Arabische wijsgeer Al Ghazali. Hij vertelde Carel Blotkamp het verhaal tijdens diens bezoek aan de tentoonstelling bij Galerie 20, daarmee een context aanreikend voor het getoonde. De sultan vroeg Chinese en Griekse kunstenaars een wandschildering te maken op tegenover elkaar liggende muren in een speciaal gebouwd paviljoen. Beide ploegen togen aan het werk, nijver en in gepaste stilte, afgeschermd van elkaar door een gordijn. De Chinezen vroegen elke dag om nieuwe verf. De Grieken bleven stil. Toen ten slotte onder de feestelijke klanken van cimbalen en trompetten de schilderijen werden onthuld, bleek de prachtige, kleurrijke schildering van de Chinezen zacht en delicaat te worden gereflecteerd op het perfect gepolijste oppervlak van de Griekse muur waar elk spoor van verf met zorg van was verwijderd. De beslissing om *Margrieten* in te lijsten, genomen in 1968, vier jaar na het ontstaan van het schilderij, kan in dit perspectief worden geplaatst. *Margrieten* werd in de presentatie getransformeerd tot een ander schilderij. De toevoeging was niet zonder betekenis.

Een van de latere eigenaren van *Margrieten* was zich van deze bijzondere betekenis niet zo bewust. Of de cafetarialijst hem te veel deed denken aan de meer morsige aspecten van de jaren zestig en zeventig is mij niet bekend, maar in ieder geval sloopte hij hem eraf. De huidige presentatiewijze – in een houten baklijstje – heeft niet de voorkeur van Van Golden maar, zo bleek in ons gesprek, hij weet dat eigenaren desondanks vaak beslissen de manier van inlijsten aan te passen. De gebruiker neemt vaak de verantwoordelijkheid voor het contextueel functioneren, op een traditionele, bijna negentiende-eeuwse manier. Maar de manier van inlijsten is voor Van Golden nadrukkelijk onderdeel van het artistieke domein van de kunstenaar om het zo maar eens te zeggen. Het is deel van het werk. De lijst functioneert op de overgang tussen het gemaakte en het getoonde.

### Patina geeft 'soul'

De beslissing om een bepaald soort lijst te nemen heeft ook praktische, technische kanten. In de jaren zeventig besloot Van Golden de cafetarialijst niet langer te gebruiken. De reden voor de verandering was simpel, zo verzekerde de kunstenaar mij herhaaldelijk: de cafetarialijst was lastig in verstek te vijlen en voldeed bijna nooit aan de hoge eisen van nauwkeurigheid en zuiverheid die Van Golden zichzelf stelt. In plaats van het aluminium koos hij voor de raminhouten lijst die bij de firma Hubo in stroken gekocht kon worden. Het was een simpel

lijstje met een gekraalde overslag en de karakteristieke holle zijkant waar de Hubo in die jaren goede zaken mee deed [4]. Deze lijst was leverbaar in twee maten: 2,3 cm diep en de andere 1,7 cm, bij een kraaltje van 0,9 cm.

Bij herhaling kwam ons gesprek op juist dit lijstje. En vooral op de manier waarop Van Golden vanaf ongeveer 1976 zijn foto's meestal inlijstte. In Museum Boijmans Van Beuningen kwamen we bijvoorbeeld een serie foto's tegen die waren afgedrukt op halfmat papier en die direct tegen het glas in de lijst gemonteerd waren, zonder passe-partout. Deze manier van inlijsten heeft niet het patent op conserveringstechnische volmaaktheid. Dus vroeg ik door. Om precies te weten waar de grenzen lagen. Wat veranderd kan worden en wat beter niet veranderd kan worden aan deze inlijsting. Ik kwam van alles te weten: over foto's die series vormen maar ook afzonderlijk kunnen hangen, over foto's die series vormen maar wel of juist geen vaste volgorde hebben, over foto's als reproductie, als uniek object, wat 'vintage' is in de ogen van de kunstenaar (door hem zelf, in de tijd van ontstaan afgedrukte foto's). Over Braziliaanse lijstjes, over lijstjes van lijstenmakerij Rembrandt in Rotterdam, over lijstjes van Paul Beckman, en wat niet. Elke foto en elke lijst vraagt om een eigen benadering, zo moest de conclusie luiden. Wanneer een foto een passe-partout nodig heeft of niet, is niet te zeggen. Het is het beste nergens aan te komen, en de foto's goed ingepakt op hun plaats te laten zitten. Vaak heeft hij zijn werk ook zo ingelijst dat het moeilijk zonder destructieve ingrepen kan worden losgemaakt uit passe-partout en omlijsting. Een beetje degradatie, normale veroudering, is ook helemaal niet erg. Patina geeft 'soul'. Verder zou hij ervoor pleiten alles zo te laten als het is. Maar, zo verzekerde Van Golden mij ook bij herhaling, 'uiteindelijk gebeurt alles, en niets is tegen te houden'. Dus net als *Margrieten* zou veel fotowerk wel eens structureel veranderd kunnen worden in de toekomst omdat in de inlijsting wordt ingegrepen.

In het allerlaatste gesprek, toen we wat we gevonden hadden nog verder aan het corrigeren en aan het bijschaven waren, gebeurde iets opmerkelijks. In een achteloze bijzijn, tijdens het opgieten van nieuwe thee in de als keuken gebruikte kast, mompelde Van Golden, nadat we het weer opnieuw over de koude inlijsting achter glas hadden gehad, dat het inlijsten zonder passe-partout, 'direct in het vlees', in de taal van de jaren zeventig een 'piece', of een 'artpiece' heette. Die zijn altijd klein, zo verzekerde hij mij. Ze hebben iets handzaams en huiselijks, iets on-museaals ook, iets dat je voor je eigen omgeving maakt, omdat het bijzonder genoeg is om in te lijsten. 'Pieces' gaf je ook cadeau. De cafetarialijsten, zo bleek verder, hadden ook dat aspect. Dat laat zien dat de koude inlijsting achter glas en zelfs in zekere zin ook de cafetarialijst onderdeel was van een praktijk die ingebed was in het privé-leven en daar ook een betekenis vertegenwoordigde. Dit is informatie die niet materiaal-technisch maar intentioneel is. In hoeverre die intenties buiten de privé-wereld nog relevant zijn

is de vraag. Zij zijn metertijd opgeslokt door totaal anders gerichte werking als 'Van Golden' die aan dit soort werken is gaan kleven. Ook is de bron samen te vatten in het begrip 'piece' toch zijn dit soort werken buiten de privé-wereld gaan functioneren langs heel andere lijnen, w Van Golden maar ten dele vat op heeft.

### Mozarts metamorfose

Daarmee betreedt het Kunstenaarsarchief het veel grotere, maar niet minder relevante kunst-historische terrein waar de werking van het kunstwerk centraal staat. Het is de vraag in hoeverre de kunstenaar de enig aangewezen persoon is om daar uitsluitsel te geven. De kunstenaar heeft als maker een spontane, directe en reële ambachtelijke relatie en kennis van het object dat hij maakte. Die kennis is niet rationeel, niet zelfbewust en vooral impliciet. Het hoe er waarom van het gemaakte is daarom niet zonneklaar. De maker staat tot het object als een tot het water. De maker maakt in zijn handelen geen onderscheid tussen de bedoelingen die hij bewust nastreeft, en de mogelijkheden die materiaal en context hem opleggen. De maker doet als hij maakt. Natuurlijk kan de kunstenaar, al hij niet iets maakt, zich buitengewoon bewust zijn van allerlei aspecten van zijn handelen. Hij is zelfs waarschijnlijk, want hij is uit hoofde van zijn professe goed ingevoerd in zijn vak en weet waarover hij praat. Hij heeft echter ook voorkeuren en weet soms niet meer wat hij van een object moet vinden. Soms geeft hij informatie die het object reliëf geeft door bepaalde aspecten ervan uit te lichten of te benadrukken of juist wat weg te drukken. Maar altijd is het interpretatie, nooit eenduidig objectieve informatie. Dat blijkt bij Daan van Golden wanneer hij vertelt hoe het fotowerk *Mozart* ontstond uit een opeenvolging van gebeurtenissen in het atelier die hij niet of nauwelijks in de hand had [5]. Hij schilderde het profiel van Mozart in een speciaal aangemaakte, blauwe tempera op linnen, met een klein penseel. Al snel ontdekte hij te weinig verf te hebben aangemaakt, waarna hij de verf steeds dunner opraapte, eindigend in de halspartij met nauwelijks zichtbare streken van een bijna droge kwast met sterk verdunde verf. Niet wetende wat hij verder met het doek moest, spijkerde hij het aan de muur en maakte hij een foto die, ergens in het proces van ontwikkeling, de onderzijde deed oplichten, een waas van kabling over het beeld legde, de kleur van het beeld totaal deed veranderen en ook de wand in de verandering betrok. De metamorfose voltooide het proces van het maken onbedoeld. Van Golden aanvaardde het als een geschenk. De vraag naar het waarom en het hoe levert hier uiteindelijk niet veel meer op dan een gepaste eerbied voor het wonder van het creatieve. Heel veel eigentijdse kunst ontstaat zo. De rol van de maker in dat proces is onzeker. De voorzichtige conclusie na één onderzoek naar de relevantie van Kunstenaarsarchieven leert dat de materiaaltechnische documentatie van intenties, maar ook van werking en respons bij anderen dan de kunstenaar relevant materiaal kan opleveren. Museale bewaarstrategieën voor

Idee zouden die te veel een eigen leven kunnen gaan leiden, en gebruikt kunnen worden voor doeleinden waarvoor ze nooit bestemd waren. Of, in de taal van hierboven: losgezongen kunnen worden van de gebeurtenis, van het fluïdum van het proces. Dus maakte ik aantekeningen die ik naderhand uitwerkte en ter autorisatie voorlegde. In 1989 had Van Golden Lien Heyting een interview gegeven waarin veel gedegen informatie over de relatie tussen materiaal en intentie was samengebracht. Veel van de verhalen waren dus al gepubliceerd, hoewel al snel bleek dat er ook variaties en nuances waren. Ik besloot die niet te interpreteren maar aan het archief toe te voegen zonder commentaar.

Vanzelfsprekend was niet alles bruikbaar. Ik ontdekte al snel dat gestructureerd praten bij Van Golden niet goed werkte. Steeds volgde hij uitvoerig zijn eigen associaties. Het resultaat was meanderend. Dat had voordelen. Wat mij betreft stond van tevoren niet precies vast wat voor soort informatie gevonden moest worden. Het moest wel informatie zijn over materiaal, vormen van presentatie, visies op het gebruik van het werk in de toekomst en zo meer. Maar hoop en uitgangspunt was ook het vinden van nieuwe, relevante informatie. Verzamelen van dat soort informatie is niet te herleiden tot een methode. De meeste overeenkomst is er nog met een speciale opvatting van het veldwerk in de culturele antropologie die leert dat onderzoeker en onderzochte niet onafhankelijk zijn, elk een rol spelen, dat de gevonden informatie niet 'hard' is

en dat niemand zich zomaar iets herinnert. Zoals in de gangbare literatuur over 'oral history' ook al is beschreven: de herinneringen en verhalen hebben een wonderlijke band met het heden, wat actueel gebeurt in het atelier (Van Golden had juist een van zijn meest productieve jaren als schilder). Om toch wat structuur te creëren vond ik houvast in afzonderlijke kunstwerken.

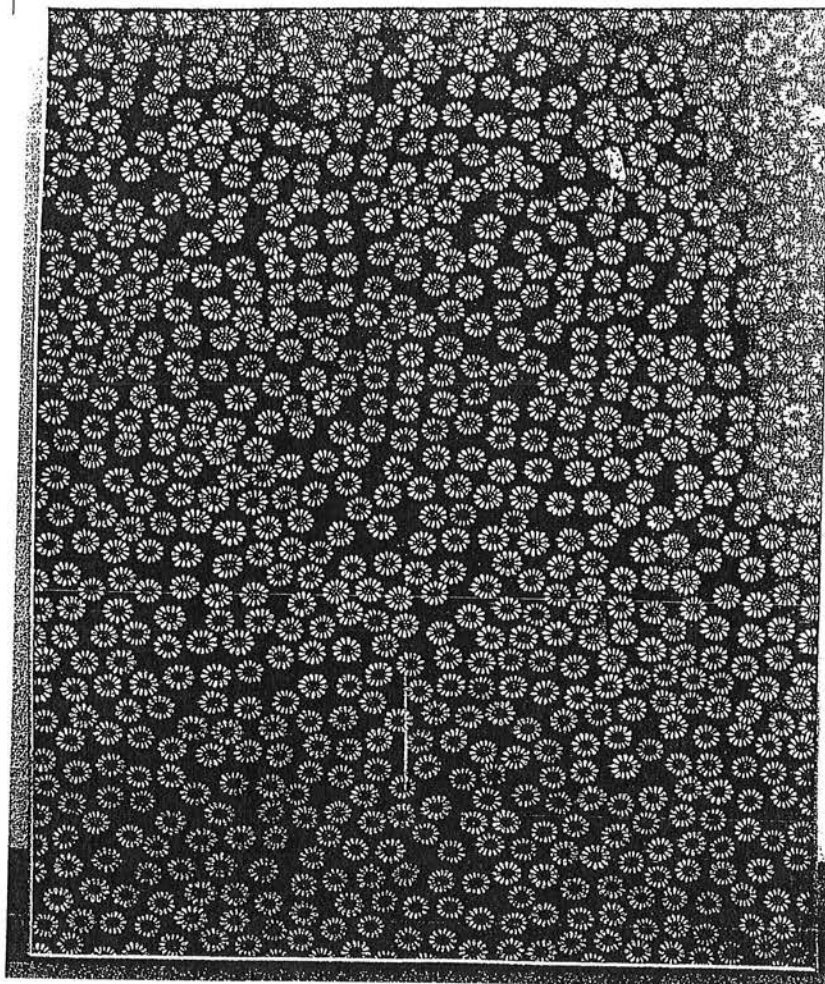
Die konden functioneren als ankers, waaraan het besprokene kon worden vastgeknoopt. En waaraan de relatie tussen inhoud, materiaal en techniek kon worden vastgekoppeld. Toch bleken die ankers ook vlottend. Vanuit allerlei invalshoeken schitterden steeds andere facetten op.

Na ongeveer drie gesprekken bleek dat het opgetekende materiaal in alle gevallen aanleiding gaf tot soms zeer ingrijpende correcties door de kunstenaar. Soms had ik het gewoon verkeerd begrepen. Ook had ik de neiging een opmerking over bijvoorbeeld de manier van inlijsten van een zeefdruk te verheffen tot een wetmatigheid die zou kunnen gelden voor alle zeefdrukken uit die periode. Niets bleek minder waar. Contexten, waaronder ook de recente ontwikkelingen in het eigen werk, waren minstens zo belangrijk. Ook gaven mijn notities aanleiding tot preciezer informatie, tot nóg meer voorbeelden en tot nóg veel meer verhalen, die ik steeds opnieuw weer optekende. Ook die gaven weer aanleiding tot correcties en nuanceringen, enzovoort en zo verder. Dit omgekeerde Droste-effect kreeg al snel zorgelijke kantjes (de hoeveelheid relevante informatie bleef angstwekkend groeien), maar

bracht ook onvermoede thema's aan het licht. Veel meer om het lijf bleken te hebben dan aanvankelijk aangenomen.

### Cafetarialijst

Als voorbeeld kan het thema van het inlijsten dienen. In het oeuvre van Van Golden speelt inlijsting een belangrijke rol. Diverse critici hebben al eerder gewezen op het belang van de inlijsting als esthetisch mechanisme. De lijst is illustratief voor de manier waarop het maakproces bij Van Golden naadloos en vloeiend overloopt in de presentatie van het kunstwerk. En dus hoe het object in metamorfose een proces wordt. Slechts een klein detail van de inlijsting levert dat misverstanden op zoals bij het schilderij *Margrieten* uit 1963, dat aanvankelijk ingelijst in wat Van Golden zelf de 'cafetarialijst' noemt. Dit is een plat aluminium stripje met een smalle, gekraalde overslag die met schroeven tegen de meubelplaat werd gezet waarop de afbeelding van de afbeelding op een driehoekige meubelplaat werd gezet waarop de afbeelding op een driehoekige meubelplaat werd gezet. Van Golden had *Margrieten* op paneel geschilderd, aanvankelijk op een paneel van glas. Pas later, in 1968, bij de voorbereiding van zijn tentoonstelling bij Galerie 20 in Amsterdam werd *Margrieten* keurig ingelijst achter glas. Van Golden leerde het belang van het inlijsten van Steef de Vries, vriend en verzamelaar, die kunstwerken kocht en ze dan zelf netjes inlijstte achter glas of plexiglas in de cafetarialijst, vandaan. Voor Van Golden was verder niet onbelangrijk dat de spiegelingen en reflecties gingen meespe-



3 Tentoonstelling Galerie 20, Amsterdam, 14 oktober tot 5 november 1968, met het schilderij *Margrieten* ingelijst achter glas op een lage sokkel gepresenteerd.

gentijdse kunst zullen zich dan ook niet langer kunnen beperken tot het materiaal van het kunstwerk. Zij zullen, anders gezegd, ook de presentaties van het werk en de contexten waarin het functioneert als materiaal moeten gaan leren kennen. Bewaren gebeurt dan door niet de objecten maar de gebeurtenissen en contexten te documenteren. Op een goede manier ontsloten, niet alleen voor restauratoren en conservatoren, maar ook voor een breed publiek, kan het helpen bij het zichtbaar maken en levendig houden van ons erfgoed. Wat geldt voor het inlijsten bij Daan van Golden, geldt ook voor de installaties van zijn werk. Dus niet alleen uitstellen, maar ook in een niet uitgekristalliseerde vorm dingen suggereren, een verhaal vertellen, tot leven wekken. Als hij op een bepaald moment niet meer is, kan hij zelf deze taak niet meer uitvoeren. Toch hoopt hij dat de mensen iets moois met zijn werk kunnen doen, en geen paarden voor de zwijnen gooien als in de Kunsthal, waar bij de poparttentoonstelling in 1995 werken van hem buitengewoon ruw en vuilend bovenop elkaar gehangen waren. Je kunt alleen maar hopen dat het in de toekomst wel lukken om nieuwe impulsen te ontfangen aan het werk, dat het werk daarvoor rijk genoeg is.

### Conservator als auteur

De vorming van het Kunstenarsarchief Daan van Golden begon vanuit de gedachte het werk van Van Golden in materiaaltechnisch opzicht te documenteren, eenvoudig door gegevens te verzamelen en intenties vast te leggen. Gaandeweg ontdekten we dat niet alleen intenties van kunstenaars lastig te definiëren zijn, maar dat die intenties in het geval van eigentijdse kunst ook nog eens naadloos overvloeien in de werking en in de functie van het kunstwerk. De context waarin een kunstwerk tot stand komt, de taal die het omringt (of het nu gaat om 'freaky' reflecties, 'pieces' die al dan niet functioneren in een museale context), dat alles gaat meespelen en maakt van het bij elkaar vegen van gegevens een proces van onderhandeling, over wat nu precies de beste manier is om – volgens de kunstenaar – na te denken over een bepaald werk. De presentatie en installatie van eigentijdse kunst – normaal gesproken het domein van de conservator – is bij veel eigentijdse kunst onderdeel van het auteurschap van de kunstenaar. Het werk van Daan van Golden is in dat opzicht exemplarisch. De rol van de conservator en de restaurator in dat proces is niet blanco, maar scherpt zich,

meet zich met dat auteurschap, en met een opvatting over de werking van een kunstwerk. In de museale praktijk van het conserveren van eigentijdse kunst kan dan ook geen onderscheid meer gemaakt worden tussen de processen van conservering, restauratie en presentatie. De rol van de restaurator en van de conservator definitief veranderd, zeker waar het gaat om conservering en presentatie van kunst die zich niet langer voordoet in de gedaante van een bevroren object, als schilderij of als sculptuur maar als multimedia-presentatie of als performance, als veranderlijke situatie in de tijd. Dit verandert daarmee onherroepelijk de rol van het museum zelf ten opzichte van eigentijdse kunst. Vervolgprojecten zullen nodig zijn om te zien hoeverre deze veranderende rollen, afgedwongen door de praktijk van de kunstproductie, nieuw gereedschappen zullen opleveren, of dat het hele museale concept erdoor op de schop genomen zal gaan worden.



**Evaluatie-advies Project archieven van hedendaagse  
toonaangevende kunstenaars**

**Bijlage 8**

**Artikel G. Vermeiren, Project kunstenaarsarchieven – Het  
Fototarchief van Hugo Debaere, Fotomuseum Magazine, nr 26, juni  
2003, pag. 64-69**





Op initiatief van het Cultureel Verdrag Vlaanderen – Nederland werken Vlaanderen en Nederland momenteel samen aan een speerpuntproject met betrekking tot kunstenaarsarchieven. Voor dit project, dat enerzijds de notie van het archief behandelt en anderzijds fundamentele vragen stelt aan de status van het kunstobject en de ideële aspecten ervan, wordt steeds vertrokken vanuit (het materiaal van) de kunstenaar. In september 2002 werden de eerste twee onderzoeken opgestart. Als pilootproject wordt in Nederland het archief van Daan van Golden (\*1936) opgebouwd door Hans Janssen. De constructie van het archief gebeurt daar in nauw overleg met de kunstenaar. In Vlaanderen werd gekozen voor het archief van de in 1994 overleden kunstenaar Hugo Debaere. Deze case, waarvoor het SMAK (Gent) als onthaalinstelling functioneert, richt zich noodgedwongen meer op erfgoed en reconstructie. Het onderzoek wordt er uitgevoerd door Cleo Cafmeyer en Gerrit Vermeiren, en dit in nauwe samenwerking met het centrum voor beeldende kunst On Line.

# Project kunstenaarsarchieven

## – HET FOTOARCHIEF VAN HUGO DEBAERE

tekst GERRIT VERMEIREN  
beeld HUGO DEBAERE

Gedurende de jaren 1960 en in het begin van de jaren 1970 voltrekt zich een belangrijke ontwikkeling in het gebruik van fotografie in de beeldende kunsten. Deels als gevolg van de erfenis van Marcel Duchamp die steeds zwaarder was beginnen wegen op de artistieke realiteit, zorgden nieuwe ideeën omtrent dematerialisatie, desaturisering, demystificatie en reproduceerbaarheid voor een explosie in het gebruik van en de visies op fotografie. Veelal terugvallend op een pseudo-documentair karakter werd de fotografie binnen de performance, concept en land art gehanteerd als een instrument voor onderzoek en als bewaar- en reproductiemiddel voor tijdelijke, onbereikbare of efemere realisaties. Het fotografische beeld was soms het uiteindelijke doel van de artistieke activiteit, soms ook niet. De 'blur' tussen kunstwerk en document was (en is) bij momenten totaal, niet in het minst doordat het commerciële en institutionele circuit het fotografische document oppikte als substituut voor het gecommuniceerde kunstobject. In de toen gegeneerde verwarring tussen werkmateriaal, medium en artistiek eindproduct, in de uitbreiding van de beeldende middelen met onder meer het menselijk lichaam, het landschap en de documentaire registers van de fotografie zal zich ruim 10 jaar later het fotoarchief van Hugo Debaere (1958) nestelen. Hugo Debaere was geen fotograaf. Waarschijnlijk zelfs integendeel, gezien de vooral sculpturale preoccupaties die zijn oeuvre zo typisch 'Debaere' maken. Zijn activiteit als kunstenaar was immers in hoge mate geworteld in zijn ervaring met materie, materie als creator en vernietiger van vormen en inhouden. Dit fotoarchief presenteert zich duidelijk als een randverschijnsel bij het oeuvre, waarvan soms beelden

doorsijpelen als (onderdeel van) kunstwerken, maar voor het overgrote deel gaat het om fotografische opnamen die geen deel uitmaken van het oeuvre zelf. Veelal geen kunstwerken dus, en veelal geen foto's van een professionele kwaliteit. Toch heeft het fotoarchief geen louter documentaire of instrumentele relatie tot het oeuvre. Het fotoarchief van Hugo Debaere is te specifiek en te ambigu voor een eenzijdige beschouwing. Om te beginnen is de vraag of dit fotoarchief artistiek, dan wel documentair is, een zinledige vraag. Het débris van de artistieke creatie dat het vertegenwoordigt, heeft een heel eigen logica, en onthult iets van de werkzaamheden van de kunstenaar, los van een direct resultaat. Als geheel, op een fundamenteel niveau, geeft het ons







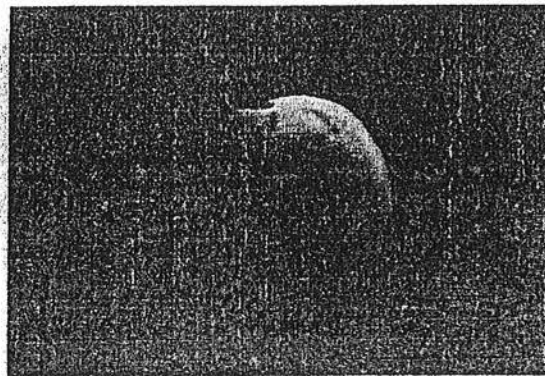
een beeld van Debaeres bewuste zoektocht naar een eigen beeldende taal en in extenso van de uitbouw van zijn artistiek universum dat voor een deel samenviel met zijn werkelijke leven.

### ROTSFORMATIES

Concreet bestaat het fotoarchief uit ongeveer 3 400 beelden, in hoofdzaak standaard 35 mm opnamen, zowel negatieven als dia's. Het bestrijkt quasi de volledige artistieke loopbaan van Hugo Debaere van eind jaren '70 tot zijn vroege dood in 1994, en het bevat onder meer foto's van kunstwerken, foto's van productieprocessen, atelierzichten, tentoonstellingszichten, reisfoto's, portretten, foto's van zaken die hem fascineerden, fotografische voorstudies, foto's als kunstwerken... Dit archief valt op door een zekere coherentie en consequentie. Het feit dat bijna elke foto rechtstreeks of onrechtstreeks in verband staat met het oeuvre, een vaak gelijkaardige aanpak en de kwantiteit duiden erop dat fotograferen echt deel uitmaakte van de artistieke praktijk van Hugo Debaere.

Een mogelijke ingang in het fotoarchief wordt gevormd door de ontwikkelingen in de kunst gedurende de jaren zestig en zeventig en de rol

die de fotografie daarin speelde. Debaere was zich duidelijk bewust van de context waarin hij eind jaren zeventig de artistieke scène betrad. In die zin is het betekenisvol dat hij zichzelf aanduidde als 'postconceptueel'. In veruit de vroegste beelden van het archief zien we hoe hij de fotografische aanpak van de concept en minimal georiënteerde stromingen parafraseert en zelfs parodieert. Zo fotografeert hij bijvoorbeeld rotsformaties of een 'gevonden constellatie' aan de Franse kust waarnaast hij een etiket 'U. Ruckriem' geplaatst heeft. Deze waarschijnlijk vrij typische grap onder academiestudenten vinden we terug in de context van enkele reeksen foto's waarin geëxperimenteerd wordt met een vierkantig raamwerk en camerastandpunten, volledig parallel aan wat bijvoorbeeld Jan Dibbets tien jaar eerder had gedaan. Net zoals deze reeks, zijn een groot deel van de vroegere foto's in zwart-wit, en Debaere zal gedurende zijn hele leven reeksen zwart-witfoto's blijven maken. Omwille van de verhoogde dieptewerking die hij aan zwart-witfotografie toeschreef, een grotere sculpturaliteit en monumentaliteit van de afgebeelde vormen. Om dezelfde reden dus waarom de grote, figuratieve schilderijen (of zijn het monumentale tekeningen?) van het midden en de tweede helft van de jaren tachtig kleurloos zijn. Die schilderijen zitten overigens sterk verankerd in het fotoarchief, net zoals de







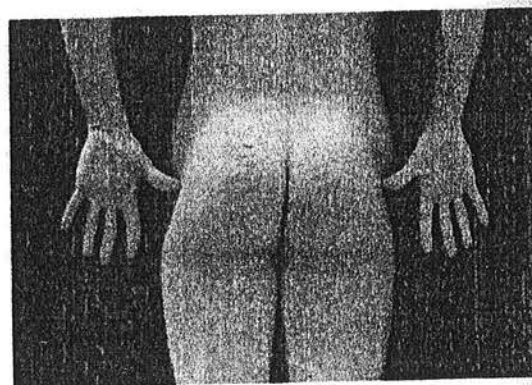
gipsen afgietsels, meestal bustes, die hij tegelijkertijd vervaardigde. Gedurende de jaren tachtig maakt hij een heel groot aantal fotografische studies van zijn eigen lichaam en aangezicht (en occasioneel van dat van anderen), in houdingen en grimassen die we bij enkele geselecteerde foto's exact zien terugkeren in de schilderijen en de bustes. Interessanter dan die directe link met de werken is het feit dat in deze beelden een aanpak opduikt die typisch is voor Debaere. In de voorbereiding van zijn plastische werk komt hij in deze periode tot een heel specifieke vorm van fotografie. Het maken van deze foto's of dia's (deze opnamen zijn meestal op dia genomen, zodat ze op papier of doek konden geprojecteerd en overgetekend worden) heeft een sterk performatief karakter. Ze kaderen in een onderzoek naar de menselijke anatomie – zo zijn er bijvoorbeeld beelden van afzonderlijke lichaamsdelen zoals handen en kuiten – en de expressieve draagkracht van lichaamshoudingen en grimassen, volledig parallel aan de 'galerij van de menselijke uitdrukking' die hij later met de zakelijke presentatie van zijn bustes zal bereiken. Dit zijn fotografische varianten van werkschetsen, waarin experimenteel en vanuit een handeling of een ervaring een progressieve ontwikkeling van beeld naar beeld, van schets naar schets ontstaat, een these die wordt ondersteund door het feit dat Debaere in het midden van de jaren tachtig heel weinig werkschetsen gemaakt heeft, wel uitgewerkte grotere tekeningen, maar geen schetsen die de uitdrukking vormen van een creatief werkproces zoals die eind jaren tachtig en in de eerste helft van de jaren negentig overvloedig aanwezig zijn. Wanneer de beelden van eenzelfde fotosessie naast elkaar geplaatst worden, is er zelfs bijna sprake van een filmische sequens. Dit filmische karakter is niet toevallig, al vanaf de vroegste beelden van het archief is er een filmische ambitie voelbaar, die soms bijzonder expliciet wordt.

Een ander aspect van deze studiefoto's is het enorm hoge bewustzijn van de aanwezigheid van de camera, vaak wordt er recht in de lens gekeken. Dit bewustzijn hangt samen met het belang van de pose, die gezocht en onnatuurlijk is. Vanuit zijn fascinatie voor de weergave van het menselijk lichaam in de schilder- en beeldhouwkunst van de hoge renaissance en vooral het maniërisme, zien we op de foto's houdingen

die vaak klassiek, of zelfs academisch overkomen. De pose is uitermate expliciet aanwezig in dit deel van het fotoarchief, zo expliciet dat er een impressie van bewuste fake ontstaat, of van heel letterlijke ironie. Die sterke aanwezigheid van de pose vindt in de rest van het fotoarchief weerklank in een nadrukkelijke intentionaliteit. Of Debaere nu voor of achter de camera staat, of er nu menselijke personages te zien zijn op de beelden of niet, zuivere snapshots of foto's die het resultaat zijn van een vrijblijvende omgang met de camera zijn quasi onbestaande in dit archief.

## AFRIKA

Een belangrijke aanwijzing voor een bewuste omgang met het fotografische medium, ontstaat natuurlijk wanneer één fotografisch beeld op zich kunstwerk wordt, iets wat evenwel vrij zeldzaam is bij Debaere. Het meest zuivere voorbeeld hiervan is 'Vida' uit 1985, een portret van een Ghanese vrouw die bij hem een kamer huurde. Dit beeld, met zijn directheid – opnieuw de rechtsreeks blik in de camera – en zijn spontane intensiteit, is een onderdeel van reeksen foto's die Debaere van zijn Ghanese huurders en hun vrienden nam, in verschillende poses en in associatie met verschillende objecten. Ook het decor waarin dat



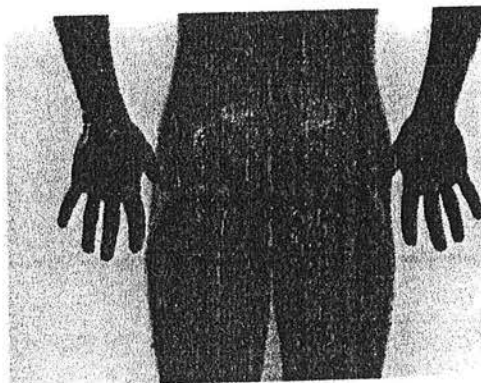
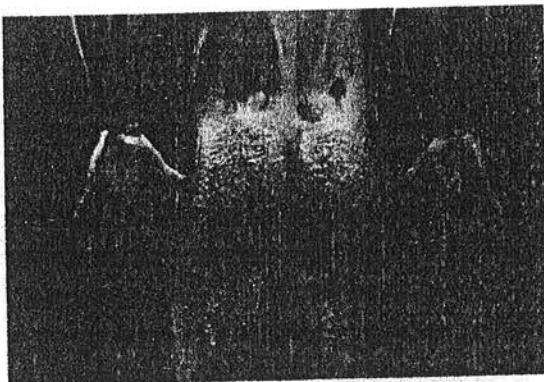




gebeurde is verre van onbelangrijk. In 1984 of 1985 maakte Hugo Debaere van zijn huiskamer de 'wonderkamer' van zijn fascinaties. In een decor waarvan de sfeer en de kleurencombinatie geënt was op zijn schilderij 'A Rimbaud' plaatste hij dierenhuiden en opgezette dieren (taxodermie is overigens een activiteit met een sterke bekommernis om de pose), gedroogde rietplanten, eigen kunstwerken (met een prominente rol voor de bustes), gigantische citroenen aan het plafond, prullaria met een verwijzing naar een ambigu en exotisch Afrika... Van deze huiskamer, die eigenlijk als een installatie mag beschouwd worden, maakte hij foto's, zowel in kleur als in zwart-wit, waarvan hij sommige als onafhankelijk kunstwerk beschouwde. Opvallend bij de meer dan honderd foto's die in dit interieur genomen zijn, zijn de foto's waarop Debaere zelf, in hemd en das, met achteruitgekamde haren en uiteraard overdreven geposeerd, in een zetel zit, met op de salontafel als bij toeval een boek over Michelangelo.

Zijn fascinatie voor Michelangelo is onder meer meetbaar aan het aantal foto's die hij nam bij zijn bezoek in 1989 aan de Galleria dell'Accademia in Firenze, waar hij vooral de onafgewerkte Boboli-slaven en de piëta fotografeerde, omwille van hun getormenteerde karakter, hun gebondenheid aan het materiaal en het contrast tussen verschillende texturen. In de stad zelf fotografeert hij onder meer de Duomo en de rustica aan

gebouwen, opnieuw vanuit interesse voor texturen en het effect van volumes. Net zoals foto's die hij in Berlijn (omstreeks 1990) neemt (onder andere van een Joods kerkhof) zijn dit geen gewone toeristenkiekjes. Debaere fotografeert vanuit een fascinatie, de fascinatie die hij zelf binnen zijn kunstenaarschap als voorwaarde voor creatie zag. Zijn drie reizen naar Afrika hebben evenwel het meeste impact op zijn kunst. Vooral de tweede reis in de vroege zomer van 1991 heeft met betrekking tot het oeuvre een bijna mythisch statuut, omdat Debaere tijdens die reis een beklimming van Mount Nimba maakt, het hoogste punt van Guinee-Bissau. 'Nimba' is tevens de merknaam van het nationale sigarettenmerk van Guinee. Om die redenen is 'Nimba' de titel van Debaeres eerste en bekendste mestsculptuur. Nimba (1991), een hangende, gehurkte en rokende menselijke figuur, vormt een scharnierpunt in het oeuvre. En dat manifesteert zich in het fotoarchief. Weinig werken zijn op zoveel verschillende manieren aanwezig in het archief als Nimba. Wanneer Debaere in mei of juni van 1991 de Nimba in Guinee beklimt, maken hij en zijn begeleider een serie dia's. Van zichzelf naast de bordjes die het "Réserve de la Biosphère des Monts Nimba" afbakenen, en van de landschappen. De dia's zijn van een slechte beeldkwaliteit (een te gevoelige film in het Afrikaanse licht?) en de opnamen door de begeleider zijn consequent





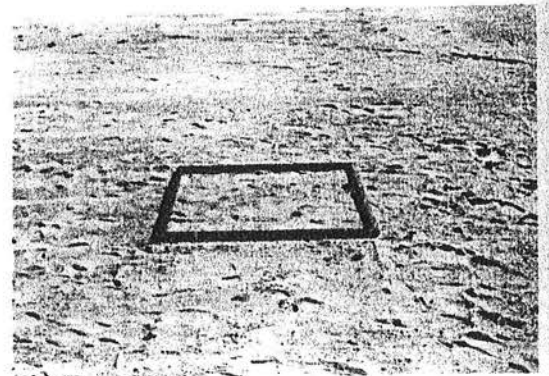




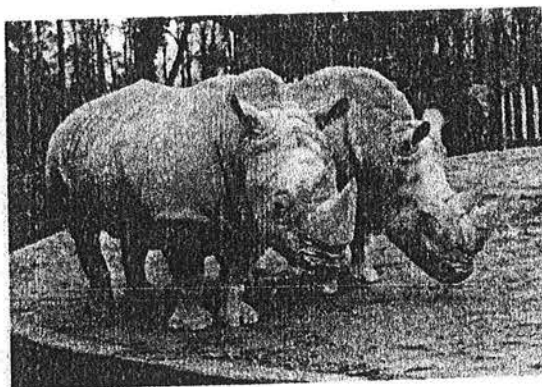
onscherp. In deze serie opnamen vallen de foto's op waarin het landschap ten dele verborgen blijft achter dikke slierten nevel. Bij deze dia's kan er bezwaarlijk gesproken worden van een documentaire relatie met het beeldhouwwerk. Ze openen de weg naar een bepaalde interpretatie, maar staan uiteindelijk naast het oeuvre. In 1991, wanneer dit werk tot stand komt, zijn er in de aantekeningen overvloedig werkschetsen aanwezig, onder meer van Nimba. Toch keert Debaere bij het uitwerken van de mestsculpturen die een volledige menselijke figuur representeren even terug naar de fotografische aanpak van midden jaren tachtig. Hoewel beperkt in aantal, sluiten de dia's waarop Debaere te zien is in de houding van Nimba naadloos aan op die studiefoto's. Deze dia's met hun sterk performatief karakter, in die zin dat ze tegelijk het denken over zijn werk als het concrete uitwerken omvatten, zijn de laatste die op deze manier functioneren. Vanaf eind jaren tachtig hebben de foto's die nog genomen worden van zijn eigen lichaam in de regel een onafhankelijker statuut (Debaere was een ander soort werk beginnen maken), waardoor ze soms nog meer beginnen te lijken op opnamen van een performance. In hetzelfde jaar bereikt Debaere ook een hoogtepunt in het filmische effect waar hij naar op zoek was. In een reeks van zevenendertig foto's, eveneens 'Nimba' getiteld, zien we hem in geleidelijke stadia tweemaal een sigaret van het merk Nimba roken. Daarnaast is de eigenlijke realisatie van de sculptuur in het archief gedocumenteerd met dia's van de metalen onderstructuur en het aanbrengen van de mest. Niet zozeer in deze reeks, waar er toch vrij beslist naar een vooraf bepaald eindresultaat wordt bewogen, maar bijvoorbeeld in gelijkaardige 'evolutiefoto's' van schilderijen en beeldhouwwerken van eind jaren tachtig, onthult zich iets van de twijfel van de kunstenaar, van het aftasten van de beeldende middelen en van een artistiek zoeken via de methode van 'trial and error'.

## ATELIERPRAKTIJK

Deels door de ontwikkeling van zijn oeuvre naar een steeds grotere schaal en in de richting van meer sculpturale preoccupaties, verhuist Hugo Debaere eind 1988 naar een groter atelier, en naar een grotere wanorde. Het fotoarchief vanaf eind jaren tachtig presenteert zich als een ongeordende catalogus van inspiratiebronnen, interesses en fascinaties, met evenwel enkele consistente reeksen (zoals bijvoorbeeld de reisfoto's van Afrika en de reeksen van dierenfoto's die voortvloeiden uit Debaeres werkzaamheden in de zoo van Krefeld in 1993). Vooral de foto's genomen in het atelier zijn moeilijk te duiden. Midden jaren tachtig had Debaere enkele foto's van zijn bustes in associatie met bijvoorbeeld opgezette krokodillen genomen, op een manier waarop ze nooit tentoongesteld geweest zijn. Deze beelden, waarin de fotografie gebruikt wordt als een soort in het beeld gedrukte, alternatieve expositieruimte, beschouwde Debaere als kunstwerken. Dergelijke foto's lossen vanaf 1990 op in een soort van experimentele atelierpraktijk, waarbij schijnbaar vrijblijvende atelierzichten bijna niet te onderscheiden zijn van meer doordachte, gecomponeerde beelden waarin verschillende objecten in relatie tot elkaar geplaatst worden. In de chaos van zijn atelier herfotografeert hij ook enkele afdrucken van zijn eigen foto's,



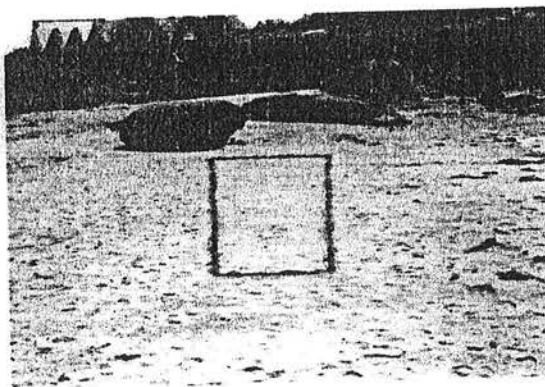




waarmee hij in zekere zin teruggaat op zijn vroegere praktijk van het fotograferen van prentbriefkaarten van kunstwerken die hem fascineerden en foto's uit ondermeer antropologische boeken over Afrika, die hij vaak als uitgangspunt voor schilderijen gebruikt heeft.

Onder meer dit laatste feit illustreert een belangrijk verschil met de pseudodocumentatie van concept en performance georiënteerde stromingen. Debaeres aanpak is veel minder rechtlijnig en zeker niet te vatten binnen abstracte en strategische concepten zoals bijvoorbeeld desaturisering en reproduceerbaarheid. Debaere gebruikt de camera als instrument, maar de foto's die er het resultaat van zijn, worden op hun beurt ook een 'tool'. De stelling dat het fotoarchief integraal onderdeel uitmaakt van het oeuvre, is overdreven, maar het is wel opgebouwd volgens eenzelfde artistieke logica. Het is tegelijk vraagstelling, onderzoek, experiment en resultaat binnen het domein van het artistieke, en is gecentraliseerd rond begrippen en noties zoals het menselijk lichaam, de status van een beeld, Afrika,... Het werken in het atelier plaatst die inhoud ten opzichte van vraagstellingen in verband met de verhouding tussen inhoud, vorm en materie en ideeën omtrent recyclage en recuperatie. Zeker in de laatste fase van zijn oeuvre, wanneer Debaere bijna uitsluitend bezig was met beeldhouwkunst en installatie (met driedimensionale media), onderhield het fotoarchief

een bijna dialectische verhouding met de atelierpraktijk. In het geval van Debaere werd in het tweedimensionale fotografische beeld de inhoud opgebouwd die overwoekerd zou worden door de materie, door de monumentale vorm, door immanentie tout court. Het fotoarchief geeft in essentie geen documentaire verduidelijking bij het kunstwerk, maar bevestigt het kunstwerk in zijn gelaagdheid, in zijn taligheid, in zijn geworteldheid in de werkelijk ervaring, in zijn fundamentele ambiguïteit.





**Evaluatie-advies Project archieven van hedendaagse  
toonaangevende kunstenaars**

**Bijlage 9**

**Kunstenaarsarchief Daan van Golden en het beschrijvingsysteem  
van V2\_Archive**

elementen en thematische "uitschieters" of highlights die voor een kunstenaar belangrijk geweest zijn; een reeks kunstwerken; evenementen en tentoonstellingen die een cruciale fase in het oeuvre illustreren; en een aantal personen en organisaties met wie de kunstenaar nauw in contact was, die een specifieke en relevante visie op het oeuvre hebben en/of die een invloed op het oeuvre gehad hebben. Deze basiselementen kunnen gedocumenteerd worden met een grote variatie aan beeldmateriaal, teksten, video en andere vormen van documentatie (zoals, in het geval van Daan van Golden, de websites van verffabrikanten).

Deze basiscategorieën komen ruwweg overeen met de objecttypes die in V2\_'s archief gehanteerd worden. Ondanks het feit dat V2\_Archive in principe met heel andere inhoud te maken heeft (elektronische kunst: interactieve installaties, webprojecten, onderzoekstrajecten en dergelijke) is gebleken dat de inhoud van het kunstenaarsarchief Daan van Golden, mits enige kleine aanpassingen, goed in het bestaande systeem in te passen is. Het kunstenaarsarchief van Daan van Golden werd specifiek gekenmerkt door een 68-tal kortere artikelen over belangrijke thema's in het oeuvre van van Golden; een aantal van die artikelen zijn geannoteerd met (niet-gestructureerde) trefwoorden, andere houden verband met biografische elementen, kunstwerken of tentoonstellingen. Van de meeste kunstwerken is uitgebreid beeldmateriaal voorhanden. Verder bevat het archief een aantal uitgebreide interviews met personen uit de entourage van van Golden.

Een relevante selectie van de informatie werd als volgt in het systeem van V2\_Archive ingevoerd:

- Thema's uit het oeuvre van van Golden: als Notion:keyword (vb. verfsoorten, schilderkunst) en als Notion:place (vb. Japan, London)
- Reeksen schilderijen als Project:painting series (vb. Tokyo 1964, BB)
  - o Gerelateerd aan "creation date": <timedat> Time:time
  - o Gerelateerd aan maker: <createdby> Person:painter Daan van Golden
  - o Gerelateerd aan artikel en/of interview (indien voorhanden) – zie hieronder
  - o Gerelateerd aan afzonderlijke schilderijen – <-partof> Artefact:painting - zie hieronder
  - o Gerelateerd aan beeldmateriaal (indien voorhanden): <describedby> ImageDigital:photograph
  - o Gerelateerd aan thema/trefwoord (indien relevant): <describedby> Notion:keyword of Notion:place – zie hierboven
- Afzonderlijke schilderijen als Artefact:painting of Artefact:diptych of Artefact:quadriptych of Artefact:silk-screen (e.a.) (bvb. Tokyo, 1963 (ICN SZ29893))
  - o Gerelateerd aan "creation date": <timedat> Time:time
  - o Gerelateerd aan maker: <createdby> Person:painter Daan van Golden
  - o Gerelateerd aan artikel en/of interview (indien voorhanden) – zie hieronder
  - o Gerelateerd aan schilderijenreeks – <partof> Project:painting series - zie hierboven
  - o Gerelateerd aan beeldmateriaal (indien voorhanden): <describedby> ImageDigital:photograph
  - o Gerelateerd aan tentoonstelling (indien voorhanden / relevant): <partof> Event:exhibition
  - o Gerelateerd aan thema/trefwoord (indien relevant): <describedby> Notion:keyword of Notion:place – zie hierboven

- Gerelateerd aan collectie waarin het schilderij opgenomen is:  
<locatedat> Address:address
- Korte artikelen als Text:article (bvb. Lakverf, 1964 (0006))
  - Gerelateerd aan "creation date": <timedat> Time:time
  - Gerelateerd aan de persoon die het onderwerp ervan is: <-describedby>  
Person:painter Daan van Golden
  - Gerelateerd aan de auteur ("afgeleverd door"): <-creatorof/delivered>  
Person:researcher Hans Janssens
  - Gerelateerd aan de uitgever: <-creatorof/publisher>  
Organisation:organisation Stichting Behoud Moderne Kunst
  - Gerelateerd aan relevante schilderijen en reeksen - zie hierboven
  - Gerelateerd aan beeldmateriaal (indien voorhanden): <describedby>  
ImageDigital:photograph
  - Gerelateerd aan tentoonstelling (indien voorhanden / relevant): <partof>  
Event:exhibition
  - Gerelateerd aan thema/trefwoord: <describedby> Notion:keyword of  
Notion:place – zie hierboven
  - Gerelateerd aan interview (indien relevant) - <-describedby>  
Text:interview
- Langere interviews als Text:interview (bvb. Gesprek met Jean Leering)
  - Gerelateerd aan "creation date": <timedat> Time:time
  - Gerelateerd aan de persoon die het onderwerp ervan is: <-describedby>  
Person:painter Daan van Golden
  - Gerelateerd aan de interviewer: <-creatorof/interviewer>  
Person:researcher Hans Janssens
  - Gerelateerd aan de geïnterviewde: <-creator/interviewed> Person
  - Gerelateerd aan de uitgever: <-creatorof/publisher>  
Organisation:organisation Stichting Behoud Moderne Kunst
  - Gerelateerd aan relevante schilderijen en reeksen - zie hierboven
  - Gerelateerd aan beeldmateriaal (indien voorhanden): <describedby>  
ImageDigital:photograph
  - Gerelateerd aan tentoonstelling (indien voorhanden / relevant): <partof>  
Event:exhibition
  - Gerelateerd aan thema/trefwoord: <describedby> Notion:keyword of  
Notion:place – zie hierboven
  - Gerelateerd aan korter artikel (indien relevant) - <-describedby>  
Text:article – zie hierboven
- Tentoonstellingen als Event:exhibition (bvb. Documenta 4)
  - Gerelateerd aan tijd: <timedat> Time:time
  - Gerelateerd aan deelnemend kunstenaar: <-participantof>  
Person:painter Daan van Golden
  - Gerelateerd aan afzonderlijke schilderijen (indien informatie  
voorhanden): <-partof> Artefact:painting
  - Gerelateerd aan beeldmateriaal (indien voorhanden): <describedby>  
ImageDigital:photograph
  - Gerelateerd aan thema/trefwoord (indien relevant): <describedby>  
Notion:keyword of Notion:place – zie hierboven

Beeldmateriaal werd conform V2\_'s archiefprocedures op de eigen media-archiefserver opgeslagen, volgens de volgende principes:

- masterversie in TIFF-formaat, in de hoge resolutie die door Hans Janssen aangeleverd werd

- kopie voor online gebruik in JPEG-formaat, 72 dpi, maximale breedte van lange zijde 1200 pixels
- betekenisvolle naamgeving zonder spaties, hoofdletters of speciale tekens; de oorspronkelijke naamgeving werd echter zo getrouw mogelijk aangehouden.

Gedurende een korte periode, voor demonstratie-doeleinden, was de inhoud van het kunstenaarsarchief Daan van Golden op een niet-publieke "development"-kopie van de archiefwebsite van V2\_ beschikbaar in een gebruiksvriendelijke interface, bestemd voor een breder publiek. De layout in deze interface werd nog sterk gedicteerd door de standaardlayout die voor V2\_Archive gebruikelijk is, maar zou uiteraard bij een uitgebreidere test-toepassing aanpasbaar zijn aan de eisen van het specifieke archief.

### **Een paar aantekeningen uit dit demonstratietraject**

Geschiktheid van V2\_Archive; sterke en zwakke punten van een dergelijke oplossing

Inhoudelijke opmerkingen vanuit V2\_Archive

- archivering bekijken vanuit breder perspectief meerdere kunstenaarsarchieven
- nood aan meer context, specifieke inhoud
- trefwoorden -> kan uitmonden in thesaurusonderzoek



